ЗАПИСКИ НТШ-А

НОВА СЕРІЯ

PAPERS OF THE SHEVCHENKO SCIENTIFIC SOCIETY

NEW SERIES

PAPERS OF THE SHEVCHENKO SCIENTIFIC SOCIETY IN THE US

NEW SERIES

Volume 1

2017
New York

ЗАПИСКИ НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА ім. ШЕВЧЕНКА В АМЕРИЦІ

НОВА СЕРІЯ

Том 1

2017
Нью-Йорк

«Записки НТШ-А. Нова серія», видання Наукового товариства ім. Шевченка в Америці (НТШ-А), є продовженням «Записок НТШ», які були засновані у Львові 1892 року і виходили в США від 1953 до 2001 року.

Papers of the Shevchenko Scientific Society in the US, New Series, are published by the Shevchenko Scientific Society, Inc., in New York and are a continuation of the *Zapysky NTSh* (Memoirs of the Shevchenko Scientific Society) founded in Lviv in 1892 and published in the United States between 1953 and 2001.

ISSN 2473-3962

Cover design: Yaroslav Havryliuk

Editorial office and subscriptions:
Zapysky NTSh-A, New Series
63 Fourth Ave, New York, NY 10003 USA
212-254-5130
zapysky@shevchenko.org
www.shevchenko.org

Prepress: *Krytyka*, Kyiv (ДК no. 4419 /12.10.2012)
Printed in Ukraine by *Vipol* Public Corporation (Kyiv, 60 Volynska Str.), ord. no. 17-33

ЗМІСТ

CONTENTS

Записки НТШ-А. Нова серія

Як і багато інших явищ нашої історії, «Записки» НТШ і НТШ-А знали і тяглість, і перервність – залежно від обставин, вони відображали потребу і здатність відроджуватися; були продуктом людської наукової енергії та візії, витримували різні випробування і не раз доводили спромогу бути на рівні поставлених завдань. «Записки» НТШ вперше з'явилися 1892 року, коли засноване у 1873 році у Львові Літературне товариство ім. Шевченка стало Науковим товариством ім. Шевченка (НТШ), і реґулярно, хіба що з невеликими перервами під час Першої світової війни й у невідрадних для української науки роках міжвоєнної Польщі, виходили аж до 1939 року, коли «визволительна» совєтська влада закрила Товариство. За особливо динамічного головування Михайла Грушевського між 1897-м і 1913 роками випущено понад 100 томів «Записок». Після Другої світової війни – на еміґрації, у період МУРу й таборів ді-пі – у 1947 році було відновлено НТШ, а в 1948 році видано в Мюнхені 156-й том «Записок». Створене в 1947 році Наукове товариство ім. Шевченка в Америці (НТШ-А) також незабаром розпочало видавати «Записки» і впродовж наступних сорока років випустило близько 50 томів. Більшість цього доробку тепер доступна в інтернеті: http://chtyvo.org.ua/authors/Naukove_tovarystvo_imeni_Shevchenka/

Те, що наукова праця в обставинах еміґрації не давалася легко – навіть і не трюїзм, а евфемізм. Давалася вона вкрай важко і марудно. Це відбивалося на періодичності «Записок» НТШ-А, а ще дошкульніше – на рівні їхньої наукової ефективности, актуальности і притягальної сили, тобто загальної наукової життєздатности. За щораз меншого напливу нових наукових кадрів – в україністиці, зокрема в українській історії, але в інших гуманітарних науках також, центр тяжіння поступово, зокрема впродовж 1970–1980-х років, зміщувався до західної україністичної науки, зосередженої навколо університетів США та Канади (передусім – Гарвардського університету та його Українського наукового інституту в США і Канадського інституту українських студій при Альбертському університеті та катедри україністики при Торонтському університеті в Канаді). Наукова продукція ставала спорадичною, «оказійною» та ретроспективною, краєзнавчою і подекуди

архівальною. Живий контакт із наукою в підсовєтській Україні був de facto неможливий (хоча з перспективи часу видно, що чимало ще можна було робити опосередковано, а то й безпосередньо), але й з наукою на Заході, зокрема з новими україністичними центрами при північноамериканських університетах, наукова співпраця також налагоджувалася мляво (якщо взагалі налагоджувалася) і з усілякими перепонами. Марно шукати помітного взаємозаплідження. Давалися взнаки певне (хоча зовсім не суцільне) відчуження між поколіннями науковців і ще помітніші розходження в загальних стилях праці, що окреслювали ті два полюси; в цьому випадку (тут можу сягнути по власні – хай і суб'єктивні, але таки власні – враження) між «американським» (зі своїми прикметами й вадами, яких є чимало і над якими варто застановлюватися) та «еміґраційним» (зі своїм переліком – у якому, однак, найсерйознішими ґанджами були аматорщина, відсталість і геронтократія). Вкрай характерною також була відсутність авторефлексії, періодичного критичного переосмислення – що, мабуть, характеризує всі еміґрації, не лише українську.

Щоправда, час вносив свої корективи. Не питаючи нічиєї згоди і не чекаючи, поки ми своїм розумом і рефлексією розв'яжемо назрілі питання, еміґрація перетворювалася і якось раптом перетворилася на діяспору. Як не раз буває – зокрема в системах, яким загрожує ентропія, – поштовх прийшов іззовні.

Цим фундаментальним зрушенням стала незалежність України. В широкій гамі контактів і співпраці, що бурхливо тоді розвивалися, є багато світлих сторінок, які стосуються ролі НТШ-А в українській науці у незалежній Україні. Центром тих відносин стало відроджене НТШ у Львові, що його багато в чому НТШ-А підтримувало беззастережно – морально, фінансово й організаційно. Хоча НТШ-А зареєстровано (інкорпоровано) в США, у штаті Нью-Йорк, як незалежна американська інституція (інакше й не можна), воно, як і низка інших структур НТШ у світі, трактувало відновлене НТШ у Львові як матірну структуру, якій наше Товариство було готове всіляко помагати. Характерним було загальноприйняте рішення щодо «Записок» НТШ-А: майже від самого моменту фактичної незалежности, тобто від кінця 1989 року, розпочалося «передання» цих «Записок» до Львова, до НТШ. Щоправда, сталося це не враз, були різні перехідні моменти. На початку 1990-х «Записки» НТШ-А серед інших осередків НТШ (як-от Нью-Йорк, Париж, Сидней, Торонто) також зазначають Львів – приміром, у томі 209 (1990 року). Проте перехід був помітний і дефінітивний: у 1991 році ще виходить том 214, що є першим томом збірки «Світи

Тараса Шевченка»; 2001 року з'являється том 215, що є другим томом цієї збірки; знов-таки, 1991-го, за десять років перед 215-м томом, з'являється ще том 216 – збірка філологічних праць Василя Ящуна: виглядає на те, ніби редактори закривають редакційний портфель; випуски 217, 218 і 220 залишаються, як потім з'ясовується, для «осередків Товариства у США, Европі, Канаді і Австралії. [...] 221 том, який з'явився друком у Львові 1990 р., започат[ковує] [...] нову сторінку історії "Записок НТШ" в Україні»[1]. Знаменно, що ці рішення затверджуються й офіційними, спільними ухвалами. Як пише літописець:

> ... на спільному засіданні голів усіх осередків НТШ у світі, яке відбулося у Львові 24 серпня 1992 р. під головуванням Головної Ради НТШ Ярослава Падоха, прийнято ухвалу, яка стосувалась видавничої діяльности НТШ у Львові. В одному з пунктів зазначалося: «перенести на постійно видання "Записок НТШ" у Львів» з уточненням, що «це видання має бути єдиним органом усіх центрів НТШ у світі». Останнє рішення було дуже відповідальним для львівського НТШ. Дещо пізніше, 28–29 серпня 1992 р., на засіданні цієї ж Головної Ради НТШ підтверджено ухвалу від 24 серпня 1992 р. і поновно записано, що «відтепер підготовка і видання "Записок НТШ" повинно вестися у Львові». Тоді ж ухвалено створити Науково-видавничий відділ як основну структуру НТШ у Львові і затверджено редактора «Записок НТШ», які повинні щорічно забезпечувати два томи видання (спочатку цей обов'язок поділявся між Львовом та осередками Товариства за кордоном). Таким чином, усі управи осередків НТШ світу при погодженні з Головною (світовою) Радою НТШ офіційно передали повноваження щодо «Записок НТШ» управі Товариства у Львові, яка «повинна продовжувати давні традиції в умовах незалежної України». Як наслідок «Записки» стають не лише символом давніх довоєнних видавничих традицій, але й реальним виразником спільних і соборних зусиль україністів різних країн (з залученням іноземної автури) для розбудови українознавчої науки в Україні[2].

Із патосом цих побажань, зокрема ідеєю соборности всіх українознавчих зусиль із «різних країн» й із «залученням іноземної автури» тощо навіть і тепер важко не погодитися, а в ті «ейфорійні» перші дні незалежности – і поготів. (Сам тоді переймався дещо подібною справою – Міжнародною асоціяцією україністів, що її першим повностроковим президентом був у 1990–1993 роках, між

[1] Див.: *Бібліографія Записок Наукового товариства імені Шевченка. Томи I–CCXL. 1892–2000*, уклад. Василь Майхер, Львів, 2003, с. 9.
[2] Там само.

конґресами у Києві й у Львові. Дальший розвиток МАУ – також повчальна історія, але на інший раз.) Проте в конкретному плані стимулювання або нестимулювання науки і наукової наснаги у самому НТШ-А це рішення мало вельми помітні та вкрай невідрадні наслідки. Стимулом воно точно не було: протягом наступних майже двох десятиліть (1990–2009) наукова продукція НТШ-А щораз меншала, і під кінець цього періоду можна було навіть почути – і то не від сторонніх, а таки від тих, хто опікувався або мав опікуватися плануванням наукової діяльности, – ніби НТШ-А взагалі вже відіграло свою наукову роль і повинно згортати власні зусилля й обмежуватися самим тільки наданням ґрантів.

Насправді ж саме тоді, коли лунали оці заупокійні присуди, науковий профіль НТШ-А почав насичуватися фундаментально новим вмістом, що його зґальванізували підготування, починаючи від осені 2009 року, до Ювілейного проєкту належного відзначення 200-ліття від дня народження Тараса Шевченка. Ці зусилля вже почасти завершено низкою публікацій і наукових заходів, а почасти вони тривають у серії видань НТШ-А, зосереджених навколо Шевченка, його спадщини та рецепції, а також навколо доробку його видатних сучасників, чільним серед яких є Пантелеймон Куліш (до підготування Повного зібрання його творів Товариство також долучилося).

Бракувало, однак, того, що потребує кожна життєздатна наукова інституція, – форуму, який надає місце для наукової дискусії, а водночас забезпечує належний рівень того діялогу та його тяглість. Уже віддавна в середовищі НТШ-А, і зокрема в Управі Товариства, обговорювано дезидерат журналу, двомовного, українсько-англійського, який оперативно фокусував би увагу на питаннях українознавства і робив би це на якнайвищому науковому рівні. Цим першим випуском нової серії «Записок НТШ-А», що його присвячено патронові Товариства Тарасові Шевченку, відповідаємо на тривалі очікування колеґ. Сподіваємося, що наш вихід у друкований простір пожвавить дискурс українознавства в Україні та поза нею, і не в останню чергу дискусії й обговорення у світовому контексті НТШ, з яким надалі поділяємо спільні цінності. Всіляко будемо старатися забезпечувати головне – актуальність, динамізм і високу якість українознавчих дисциплін.

Григорій Грабович
Президент НТШ-А,
головний редактор видання
«Записки НТШ-А. Нова серія»

Papers of the Shevchenko Scientific Society in the US, New Series

As so many other major phenomena in Ukrainian history, the *Papers of the Shevchenko Scientific Society*, both in Lviv and in the United States (*Zapysky NTSh*), have had their continuity and discontinuity and have demonstrated over time the ability to revive themselves. They were, after all, the product of scholarly energy and vision, and they often withstood the test of time. The *Papers* (or "Memoirs" as they were then styled) of the Shevchenko Scientific Society first began to appear when the Shevchenko Literary Society of Lviv, founded in 1873, was transformed in 1892 into the Shevchenko Scientific (or "Scholarly") Society. They were published with remarkable regularity and only minor interruptions during World War I and in interwar Poland, known for its hostile treatment of Ukrainian scholarship, until in 1939 the Society was disbanded in the course of the Soviet "liberation" of Western Ukraine. Under the exceptionally energetic leadership of Mykhailo Hrushevs'kyi in the period from 1897 to 1913 more than 100 volumes of the *Papers* appeared (vols. 15-116). After World War II, in the emigration, the DP (displaced persons) camps, and the upsurge of Ukrainian literary and scholarly activities, the Shevchenko Scientific Society was revived and the next volume of its *Papers* (vol. 156) appeared in Munich in 1948. The Shevchenko Scientific Society that was incorporated in the United States in 1947 also began to publish its *Papers* (often in conjunction with other Shevchenko Scientific Society centers in the free world) and in the course of the next forty years or so produced up to fifty volumes. A large part of this legacy is now available online: http://diasporiana.org.ua/page/2/?s=записки+наукового+товариства.

That scholarship did not come easily in the emigration is both a truism and a euphemism. In fact it came with great difficulty and pain, which is reflected not only in the irregular periodicity of the *Papers*, but even more so in the level of their scholarly quality, timeliness and basic ability to attract and stimulate. With an ever more constricted access to new scholarly cadres, the general area of Ukrainian Studies (at first this becomes most pronounced in Ukrainian history, but soon is evident in the other humanities as well) shifts its center of gravity, especially in the 1970s and 1980s, to newly established centers around American and Canadian universities: to Harvard University and its Ukrainian Research Institute (founded in 1973), to the Cana-

dian Institute of Ukrainian Studies at the University of Alberta and to the Chair of Ukrainian Studies at the University of Toronto. Émigré scholarship in turn became sporadic, "occasional" and retrospective, oriented towards compendia and often archival at best. Vibrant contacts with scholarship in Soviet Ukraine were for all practical purposes impossible – although from the perspective of time it appears that more could have been done indirectly or even directly. Contacts with western scholarship and the newly established North American institutions noted above was largely sporadic and glacial. One could argue that this was the effect of a generational gap and even more so of the workings of two altogether incompatible scholarly styles. The "American" one had its specific quirks and flaws (which one could still benefit from analyzing), but the "émigré" one, with its tendency to amateurishness, datedness and gerontocracy, was arguably even more flawed. What was most debilitating, however, was an absence of self-reflection and critical revisionism – things, again, which most likely characterize all emigrations, not just the Ukrainian one.

Time, as they say, was introducing its own corrective: while institutions and individuals attempted or more often delayed self-reflection the emigration willy-nilly became the diaspora. As is often the case with systems threatened by entropy, change came from outside.

The fundamental change in question was Ukrainian independence, which emerged in the course of the late 1980s and early 1990s. In the broad gamut of events, contacts, collaboration and multifarious projects there remain many bright instances of help which the Shevchenko Scientific Society in the US offered to its Ukrainian scholarly partners. At the center of it all, understandably, was the revived Shevchenko Scientific Society in Lviv, Ukraine, for which the US Society provided unstinting support – moral, financial and organizational. Even though the Shevchenko Scientific Society in the US was incorporated in the US in the State of New York as an American institution, it shared a special loyalty for the parent institution in Ukraine. This was particularly evident with respect to the *Papers*: almost from the beginning of de facto independence – that is, at the end of 1989, publication of the *Papers* started being transferred to Lviv, Ukraine. The process was drawn out, to be sure, with various transitional aspects. Thus at the beginning of the 1990s the *Papers* are noted as being published in New York, Paris, Sydney, Toronto – and Lviv (e.g., vol. 209, in 1990). But the process itself was clear and definitive: vol. 214, which is the first volume of the collection of articles *The Worlds of Taras Shevchenko*, appears in the US in 1991; vol. 215 , the second volume of that collection appears in 2001. Vol. 216, a collection of philological articles of the linguist Wasyl

Jaszczun, also appeared in the US in 1991 – ten years before vol. 215. One gets the clear sense that the process is winding down in the US. Volumes 217, 218 and 219 were left to be "filled in" by the "NTSh centers in Europe, Canada and Australia… while vol. 221, which appeared in Lviv in 1990 initiates the revival of the *Papers* [Zapysky] in Ukraine."[1] These actions were confirmed by formal decisions:

> At a joint meeting of all the centers of the Shevchenko Scientific Society in the world, which took place in Lviv on August 24, 1992, under the chairmanship of Jaroslaw Padoch, a decision was reached concerning publication activity of the NTSh in Lviv. In one of the points it was noted that "the *Papers* [Zapysky] of NTSh will henceforth be permanently transferred to Lviv," with the further stipulation that "this edition shall be the sole organ of all the Centers of the NTSh in the world." This last stipulation placed a great responsibility on the Lviv NTSh. Somewhat later, on September 28 and 29, 1992, at a meeting of the same Supreme Council of the NTSh, the decisions taken on August 24, 1992, were confirmed and it was again stipulated that "from now on the preparation and publication of the *Papers* [Zapysky] of NTSh should be conducted in Lviv." At that time a decision was also taken to create a scholarly Publication Section as a basic structure of the NTSh in Lviv and an editor for the *Papers* was confirmed who was obliged to assure the publication of two volumes a year (at first this obligation was divided between Lviv and the Society's centers abroad). In this fashion all the boards of the NTSh centers in the world, in conjunction with the Supreme (world) Council of NTSh, officially gave the right to publish the *Papers* of NTSh to the Society in Lviv, which "was obliged to continue the old traditions in a newly independent Ukraine." As a result the *Papers* become not only a symbol of the prewar publication tradition, but a real expression of a common and integrative effort of the Ukrainianists of various countries (including authors who may be foreigners) to build Ukrainian Studies in Ukraine.[2]

The pathos of these goals, especially the idea of a collective ingathering (*sobornist'*) of Ukrainianists from various countries, including authors who may not be Ukrainian, and so on, is something that still seems worthwhile; it certainly seemed so in the euphoric circumstances in the first weeks and months after independence. (I myself was also involved in similar efforts to found the International Association of Ukrainian Studies [MAU] and became its first President between the Congresses in Kyiv in 1990 and Lviv in 1993. The further development

[1] Vasyl' Maikher, ed., *Bibliohrafia Zapysok Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka: Tomy I-CCXL, 1892-2000* (Lviv, 2003), 9.
[2] Ibid.

of MAU is a cautionary tale – which can wait for another occasion, however.) But in the concrete frame of stimulating or not stimulating scholarship and scholarly efforts in the Shevchenko Scientific Society in the US (NTSh-A), this decision had profoundly negative consequences. We now know for certain that it was no stimulus: in the course of almost twenty years (1990-2009) the scholarly production of NTSh-A became ever more constricted and sporadic until at the end of the period questions were raised – not by bystanders but by people directly involved in planning scholarly activities of NTSh-A – whether the Society may not have already outlived its scholarly role and should now consider winding down its own efforts and turning its attention to simply allocating grants to others.

Ironically, precisely when such elegiac concerns were being voiced the scholarly profile of NTSh-A was undergoing profound change: the development of new scholarly content with preparations, begun in 2009, for a multifaceted celebration of the Shevchenko Bicentennial was already beginning. In large measure these preparations have now borne fruit in a series of book publications and other scholarly measures (conferences, readings and so on) focused on research relating to Shevchenko's legacy and reception as well as the legacy of his eminent contemporaries, prominently among them Panteleimon Kulish, the publication of whose complete works NTSh-A is also committed to.

What was missing, however, was a component which is essential for any truly vital scholarly institution – a permanent and adequate forum for academic discourse and discussions, which would assure both the indispensable scholarly level and a basic continuity. With this goal in mind, discussions had been going on in the Society, particularly its Board, for some years about the desideratum of a bilingual, Ukrainian and English journal, focused on Ukrainian Studies and committed to the highest academic standards. The present publication, *Papers of the Shevchenko Scientific Society in the US, New Series*, is our response to this long-standing hope and expectation of our Society. We trust that it will stimulate the discourse of Ukrainian Studies both in Ukraine and outside of Ukraine, and not least of all in the broader context of NTSh Societies with whom we share common values, and will contribute to the further development of our field.

George G. Grabowicz
President, NTSh-A
Editor, *Papers of the Shevchenko Scientific Society in the US, New Series*

Статті

Українське поетичне послання першої половини XIX століття: генеза і типологія

Ніна Чамата

Поетичне послання належить до ліричних жанрів, його функція – втілювати ситуацію письмового (зрідка – усного) спілкування автора з реальним чи умовним адресатом, щоби донести до нього певне судження, розмисел або повідомлення. Конститутивна основа жанру послання – комунікативна ситуація, структуру якої описав Роман Якобсон[1]. Причому жанр передбачає таку особливість комунікативного акту, як наявність зрозумілого авторові й адресатові змісту та «коду» повідомлення. Діялогічна настанова реалізується також у різноманітних композиційно-стилістичних формах зверненого слова, лексично, граматично, інтонаційно актуалізованій модальності. Жанрову приналежність твору здебільшого означує сам автор у заголовку безпосереднім називанням і/або вказівкою на особу адресата в заголовку чи в самому тексті. Виникнувши в античній літературі (вперше у Горація), поетичне послання продовжувало функціонувати в европейській літературі Середньовіччя та епохи Відродження. Час розквіту поетичного послання – класицизм XVII–XVIII ст. (Ніколя Буальо, Вольтер, Алекзендер Поп, Йоган Кристоф Ґотшед, Кристоф Мартин Вілянд, Антіох Кантемір, Міхаїл Ломоносов, Алєксандр Сумароков). Великого поширення набув цей жанр у поезії деяких європейських народів у преромантичний та романтичний періоди її розвитку. Йдеться, зокрема, про російську поезію, яка виробила модифікацію одного з видів поетичного послання – дружнє послання[2].

[1] Роман Якобсон, «Лінґвістика і поетика», *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.*, за ред. Марії Зубрицької, Львів: Літопис, 1996, с. 361–364.

[2] Жанр послання в російській ліриці першої половини XIX ст. досліджувався у багатьох працях. Називаємо деякі з них: Л. Гинзбург, *О лирике*, Ленинград: Советский писатель, 1974; Р. М. Лазарчук. «К проблеме генезиса жанра дружеского послания в русской поэзии XVIII века», *XXVI Герценовские чтения. Литературоведение: Научные доклады*, Ленинград, 1973; L. Kusiak-Skotnicka, *List poetycki: Z problemów genołogickich liryki Aleksandra Puszkina*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersyte-

Важлива риса російської версії дружнього послання, дуже популярного у першій третині XIX ст. у творчості Васілія Жуковського, Константіна Батюшкова, Пєтра Вяземського, Алєксандра Пушкіна та ін., – посилення вагомости «самої ситуації дружньої довірчої бесіди», «оскільки зміст повідомлення стає менш важливим»[3].

Місце поетичного послання у жанровій системі української поезії першої половини XIX ст. порівняно скромне – факт, який можна пояснити кількома причинами. По-перше, жанр українського віршованого послання як жанр художній не мав на той час серйозної національної традиції, хоча в українській поезії XVIII ст. і наявні окремі твори, що їх слід віднести до цього жанру, як-от «Письма...» Івана Некрашевича, зокрема три його «письма» Іоанну Филиповичу, – вірші побутового змісту, написані з конкретного приводу. (Варто відзначити, що в Україні XVI–XVII ст., як і в середньовічній Европі, послання дістало поширення як прозовий епістолярно-публіцистичний жанр – форма, генетично пов'язана з новозавітними апостольськими посланнями, посланнями «отців церкви» та візантійською публіцистикою; найбільші здобутки української літератури у цій царині – соборні та персональні послання Івана Вишенського.) Другий чинник, що пригальмував розвиток віршового послання в українській поезії, – слабка організація на перші десятиліття XIX ст. літературного життя в Україні, яке тільки зароджувалося, а жанр послання культивували насамперед учасники літературних гуртків як спосіб самовираження у спілкуванні між собою – ситуація, присутня, зокрема, в російській поезії. Ще одна важлива обставина – своєрідність українського типу художнього мислення та національного варіянта романтичного світовідчування, яким незрівнянно повніше відповідали структури елегійного змісту, що незабаром запанували в новій українській поезії. Разом із тим становлення

tu Wrocławskiego, 1982; В. А. Грехнев, *Лирика Пушкина: О поэтике жанров*, Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1985; К. И. Шарафадина, *Жанр послания в лирике А. С. Пушкина: Автореферат дис. ... канд. филол. наук*, Ленинград, 1985; Т. Г. Мальчукова, *Жанр послания в лирике А. С. Пушкина: Учебное пособие*, Петрозаводск: Издательство Петрозаводского университета, 1987; Н. В. Протасова, «Истоки жанра поэтического послания: Типология жанра», *Вестник Ставропольского государственного педагогического университета. Социально-гуманитарные науки*. Ставрополь, 1997, вып. 10; С. Ю. Артемова, «Поэтическое послание: Бытование и смещение жанра», *Вестник Тверского государственного университета. Серия «Филология»*, 2008, № 14: *Лингвистика и межкультурная коммуникация*.

[3] С. Ю. Артемова, «Послание стихотворное», *Поэтика: Словарь актуальных терминов*, Гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. Москва: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008, с. 177.

й еволюція такого продуктивного і динамічного за своєю природою жанру, як послання, що припали на першу половину XIX ст., є невилучною частиною українського літературного процесу цього періоду: вони надають цікавий матеріял для висновків історико-літературного і теоретичного характеру, насамперед стосовно особливостей послання як жанру української поезії – проблеми, яка досі розглядалася лише побіжно[4]. Прикметно, що твори українських письменників перших десятиліть XIX ст., котрі за своїми ознаками належать до жанру послання або наближаються до нього, виявнюють властиве тогочасному літературному процесу розшарування цього жанрового виду і втілюють його різноманітні модифікації.

Синкретичним жанровим варіянтом послання, що поєднував риси архаїчного дидактичного послання та дружнього послання, були ранні україномовні вірші Петра Гулака-Артемовського, у доробку якого послання, як пізніше й у Шевченковій творчості, посідало вагоміше місце, ніж в інших українських поетів дошевченківської та шевченківської доби, ставши одним із чільних жанрів. Особливий інтерес в аспекті трансформації класицистичної епістоли й утвердження нової жанрової форми послання – дружнього послання – становить адресований Григорію Квітці вірш Гулака-Артемовського «Справжня Добрість (Супліка до Грицька Прокази)» (1817). Від класицистичного послання твір успадкував «високий» (філософський) зміст, єдність теми, що її витримано протягом усього (в цьому разі великого за обсягом) вірша, дидактично-моралізаторський патос (він поєднується з прикметною для української літератури після «Енеїди» Івана Котляревського бурлескною манерою викладу), характерну для жанру метричну форму – шестистопний ямб. З традицією дружнього послання пов'язано введення до вірша на місце адресата дидактичного послання – особи здебільшого лише названої або збірного образу – адресата-однодумця, конкретної людини з її індивідуальними рисами, особи, стосунки якої з автором засновані на взаєморозумінні та приязні. У творі наявні також ознаки суб'єктивації образу адресанта, втілені в елементах його самоаналізу:

Але ти, Грицьку, більш, ніж я, учився в школі,
Далеко більш, ніж я, помазавсь ти письмом...[5]

[4] Коли цю статтю було передано до друку, з'явилася публікація: Віталій Назарець, «Жанрово-тематичні різновиди послання в українській адресованій ліриці XIX–XX століть», *Слово і Час*, 2013, № 3, с. 55–63.

[5] П. П. Гулак-Артемовський, *Твори*, Київ: Дніпро, 1964, с. 41.

Загалом же в ракурсі індивідуалізації учасників комунікативної ситуації представлено лише в невеликому фраґменті наприкінці послання. Свідченням жанрового синкретизму «Справжньої Доброcти» є й інші важливі особливості організації вірша. Скажімо, виступаючи у ньому як дослідник-аналітик суспільного життя, поданого, як у класицистичній епістолі, через «один головний зміст», «один загальний предмет» (Алєксєй Мєрзляков), поет всупереч традиціям цього жанру дозволяв собі розгортати тему на основі замішаної на густій метафоричності мозаїчно-строкатої структури – типового для дружнього послання поєднання побутових картин, роздумів, жартів – мотивів-прикладів, що утверджували три лінії – логічну, психологічну, історичну – в арґументації головної ідеї твору – звеличення персоніфікованої «справжньої Доброcти». Жанру дружнього послання відповідала й жива розмовна мова послань Гулака-Артемовського:

Хто Добрість, Грицьку, нам намалював плаксиву,
Понуру, мов чернець турецький, і сопливу,
Той бісів син, коли не москаля підвіз,
Той Доброcті не зна, не бачив і не чує.
Не пензлем той її, але квачем малює,
Той Добрість обікрав. Не любить Добрість сліз;
Вона на всіх глядить так гарно й веселенько,
Як дівка, од свого ідучи панотця
До церкви – до вінця.
Глядить на парубка, мов ясочка, пильненько.
Не квасить Добрість губ, бо із її очей
Палає ласка до людей[6].

Дальша еволюція жанру послання у поезії Гулака-Артемовського відбувалася у напрямі до зближення з дружнім посланням. Всі його наступні послання створено відповідно до певного випадку – у зв'язку з якоюсь конкретною подією; вони мають реального адресата. У першій, віршованій частині «Супліки до Грицька Квітки» (послання написано як супровід до байки «Пан та Собака» і разом із нею надруковано в № 12 журналу «Украинский вестник» за 1818 рік, одним із редакторів якого на той час був Григорій Квітка) акцент покладено на образ адресата. Закликаючи Квітку вмістити у часопису байку – пустити її «до хати», Гулак-Артемовський обґрунтовує своє прохання, посилаючись на ліберальні погляди адресата у соціяльних питаннях, його позицію носія українського слова. Проте введення характеристичних деталей до образу

[6] Там само, с. 37.

адресата не перетворює його на одноосібного героя вірша, оскільки представлення авторської позиції лишається за адресантом, а адресат мислиться як її реципієнт і виконавець:

Хто, кажуть, до кого, – ми до тебе, Грицько!
З суплікою прийшли: я, бач, та мій Рябко.
Не дай загинуть нам, не дай з нас кепковати;
А доки ж буде нас зле панство зневажати?
Пусти нас, батечку, до хати!
Хоч буцім, Грицьку, ти на пана закрививсь,
Та з пантелику ти так, як другі, не збивсь:
Не звик ти голобель замість коня шмагати;
Не все ж під ніс Рябкам, мовляв ти, заглядати.
Пусти нас, батечку, до хати![7]

Такий спосіб кореляції планів адресата й адресанта – поширена форма діялогізації відносин між ними у жанрі дружнього послання.

Якщо у «Супліці до Грицька Квітки» адресат постає у «громадянській» площині, то в пізніших посланнях Гулака-Артемовського, зокрема і в найближчому за часом – «До О. Курдюмова» (1819), показовому і нарощенням особистісної сфери адресанта, інтерпретацію образу адресата зміщено у світ його приватного життя. Відзначені явища, як і жартівливий зміст і стиль, дають підстави зарахувати цей вірш Гулака-Артемовського до класичного різновиду дружнього послання.

Повертаючись до двох перших розглянутих вище послань, слід ще раз наголосити на вагомій присутності у цих віршах суголосного просвітницькій орієнтації творчости письменника дидактичного елемента, закоріненої в образі автора «учительної» функції з відповідними цій модальності засобами її реалізації (зокрема єдністю емоційного тону). Структуру послань в Гулака-Артемовського, як і у більшості українських послань першої половини XIX ст., чітко організовано. Наприклад, «Супліку до Грицька Квітки» Гулак-Артемовський будує на основі константної строфіки – катренів шестистопного ямба з парним римуванням суміжних рядків та рефрена – одного з чинників рамкової композиції, притаманної античному посланню. Типові для російського дружнього послання перших десятиліть XIX ст. збої та відступи у тематичному розвитку в посланнях Гулака-Артемовського відсутні. У формуванні образу спілкування помітну роль відіграє своєрідна, впізнавана з творів тогочасних українських письменників бурлескна манера – зниження й опобутовлення предмета розгляду. Як зауважувалося, об-

[7] Там само, с. 48.

раз автора розкривається переважно в його стосунках з адресатом, через вибір теми та її трактування. Ознаки жанрового мислення в ранніх посланнях Гулака-Артемовського дуже виразні.

Відзначаючи важливу роль ранніх послань Гулака-Артемовського у становленні цього жанру в українській літературі, кількома словами згадаємо численні послання, які він створив у пізніші роки – час, коли поет відійшов од літературної діяльности, припинив друкуватися, писав рідко, відгукуючись здебільшого на ті події, що стосувалися його оточення. Ці вірші – називаємо деякі з них: «Ответ моему соседу Никанору Михайловичу Логинову на его запрос, почему я его не навещаю» (1854), «До Юхима на приглашение участвовать в лоторее-алегри» (1855), «Запрошення на вечір з танцями Володимиру Ал-чу Пр-му з сім'єю» (1856), «Сыну моему при посылке ему в С.-Петербург делового портфеля» (1857) – складено в жанрі дружнього послання, «на випадок» і, як зазначив Ієремія Айзеншток, для своєї розваги та розваги близьких, до яких автор звертався у жартівливих віршованих «супліках» з проханнями, побажаннями, скаргами[8]. Зміст спілкування в більшості з них вичерпується побутом, вихід на суспільно значущі теми дуже обмежений. Пізнім посланням Гулака-Артемовського притаманна неабияка технічна вправність, властива на початку творчости дидактичність відходить, структура відповідає тим трансформаційним процесам, які пережив жанр послання на середину XIX ст.

Ведучи мову про дошевченківське українське послання, не можна оминути написаний у перші десятиліття XIX ст. в традиційному бурлескному стилі вірш Степана Писаревського «Писулька до мого братухи Яцька, мирянського панотця, тоді ще, як я бурлакував» (першодрук в альманасі «Сніп», Харків, 1841), у якому повною мірою втілено конструктивні ознаки дружнього послання – нечастий випадок у тодішній українській поезії. У творі конкретизовано обох учасників комунікативної ситуації, їх наділено біографічними рисами. Їхні образи життєво достовірні. Розкутий виклад насичено колоритними побутовими деталями. Образ автора індивідуалізовано більшою мірою, ніж адресата:

Ось бач, який я гольтіпака [...]
Чортма ні жінки, ні дитинки [...]
Подрав останню сімеряку,
Катма в чоботях підошов [...]
А вкрасти б що – я непотребний,

[8] І. Айзеншток, «Петро Гулак-Артемовський», у кн.: Гулак-Артемовський, *Твори*, с. 32.

Щоб вибрехать – теж недотепний. [...]
От тільки в мене і поради:
Бандура, люлька з гаманом. [...]
Як прийде ніч – сушу онучі,
Забравшись на печі в пашню,
Або курю тютюн вонючий,
Або залатую матню...

Характер припущень, докорів, запитань засвідчує відчуття реального адресата:

До тебе йде весь мир з поклоном,
Несе горілку та книші,
А як не так, то макогоном!
Адже? Кажи ж бо, не бреши!
Пани до тебе – сповідаться,
Смиренні вдови – покуматься,
Купці, цигани, шинкарі
В тебе, як бджоли, у дворі!

А нашу браттю школярюку
Тепер десь, мабуть, ні ухом!
З двора женеш, як товарюку,
З гостинцем, стало бить: з дрючком!
«Тепера, брате, не до тебе!
. . . . . .
Он книги метричні пишу!»
Що скажеш, тату, я брешу?[9]

Типологічно подібний варіянт послання, створений так само у бурлескній манері й укладений тим самим розміром – говірним чотиристопним ямбом, що й «Писулька...» Писаревського, – віршована «записка» Віктора Забіли до Шевченка «Чого ти лаєшся, Тарасу...» (1844). Принципова особливість цього твору – багатоплановість образу адресанта і відповідне розширення тематичних рамок послання завдяки введенню його рефлексій, пов'язаних зокрема зі сферою мистецтва. Нарікаючи, що через безгрошів'я він не може поїхати до Петербурґа, відвідати Академію мистецтв («Я б ще побув у Петенбурсі / І побував би в вашій бурсі, / Що Академієй зовуть») та долучитися до кола знайомих Шевченка, ліричний суб'єкт-автор прямо або перифрастично називає відомих тогочасних діячів культури, кількома словами характеризуючи їх. Ідеться про письменника і драматурга Нестора Кукольника («По-

[9] *Бурлеск і травестія в українській поезії першої половини XIX ст.,* Київ: Держ. вид-во художньої літератури, 1959, с. 191–192.

бачив [...] / Того, що написав Торквато Тасса»), скульптора, ґравера, медальєра Фьодора Толстого («Побачив [...] / Того, що славний медальєр!??»), історика мистецтв, конференц-секретаря Академії мистецтв Василя Григоровича («Там Григорович є, добряга»), композитора Міхаїла Ґлінку («Там Глинка той, що добре грає, / Що пісень всяких він співає, / Як би весною всі птахи»)[10]. Таке рівноправне поєднання, як у вірші Забіли, сфер побуту і мистецтва було властиве російській версії дружнього послання і в українській поезії часів Шевченка не практикувалося.

У Шевченковій творчості – з її типовим для епохи романтизму жанровим синкретизмом – послання, розвиваючись по кількох лініях, реалізувалося в широкому формальному і змістовому спектрі[11]. Спільна риса творів Шевченка, що їх можна віднести до цього жанру, – цілковита відмова від знеособлености образу автора. Його індивідуалізація відбувається як завдяки введенню деталей та обставин приватного життя, що, як правило, подаються скупо, часто – лише натяками або й інакомовно, так і – набагато потужніше – шляхом актуального для тогочасного стану еволюції послання безпосереднього втілення у творі переживань ліричного суб'єкта. Адресат трьох Шевченкових послань («І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм в Украйні і не в Украйні моє дружнєє посланіє», 1845 рік; «Згадайте, братія моя...», 1847 рік; «Полякам», 1847 рік) – збірний образ, решти – конкретна людина, в більшості віршів названа прямо або означена криптонімом у заголовку. Про те, що адресати послань «Заворожи мені, волхве...» (1844) та «Не додому вночі йдучи...» (1848) – Михайло Щепкін та Федір Лазаревський, відомо з біографії Шевченка. Особа адресатки послання «Якби зострілися ми знову...» (1848) Ганни Закревської встанов-

[10] *Листи до Тараса Шевченка*, упоряд. та комент. В. С. Бородіна, В. П. Мовчанюка, М. М. Павлюка, В. Л. Смілянської, Н. П. Чамати, Київ: Наукова думка, 1993, с. 18.

[11] Побіжні зауваження про особливості жанру послання в поезії Шевченка містяться у багатьох загальних дослідженнях про його творчість. Спеціяльно цю проблему розглядали: Ф. Пустова, «Жанрове багатство "Кобзаря"», *Збірник праць Сімнадцятої наукової шевченківської конференції*, Київ: Наукова думка, 1970; В. Шубравський, «Жанри», у кн.: *Творчий метод і поетика Т. Г. Шевченка*, Київ: Наукова думка, 1980; Н. Чамата, «Композиція вірша "Гоголю" та традиція жанру послання в українській та російській поезії першої половини XIX ст.», *Збірник праць Двадцять п'ятої наукової шевченківської конференції*, Київ: Наукова думка, 1983; М. П. Бондар, *Поезія пошевченківської епохи: Система жанрів*, Київ: Наукова думка, 1986; О. Г. Шупта-В'язовська, «Хронотоп послання у ліриці Шевченка», *Шевченкознавчі студії: Збірник наукових праць*, вип. 5, Київ: Київський університет, 2003; М. Бондар, «Жанрова система поезії Шевченка», *Шевченківська енциклопедія у шести томах*, Київ, 2012, т. 2; В. М. Назарець, *Жанрові модифікації української адресованої лірики*, Рівне: О. Зень, 2014.

люється на підставі інтертекстуальних зв'язків із записаним перед цією поезією у «Малій книжці» віршем «Г. З.» (1848).

Шевченкові послання за своєю організацією співвідносяться з різними етапами еволюції цього жанру. Осібне місце у корпусі послань належить поезії «І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм в Украйні і не в Украйні моє дружнєє посланіє», в якій оригінально поєднано традиції давнього, ще євангельською епістолографією започаткованого, дидактичного публіцистичного послання та російського дружнього послання. У статті про цей твір Валерія Смілянська повно окреслила коло його можливих передтекстів, наголосивши на особливій близькості до біблійного апостольського послання. Відштовхуючись від статті болгарської дослідниці Ліли Мончевої[12], Смілянська відзначила деякі композиційні елементи, спільні для послання «І мертвим, і живим...» та апостолій і структурно пов'язаних з ними творів повчально-дидактичних жанрів середньовічної літератури: адресованість широкому загалу, розгорнутий заголовок, багатогранний («апостолічний») образ автора, ораторський стиль[13]. До цього переліку варто додати й розгорнуту вступну частину зі «своєрідною репрезентацією автора» та обґрунтуванням його місії проповідника, і розширений фінал, що завершує загальну дидактичну лінію послання, певну блочність його побудови[14].

Серед ознак, що поєднують Шевченків твір із дружнім посланням (орієнтацію на цей жанровий різновид зафіксовано у заголовку), – властива й апостоліям багатоіпостасність образу автора. «...“Автор”, – зауважує Смілянська у згаданій статті, – обертається до читача обличчям то юродивого – печальника за людей (“Тілько я, мов окаянний, / І день і ніч плачу / На розпуттях велелюдних”), то пророка (“Схаменіться! будьте люди, / Бо лихо вам буде”), то апостола-проповідника (“І чужому научайтесь”), то сатирика-полеміста (“Якби ви вчились так, як треба”), загалом – поета-громадянина, патріота, чиє серце розтяла розколина, яка зруйнувала націю»[15].

Від дружнього послання походить гранично гостре відчуття адресата (йдеться про внутрішнього адресата, який є й об'єктом зображення, – українське панство), яскравий образ спілкування з

[12] Л. Н. Мончева, «Апостолическое письмо в становлении художественно-эстетической традиции средневековой литературы», *Труды отдела древнерусской литературы*, Ленинград: Наука, 1989, т. 42, с. 188–199.

[13] В. Смілянська, «“І мертвим, і живим...”», у кн.: В. Смілянська, Н. Чамата, *Структура і смисл: спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка*, Київ: Вища школа, 2000, с. 133.

[14] Див.: Мончева, «Апостолическое письмо...», с. 191, 197.

[15] Смілянська, «“І мертвим, і живим...”», с. 136.

ним, який супроводжується введенням до авторського монологу цитат і чужого слова, панування ліричної стихії, емоційні, тональні, інтонаційні переходи. Прикметні для високого класицистичного послання риси, наявні в Шевченковому посланні, – моралізаторська настанова, націленість на гострі суспільні проблеми, антонімічність як основа змісту і форми.

«І мертвим, і живим...» – єдиний у поезії Шевченка твір, що належить до публіцистичних дидактичних послань. Від послань його попередника Гулака-Артемовського Шевченків вірш відрізняється принципово, передусім загостреною актуальністю суспільно значущого змісту, багатогранністю образу автора і повнотою зображення образу адресата, розкутістю викладу, відходом од класичних нормативів у метроритмічній та строфічній організації.

Виразну дидактичну настанову покладено в основу ще одного послання Шевченка – вірша «Н. Т.» (1860). Порушуючи серйозну проблему – право жінки на повноцінне життя в усіх його проявах – та закликаючи адресатку Н. Тарновську не коритися долі, не гнівити «Матір Божу / Своїм смиренієм лукавим» і зважитися переступити моральні догми, поет налаштовує виклад на жартівливу, доброзичливо-іронічну тональність:

Великомученице кумо!
Дурна єси та нерозумна!
В раю веселому зросла,
Рожевим цвітом процвіла
І раю красного не зріла,
Не бачила, бо не хотіла
Поглянути на Божий день,
На ясний світ животворящий!
Сліпа була єси, незряща,
Недвига серцем; спала день
І спала ніч[16].

Позиції автора й адресатки тут хоч і протиставлені, але, на відміну від послання «І мертвим, і живим...», не мають антагоністичного підґрунтя, як і в посланнях «Якби зострілися ми знову...», «Л.» (1860).

Більшість послань Шевченка належить до групи дружніх послань. Прикметні риси їх побудови свідчать про те, що у Шевченковій поезії склалися два структурні типи цього жанрового різновиду. Перше за часом появи послання «До Основ'яненка» (1839), як і

[16] Тарас Шевченко, *Повне зібрання творів у дванадцяти томах*, Київ: Наукова думка, 2003, т. 2, с. 369.

написаний на засланні вірш «А. О. Козачковському» (1847), своїми формальними ознаками наближається до послань ранньої стадії романтизму з притаманною їм орієнтацією на чималий обсяг, розгорнуту композицію (що, поряд з інтроспекцією, включає у себе чималі за обсягом описові та розповідні фраґменти), варіятивний розвиток теми. Водночас уже послання «Н. Маркевичу» (1840), як і всі інші, крім двох щойно названих та поезії «І мертвим, і живим...», мають лаконічну, переважно тричастинну, сконцентровану навколо однієї ліричної теми форму, що властива редукованій сюжетності зрілого романтизму.

Тематичний і особливо емоційно-стилістичний комплекс Шевченкових дружніх послань, як і всіх українських послань першої половини XIX ст., був не такий широкий, як це спостерігається у творах цього жанру російських поетів, зокрема Пушкіна. На відміну від традиції російського дружнього послання, у посланнях Шевченка майже не представлено вражень мистецького, літературного побуту. Ця тема, як відзначалося вище, присутня хіба що у вірші Забіли «Чого ти лаєшся, Тарасу...». Озвучена у Шевченкових посланнях «До Основ'яненка» та «Гоголю» (1844) тема літературної творчости висвітлюється у зв'язку з історичною темою. Своєрідно, орієнтуючись на реалії власної біографії, трактує поет один із центральних мотивів жанру дружнього послання – сакралізований образ дому: це і поетова батьківщина – Україна (як, приміром, у вірші «Н. Маркевичу»), і ота власна «хатина тиха і весела» («Ликері», 1860 рік) з «садком-райочком» («Л.»), що лишилася мрією. Зате з повною відповідністю тогочасному жанровому контексту послання втілено іншу типову для нього тему – культ дружби. Віра ліричного суб'єкта-автора у здатність дружби витримати хоч які життєві прикрощі у Шевченкових посланнях, особливо казематного циклу та періоду заслання («Згадайте, братія моя...», «Н. Костомарову», «А. О. Козачковському», всі – 1847 рік), цілковита. Інші різновиди жанру послання у Шевченковій поезії – громадянське послання (крім «І мертвим, і живим...», до нього належить вірш «Полякам»), любовне послання («Г. З.», «Якби зострілися ми знову...», «Ликері», «Л.»), родинне послання («Сестрі», 1859 рік).

Центральною проблемою формування структури послання є організація відносин «адресант – адресат». Лише в кількох уже названих посланнях Шевченка автор виступає як опонент адресата. На більшість же його послань поширюється головна ознака жанру дружнього послання – близькість поглядів і світосприймання обох учасників комунікативної ситуації. Повнота подачі образу адресата у Шевченкових посланнях різна. Полюсами тут можуть

бути пройняте теплим гумором жартівливе послання-портрет «Н. Т.» і побудоване на наскрізній апострофі з типово шевченківськими формами звернення «брате», «мій друже», «друже-брате», «друже мій єдиний», але без жодних особистісних прикмет адресата послання «Не додому вночі йдучи...». Крім вірша «Н. Т.», розгорнуту пряму характеристику адресата подано ще в посланні «І мертвим, і живим...», стислу пряму характеристику – у віршах «До Основ'яненка» («Тебе люде поважають, / Добрий голос маєш...»), «Марку Вовчку», 1859 рік («Господь послав / Тебе нам, кроткого пророка / І обличителя жестоких / Людей неситих») та ін., портрет – стислу характеристику – в «Г. З.»:

Моє свято чорнобриве,
І досі меж ними
Тихо, пишно похожаєш?
І тими очима,
Аж чорними – голубими,
І досі чаруєш
Людські душі? Чи ще й досі
Дивуються всує
На стан гнучий? Свято моє![17]

Об'єктивація й індивідуалізація адресата послання також відбуваються завдяки введенню до тексту пов'язаних з його особою характеристичних деталей, нерідко включених до звернення, що розпочинає твір, як-от: «Бандуристе, орле сизий...». («Н. Маркевичу»), «Заворожи мені, волхве, / Друже сивоусий». Серед чинників, що формують образ спілкування, – вкраплення у мову автора поданих як пряма й непряма мова реплік адресата («До Основ'яненка», «І мертвим, і живим...», «Якби зострілися ми знову...», «Сестрі» та ін.), численні апеляції та спонукання до адресата, застосування у викладі «коду» у системі «свій–чужий» – зрозумілих і адресанту, і адресату специфічних деталей-натяків, як, приміром, згадки у посланні «Згадайте, братія моя...» про «решотку» (алюзія на недавнє ув'язнення кирило-методіївців), неконкретизованого «його» (ймовірно, ідеться про студента Олексія Петрова, який доніс на братчиків) тощо.

Абсолютну більшість Шевченкових послань написано в говірному інтонаційному стилі; у віршах «Марку Вовчку», «Ликері», у завершальній частині вірша «Полякам» переважає ораторський (декламативний) інтонаційний стиль, украплення його бачимо й у тексті поезії «І мертвим, і живим...». Панівний розмір – типовий для жанру дружнього послання чотиристопний ямб (вісім віршів),

[17] Там само, с. 282.

п'ять послань – поліметричні композиції («Гоголю», «І мертвим, і живим...», «Згадайте, братія моя...», «А. О. Козачковському», «Г. З.»), чотири твори (з них три дозасланчого періоду) написано 14-складовиком 8+6 («До Основ'яненка», «Н. Маркевичу», «Заворожи мені, волхве...», «Не додому вночі йдучи...»). Бурлескну поетику Шевченко у своїх посланнях не використовував.

Відзначаючи у віршах Шевченка, які зазвичай зараховують до послань, прикметні для цього жанру образні та композиційно-стильові ознаки, можна водночас стверджувати, що не ситуація спілкування постає головною у більшості з цих творів (серед винятків – «І мертвим, і живим...», «Згадайте, братія моя...», «Ликері», «Н. Т.»). Уже в одному з перших послань «Н. Маркевичу» центральним є авторський самоаналіз, саморозкриття, на основі яких формується тема вірша, а особа адресата виконує допоміжну функцію: згаданий на початку факт від'їзду Миколи Маркевича на Україну – поштовх до розгортання переживання ліричного суб'єкта-автора, яке в основній частині тексту з особою адресата не перетинається. Жанр послання Шевченко розвивав у напрямі злиття з елегійною традицією, дуже близькою його мистецькій індивідуальності. Цей процес диктувався еволюцією образної свідомости і на час увіходження Шевченка в літературу вже привів до реформування традиційного послання у поезії европейських романтиків. Властиве романтизмові ускладнення концепції особистости реалізувалося в Шевченкових посланнях у поглибленні психологізму, авторська інтроспекція стала органічною і центральною частиною твору («Заворожи мені, волхве...», «Гоголю», «Н. Костомарову», «Якби зострілися ми знову...», «Не додому вночі йдучи...», «Л.» та ін.). Розширення Шевченком жанрових рамок послання стимулювало орієнтацію української поезії на нові шляхи у відтворенні внутрішнього світу людини. Елементи жанрового синкретизму були характерні і для послань українських поетів-романтиків – сучасників Шевченка («Товаришеві», «Є. П. Гребінці» Олександра Афанасьєва-Чужбинського, «До невірної» Забіли та ін.).

Осмислення жанрових параметрів українського послання на матеріялі поезії першої половини XIX ст. дає змогу показати життєздатність цього жанру, можливість його еволюції. Структурна домінанта послання, що має змогу зберегти його як жанр, нам бачиться у демонстративній настанові на внутрішньотекстового адресата, до якого спрямовано виклад, зокрема й у формі інтроспекції.

Shevchenko's Archetypes

George G. Grabowicz

I. Introductory

References to archetypes, or more likely the simple use of the terms "архетип/-и" or "архетипальний/-е," did appear now and then in Soviet Shevchenko scholarship, or in the para-scholarly Shevchenko discourse, in the period before Ukrainian independence, but given the ideological strictures and general isolation from western theories that obtained in the Soviet Union, they had neither real currency nor any programmatic conceptualization.[1] The pre-Soviet period remains outside our purview since it predates the Jungian theory that will serve as our basic frame of reference here. In post-independence Ukraine (1991 and after) the terminological and conceptual reliance on "archetypes," and with it a broad array of western theoretical formulations, becomes ever more pronounced, but its use was and remains largely superficial, eclectic and dilettantish – both within Shevchenko studies and in the broader frame of the humanities and the social science.[2] Given the burgeoning popular interest in myth, folklore, occultism, and so on, and in the absence of quality control in the academic establishment, writings on Shevchenko's archetypes have now become a staple on the internet – but mainly in a para-literary or pseudo-scholarly mode (cf. sec. 4, below).

For its part, Shevchenko scholarship outside of Ukraine did address the question of archetypes, but only in a preliminary way; cf. below. Apart from these and a few other recent, though largely cursory studies, a complex investigation of the role and functions of archetypes in Shevchenko's creative legacy has not been attempted, and the question, in principle, remains open. To the extent that it is a central question,

[1] The Ukrainian version of this study appeared as "Arkhetypy Shevchenka" in Hryhorii Hrabovych, *Shevchenko, iakoho ne znaiemo* (Kyiv, 2014); cf. also the shorter Ukrainian version in *Shevchenkivs'ka entsyklopediia*, vol. 1 (Kyiv, 2012), 253-71. The notion of the archetype was used in both pre-Soviet and in Soviet literary scholarship in a purely philological or largely textual frame, in the sense of a primal (and subsequently lost) text; cf. e.g., M. Hrushevs'kyi's *Istoriia ukraïns'koï literatury*, vol. 3 (Kyiv, 1993), 77 and 79. This does not directly relate to our use of the term.

[2] See, for example, Olena Donchenko and Iurii Romanenko, *Arkhetypy sotsial'noho zhyttia i polityka* (Kyiv, 2001); and Natalia Slukhai, "Arkhetypy," *Shevchenkivs'ka entsyklopediia, Robochyi zoshyt A* (Kyiv, 2004), 207-17.

one which models the basic structures and the psychological, compositional and narrative levels of Shevchenko's writings and art, and particularly his poetry, this state of affairs reminds us yet again of the basic gaps that exist in contemporary Shevchenko studies, especially with respect to the psychological.

1.

The theory of archetypes has its origins in the work of the psychoanalyst Carl Gustav Jung (1875-1961) and was developed by him over the course of many years, beginning with a preliminary formulation in his dissertation "On the Psychology and Pathology of So-called Occult Phenomena," in 1902, and later in his 1919 article on "Instinct and the Unconscious," and then in "The Concept of the Collective Unconscious" (1936-1937) and more specifically in such later works as "The Psychological Aspects of the Mother Archetype," "On the Archetypes of the Collective Unconscious," "On the Archetype with special reference to the Concept of the Anima" and other works.[3] Although the term "archetype" existed long before Jung's usage, and was most often compared, even by Jung himself, to Platonic "ideas," and the term itself borrowed by him, as he says, from Dionysius the Aeropagite, its conceptualization and theoretical as well as clinical application is closely linked with Jungian and post-Jungian psychoanalysis and is still broadly discussed and continually refined in analytical (Jungian) psychoanalysis.[4] For Jung, it was a theory that underwent significant evolution, from discussions of "primordial images" to that of the ontological status of the archetype, and to its application to various forms of human activity.[5] At the same time, beginning with the 1930s, first in Anglo-American criticism and then more broadly, the idea of the archetype and so-called archetypal criticism becomes an established form of literary criticism and exegesis.[6]

[3] See "Zur Psychologie des Kind-Archetypus" (1951), "Die psychologischen Aspekte des Mutter-Archetypus" (1954), "Über die Archetypen des kollektiven Unbewussten" (1954), "Über den Archetypus mit besonderer Beruecksichtigung des Animabegriffes" (1954). Cf. C. G. Jung, *The Archetypes and the Collective Unconscious,* trans. R. F. C. Hull, vol. 9, pt. 1 of *The Collected Works of C. G. Jung,* Bollingen Series 20 (New York, 1959).

[4] Cf. Jung, *Archetypes and the Collective Unconscious*. See also Jolande Jacobi, *Komplex/Archetypus/Symbol in der Psychologie C.G. Jungs*; Eng. trans.: *Complex/Archetype/Symbol in the Psychology of C. G. Jung,* trans. Ralph Manheim, Bollingen Series 57 (Zurich, 1957), 34.

[5] Cf. Jacobi, *Complex/Archetype/Symbol,* 33-35 and passim.

[6] See esp. Maud Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry* (London, 1934), and also John

The basic theses of the Jungian conception of the archetype are relatively well known. According to Jung, "Archetypes may be considered the fundamental elements of the conscious mind, hidden in the depths of the psyche... They are systems of readiness for action, and at the same time images and emotions. They are inherited with the brain structure – indeed they are its psychic aspect."[7] Archetypes, in a word, model our psychic life, our instincts, emotions and perceptions. Characteristically they exist both in the individual and the collective unconscious: "archetypes are not disseminated only by tradition, but ...can rearise spontaneously at any time, at any place, and without any outside influence"; they are thus "living dispositions, ideas in the Platonic sense, that preform and continually influence our thoughts, feelings and actions."[8]

The notion of the "collective unconscious" (*das kollektive Unbewusste*) through which Jung significantly expanded the psychoanalytic doxa of his day, and which precipitated his split with Freud, and won him lasting skepsis from the scientistically inclined scholarly establishment, also opened the way to a multifaceted and fruitful investigation of a range of cultural phenomena, especially in ethnology, in folklore (particularly fables), ritual and above all myth. By reaffirming the universality of the human imagination and of symbolism it continues to generate new typological and comparative research. Archetypes, which function as a *sui generis* index of basic and continually renewed motifs, topoi and images, become the locus for or the modality in which the collective unconscious echoes and works with the individual, personal unconscious. For Shevchenko, both the mythical dimension (as code, as mode of thinking and symbolism) and the psychological dimension (again as code, as symbolic mode, but also as a strategy of daily thought and action and as essential introspection) are remarkably strong, deep and fraught with meaning. They are also remarkably unexamined in the voluminous criticism devoted to him. Thus, the concept and especially the textually given presence of archetypes become a means through which one can productively and systematically examine the symbolism and the structuring – and the interaction – of both codes, the mythical and the personal-psychological.[9]

Celli, *The Uses of the Term "Archetype" in Contemporary Literary Criticism,* Ph.D. thesis, Kansas State University, Manhattan, Kansas, 1974.

[7] Jacobi, *Complex/Archetype/Symbol,* 37.

[8] Ibid., 36.

[9] Cf. George G. Grabowicz, *The Poet as Mythmaker: A Study of Symbolic Meaning in Taras Ševčenko* (Cambridge, MA, 1982), 16.

2.

According to Jung, archetypes are in principle universal and omnipresent – they are, after all, the products of human experience from the dawn of the species. The most basic, most often noted and most frequently discussed archetypes pose only a finite series, to be sure: the mother (which Jung himself analyzed[10]), the father (which melds into the concept and image of God), the child (which like the other two has various ramifications, including the "holy child," the "child of nature," the orphan and so on), and various others which continue on into a series of specific, but still universal archetypes, for example, the teacher, the priest/holy man, the king or tsar, the holy fool, the trickster, and so on. All of them find different manifestations in different cultures and smoothly meld into a broad gamut of literary characters or types. Commenting on Jung's theory, Jolande Jacobi notes that archetypes basically constitute a hierarchical order, from the most essential and primordial which illustrate "the fundamental characteristics of human kind" to those that are more specific, for example the European, or then the Nordic, and then the specifically national, and ethnically based, and on further to the local, for example those relating to, say, the city of London. With greater specificity or localization the charge of psychic energy and the depth of significance and of numinosity contained in the archetypes decreases proportionally.[11] In principle, the number of possible archetypes is endless: given the multiple and multifarious nature of human cultures, and especially the human tendency to create and reformulate symbols, any important moment or type has the potential to become an archetype. Moreover, and most importantly, the archetype is immanently bi-polar, reflecting as it does "the general contradictory and contrapuntal nature of psychic life."[12] As Jung puts it, "all archetypes have their positive, attractive, bright side which tends upwards, but at the same time they have a side that tends downwards, which is particularly negative and repellant, and partially chtonic."[13] It is altogether natural and inevitable, therefore, that in Shevchenko the "mother" can be transformed into a "witch."

This hardly exhausts the protean nature of the archetype. Such key Jungian structures of the psyche as the self (*das Selbst*, also "the soul,"

[10] See Jung, "Psychological Aspects of the Mother Archetype," in *Archetypes and the Collective Unconscious,* 75-101, and Jacobi, *Complex/Archetype/Symbol,* 33.

[11] See Jacobi, *Complex/Archetype/Symbol,* 56-57. Regarding "numinosity" see Part II, below.

[12] Jacobi, *Complex/Archetype/Symbol,* 65.

[13] Ibid.

which is so central to Shevchenko), the "anima" and "animus," the "shadow" (which also plays a crucial role in his poetry) are all essentially archetypal. In addition, a wide range of events on the individual or collective level, or on both at once, also manifest archetypal form and meaning: birth, death, marriage, divorce, the creation of the world, the end of the world/apocalypse, and so on. This greatly expands the range of subsumed material, of course, but it also shows how productive these structures can be. Most importantly – and archetypal criticism has repeatedly demonstrated this – archetypes are not static moments or topoi, and even more so they are not mere illustrative material. As Jung has argued, archetypes organize the work of the psyche, establish its basic motifs and patterns of development, determine its narrative strategies and symbolic values, and ultimately decide its essential meaning and Gestalt.[14] The very list of "archetypal patterns" examined by Maud Bodkin in her path-breaking book – rebirth (in the poetry of Coleridge), heaven and hell and the descent into hell (in Virgil, Dante and Milton), the image of woman (in Milton, Dante and Goethe) and various others – indicate both their depth, that is, their psycho-cultural rootedness in the collective imagination and at the same time their broad dissemination in various cultures and periods.[15] For Northrop Frye, archetypes and archetypal patterns, along with myth and mythopoesis, determine the essential modalities, and particularly the genres, of literature itself.[16]

3.

In Shevchenko's works archetypes can be seen as a basic symbolic and narrative presence, a code guiding his poetry. Indeed, this is specific to the poetry, for his prose and his painting are not ruled by the same condensation of symbolic means, the same compression of psychic energy and intensity of introspection, or the same reliance on mythical thought, and with that the key emphasis on prophecy (which itself is also an archetype) that characterizes the poetry. One can and one should examine both the prose and his painting for echoes of that archetypal code of the poetry, but this may be deferred for another occasion.

[14] See ibid., 31-73, and passim.
[15] See Bodkin, *Archetypal Patterns,* passim.
[16] See Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton, 1957).

II. Collective Archetypes: The Mythopoetic Code

1.

One can contextualize matters by briefly reviewing the moments, characters and topoi (all but exclusively drawn from Shevchenko's poetry) which the earlier critical literature has discussed precisely as archetypes. Almost invariably they were perceived nominally (not functionally or structurally) and statically, in effect, as attributes of Shevchenko's poetic world, as a set of topoi, albeit important ones. One of the first attempts to address the question of archetypes in Shevchenko's poetry, and specifically in the context of both Jungian theory and with reference to archetypal criticism, was George S. N. Luckyj's "The Archetype of the Bastard in Ševčenko's Poetry," which traces the presence of this archetype in Shevchenko's poetry (addressing particularly such long poems as "Kateryna" and "Mariia"), briefly discusses the connection of the archetype of the bastard with that of the mother (which is partially obscured by the unpersuasive thesis about the existence of a primal matriarchy), broaches the broad topic or complex of illegitimacy in Shevchenko, particularly the topos of the *pokrytka*, the unwed mother (without, however, noting that it, too, is an archetype), and arrives at the conclusion that a pain of "cosmic proportions" is implied here.[17] Despite its somewhat limited textual base (Luckyj does not mention such poems as "Tytarivna," "Petrus"" and especially "Vo Iudeï vo dni ony," where in one of the poem's variants the poet refers three times to Christ as "байстрюче праведний" [righteous bastard] and adds for himself "Прости / Мене, неправедного" [forgive me, an unrighteous one]), and despite the fact that the role and function of this archetype is not really developed with respect to the question of illegitimacy/marginality as such, and especially the key juxtaposition of the worlds of the father and the mother, and so on, there are at least two major moments that are addressed by this study – apart from the basic fact that it examines the Shevchenkian archetype for the first time in a systematic way. On the one hand, in the spirit of the archetypal criticism then flourishing in the West, Luckyj postulates (for the most part implicitly) that the archetype here is not a static "thing," but something of a process; he stresses the narrative basis of this archetype, the fact that the fate of the bastard projects a plot and symbolic movement. (To be sure, the

[17] See George S. N. Luckyj, "The Archetype of the Bastard in Ševčenko's Poetry," *Slavic and East European Journal* 14, no. 3 (1970).

structure behind this movement is not identified, and the hypothesis that "Mariia" resolves its dichotomies does not in fact hold true; cf. below.) The second, perhaps even more basic insight stems from Luckyj's observation that the topic has its "pre-history," in effect, that the early attempts to consider Shevchenko's "national character" (*narodnist'*) as well as his underlying "themes and motifs" which serve as his "primordial images" (M. Sumtsov) constituted a kind of "pre-theoretical" or "pre-Jungian" formulation of the question, postulating a kind of archetype *avant la lettre*, or archetype-without-an-archetype, in effect, an archetype-without-psychoanalysis.[18] This has special relevance for contemporary Shevchenko studies for it shows that traditionalism and rudimentary empiricism, and an attendant resistance to theory, have their roots not only in the Soviet period but are indeed already in place in the pre-Soviet period – and now continue apace into the post-Soviet one.[19] Many of the contemporary Shevchenko studies that allude to or circle around this topic are characterized by a similar descriptive empiricism, by an absence of hierarchy or structuring in the treatment of the phenomenon, and above all by a marked avoidance of the pertinent theoretical frame – and in all this echo the style and legacy inherited from Soviet literary scholarship.[20] For both a prehistory and a clearer situating of the notion of archetype in present-day Shevchenko studies, the raw terminological material found in many of these studies may be instructive, and the mix of the traditional and ad hoc, for example,

[18] Cf. Kostomarov re. "narodnist'"; also cf. N. F. Sumtsov, "Glavnye motivy poezii T. G. Shevchenko," *Iz ukrainskoi stariny* (Kharkiv, 1905), first published in *Kievskaia starina* 60, no. 2 (1898).

[19] An exceptionally solid scholarly work – albeit largely empirical in its method – is Filaret Kolessa's "Folkl'ornyi element v poeziï T. Shevchenka" in his *Studiï nad poetychnoiu tvorchistiu T. Shevchenka* (Lviv, 1939); cf. also Teofil Komarynets', *Shevchenko i narodna tvorchist'* (Kyiv, 1963) (also mentioned by Luckyj). Cf. also Volodymyr Krekoten's article "Mifolohichni siuzhety, motyvy ta obrazy u tvorchosti T. H. Shevchenka" in the *Shevchenkivs'kyi slovnyk,* vol. 1 (Kyiv, 1976), 407-8; Stepan Myshanych's article "Mifolohiia u tvorchosti Tarasa Shevchenka," *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka,* vol. 230, *Pratsi Sektsiï ethnohrafiï ta fol'klorystyky* (Lviv, 1995), 234-50; and the most recent works of the Institute of Literature of the Ukrainian Academy of Sciences, i.e., the collective *Temy i motyvy poeziï Tarasa Shevchenka* (Kyiv, 2008) as well as Lesia Heneraliuk's monograph, *Universalizm Shevchenka: vzaiemodiia literatury i mystetstva* (Kyiv, 2008).

[20] Folkloristic studies, such as the excellent work by Filaret Kolessa noted above, are hard pressed to avoid this empiricism; at any rate, that work reflected the state of ethnography at that time. But when it remains fixed in place for decades and is then applied to literary studies (cf. Stepan Myshanych's study noted above) it reflects an isolated and dated scholarship. For its part, the work of Lesia Heneraliuk (also noted above) draws on (or seems to draw on) the latest critical innovations, but their application is less than persuasive – or indeed coherent.

"key-images," "images-symbols," "words-mythologems," "words-symbols," "mythological allusions," or "images-concepts," not to say the altogether general "themes" and "motifs," clearly suggests certain conceptual difficulties in grasping this topic.[21]

2.

Various direct treatments of Shevchenko's archetypes are hardly more rigorous, and seldom if ever address the most basic issue – the psychological dimension as such and within that the interrelation between the individual and the collective unconscious.

One can find, for example, broad and general claims that there is an "archetype of the heart" in Shevchenko and that it articulates "the way to the ideal and to harmony with nature"; along with that one also hears that Shevchenko's writing is animated by the "archetype of the word."[22] In the newest academic edition of Shevchenko's Complete Works, in the commentary to the poem "Son" (relating to the phrase "i niodnisin'koï khaty" [and not a single peasant house – i.e. to be found in St. Petersurg]) we are told that "the archetype of the peasant house (khata), contains a profound humanitarian charge. The peasant house is a haven of human warmth and peace" and thereupon come various examples that purport to illustrate that "this archetype is intended to counter the concept of 'palace.'"[23] Other poems that deal with this topos such as "L." ("Postavliu khatu i kimnatu...") and especially "Mynuly lita molodiï," are not mentioned, however, nor is it noted that Shevchenko also regularly projects a totally different, "cold" and in-

[21] Cf. Myshanych, "Mifolohiia u tvorchosti Tarasa Shevchenka," passim; and Heneraliuk, *Universalizm Shevchenka*, passim. The "themes" and "motifs" from the above-noted collective volume (*Temy i motyvy poeziï Shevchenka*) also generally tend to address the topic and issue of archetypes; for example, the "motif" of the "road" (which would perhaps be better phrased as that of a "quest") would clearly qualify as an archetype; the same can be said of such topoi as "fate," or "freedom," or "death," and so on. Throughout, a clear perspective on these matters and the requisite critical tools seem to be lacking.

[22] Cf. Uliana Maraieva, "Arkhetypy ukraïns'koï mental'nosti" on the site of the "Ukraïnoznavstvo Institute," http://rius.kiev.ua/do/ment2. [as of 2011; no longer active, July 26, 2013]; however, the notion of Shevchenko's "archetype of the word" [arkhetyp slova] easily resurfaces in another online archetype i.e., as "mentalitet": cf. "Ukraïns'ka mental'nist' u konteksti natsional'no-patriotychnoho dyskursu" (http://www.library.univ.kiev.ua/ukr/elcat/new/detail.php3?doc_id=1429859).

[23] See Taras Shevchenko, *Povne zibrannia tvoriv u dvanadtsiaty tomakh,* vol. 1 (Kyiv, 2001), 703 (hereafter *PZTDT*). Regarding the "profound humanitarian charge," see my "Shevchenko i psevdomorfozy humanizmu," *Krytyka / Критика,* 2007, no. 3, 12-18.

hospitable peasant house (cf. especially the ending of the long poem "Sotnyk"). This, of course, is also an archetype – but in its negative, fearsome cast (the above-noted polarity).

A prominent locus, or bazaar, for discussing Shevchenko's archetypes is the internet, particularly in the guise of the ready-made essays (*referaty* or papers) on Ukrainian literature, and on Shevchenko as well, which are either sold or distributed freely there.[24] What characterizes both the *referaty*, and the dissertations (and their *avtoreferaty*), is that they have the same static and declarative and "empirical" tone and are quite innocent not only of any textual subtlety, but of a sense of the textual whole of the corpus they are dealing with, in effect, of the system of Shevchenko's poetry. As such they become a powerful if indirect indictment of the discourse of the Ukrainian establishment, specifically the school criticism relating to Shevchenko.

Both the scholarly and the journalistic discourses show a persistent tendency to relate the archetypes to the Ukrainian ethno-national sphere, to the Ukrainian world-view, and to the "national mentality" as such.[25] As understandable as this may be in today's political context, and the anxieties it generates, this tends to introduce a certain distortion (if not subversion) of the basic notion of the archetype by substituting a particular, ethnic coloring for something that is essentially universal. In the broader psychological, and cultural, and theoretical frame archetypes are not measured or defined solely by the collective ethnic or national experience. By their nature, they reach the deepest, universal level of human experience – although they may also draw on the collective memory of smaller, national and ethnic collectives; as such, they should need not be sought on one level of meaning to the

[24] This para-scholarly (and in light of its underlying plagiarism – anti-scholarly) production can largely be ignored. At times, however, as with the Wikipedia, it can be useful – not truly scholarly, but to some extent informative. Cf. e.g., "Referat na temu: Vyvchennia mifiv. Istoriia rozvytku mifokrytyky," www.ukrlib.com.ua/referats-zl/printout.php?id=184. This shadow industry is a product of the curriculum, i.e., the obligation to study literature; Shevchenko and discussions of his archetypes are particularly steeped in this para-scholarly humus.

[25] Illustrative of the hyperbole that surrounds this is the fact that such politicians as the Speaker of the Parliament of Ukraine, and even the President, are ready to comment on the subject of Shevchenko's archetypes; cf. e.g.: "Poeziia Kobzaria – vichna knyha ukraïntsiv," on the site of the former www.golos.com.ua/article/1227094211.html [active 2009; not available now] and "Taras Shevchenko: prochytannia mizh urochystostiamy" on the site of the latter: www.yuschenko.com. ua/ukr/Past/175/447 [also not available now]. The Yushchenko site even claimed [ca. 2009] that Shevchenko anticipated Jung: "Шевченкові 'діди високочолі,' протиставлення, боротьба чоловічої стихії вогню і жіночої стихії води є взагалі зверненням до найглибшої символіки образів, які набагато пізніше Юнг назвав архетипами".

exclusion of a possibly deeper and more essential one.[26] A tension in a particular reading is ultimately resolved through the interplay of the textually given and the broader patterns of the work.

3.

A certain preliminary contextualization of the role of Shevchenko's archetypes was suggested in my earlier study, *The Poet as Mythmaker*, which in a departure from the Shevchenko studies pattern of the time, focused its inquiry both on the structures of Shevchenko's thought, his mythopoetic code and his mythical view of Ukraine, her fate, and beyond that of human fatedness itself, and on the means and signposts of his self-projection as a carrier of the myth.[27] The study itself did not set out to examine Shevchenko's archetypes in their full range and complexity – especially since its focus was programmatically focused on the collective and mythical level and the question of the author's psychological code was left as a task for the future. An examination of myth and mythical thought, however, is impossible without reference to archetypes – they are, after all, the building blocks of this modality – and thus archetypes and archetypal moments and contexts were discussed there in various forms, be it as archetypal events, or archetypal figures – for example, the *kobzar* (the carrier of the myth), or Iarema Halaida (a figure in the long poem *Haidamaky* who appears as an emblematic representative of *communitas)*, or Jan Hus (from the poem by the same name, an archetypal martyr), Nero (the archetypal tyrant) and Christ (the archetypal savior). Throughout, Shevchenko's mythopoesis was discussed as the language of archetypes and universal symbols.[28] Both explicitly and implicitly I stressed that any moment, particularly one that possessed collective weight or validation, and was anchored in collective memory, could become a symbol, and this, according to the theory of archetypes, is the objective, visible basis for an archetype.[29] This connection can now

[26] Jacobi speaks directly (and somewhat schematically, perhaps) of the hierarchy that obtains here: "Such a hierarchical chain might, for example, be formed of those archetypes which manifest the basic traits of the entire human family, of the feminine sex alone, of the white race, of Europeans, of Nordics, of the citizens of London, of the Brown family, etc. ... The basic structure is laid down, but its individual spatiotemporal concretizations are imprinted by the time and environmental constellations in which they appear." *Complex/Archetype/Symbol,* 57.

[27] See Grabowicz, *Poet as Mythmaker*.

[28] See chap. 3, "The Myth: Structures and Paradigmatic Relations," esp. 44-57.

[29] Cf. C. G. Jung, *Symbols of Transformation,* vol. 5 of *The Collected Works of C. G. Jung,* (London, 1977), 232, and Jacobi, *Complex/Archetype/Symbol,* 74 and passim.

be put unequivocally: given the basic mythical code of Shevchenko's poetry, and the role of archetypes as the basic building blocks of myth, its mythologems, the whole fabric of Shevchenko's poetry can be said to be focused on archetypes, on their essential articulation. A careful rereading of the poetry will confirm this directly.

One should also note that the basic structural oppositions discussed in *The Poet as Mythmaker*, especially the opposition between the "world of the father" or that of social structure and the "world of the mother," or broadly speaking *communitas*, is that foundation or indeed spring or mechanism that generates a series of archetypal situations, narratives, themes, and so on and defines the basic values and symbolic tasks of Shevchenko's poetry.

By this same token, by considering the gamut of psychological archetypes and archetypal patterns one can begin discussing the interrelation of the mythical and the personal-psychological codes of Shevchenko's poetry.[30] This also opens up the possibility of looking at Shevchenko's works from the perspective of archetypal patterns and archetypal criticism.

4.

The nominal and "empirical" approaches mentioned earlier see the archetypal primarily in figures that appear in the various narratives of Shevchenko, figures like the woman (i.e., the mother, and particularly the unwed mother, the *pokrytka*; and her antipode, the witch), the Cossack, the minstrel (*kobzar*), the bastard child, the Russian soldier, the convict, the military officer (or "general"), the "Tsar" (who can be either a generally loathed tyrant, like Nero [in "Neofity"] or the contemporary "satrap" Nicholas I [in "Iurodyvyi"], or an autocrat who had managed to become a saint for the Russian [and also the Ukrainian] Orthodox Church, like Volodymyr/Vladimir, or like the biblical David ["Tsari"]), the people's avenger (like Iarema Halaida in *Haidamaky*) or the righteous man (the eponymous Jan Hus, Maksym in the long poem "Moskaleva krynytsia" [both the 1847 and the 1857 versions]), and many others like them. All of them are central to Shevchenko's poetry and serve to focus its plot lines and its visible surface. But essentially they are just that, the surface, an epiphenomenon, not least of all because the list is always partial and always open to textual continuation or variation – although it is finite. More important, therefore, are the

[30] Cf. Grabowicz, *Poet as Mythmaker,* 16.

dynamics behind them, the hierarchy they imply, the transformations they enter into and the patterns they produce.

In the context of Shevchenko's mythical code the basic generating matrix or mechanism for these figures is the already mentioned opposition between social structure and ideal humanity or *communitas*. In its most archetypal, i.e., primordial and universal sense this devolves precisely on the opposition between the world of the father and the world of the mother. In the "real," manifest or "historical" world it also expresses itself in the opposition between the rulers and the ruled, between despotic, imperial power on the one hand and small nations, or simply the people, on the other. Paradigmatic in this sense is the poem "Kavkaz" (The Caucasus) with its juxtaposition of the Russian Empire and the various small nations of the Caucasus; the same is evident in the poem "The Heretic" (Ieretyk) where the Catholic Church (The Holy Roman Empire) and "the Germans" (*nimota*) are counterposed to the Slavs, the Czechs, and indeed the common folk, whom the poet repeatedly calls "ordinary people" (*prosti liudy*) and once simply "people" (*liudy*) and even "orphans" (*syroty*). For his part, the Pope of Rome and his cardinals are counterposed not only to Jan Hus, the martyr for truth, but to Christ himself. Similarly archetypal – and couched in a fundamental juxtaposition of the "human" and the "inhuman" – is the relationship of Russia to Ukraine, in effect the Empire to ordinary people, the *narod* as such, to the world of widows and orphans revealed in such "political" (in effect, proto-political) poems as "Son" (The Dream), "Velykyi l'okh" (The Great Crypt), "Poslaniie" (The Epistle) and others – almost all of them written in the period 1843-1845. Both antipodes – of the Empire and the ordinary people, of the human and the non-human – are clearly archetypes. But one must note that not only the poles but the opposition itself is archetypal, in effect the actualization of the binary opposition of good and evil, the human and the monstrous, and, secondly, that it is a structure of the mythical code, but also the personal, psychological one, and as such a structure and binary opposition – of good and evil, truth and falsehood – it can generate a multitude of derivative structures, narrative themes, motifs, and so on.[31]

[31] In recent Ukrainian Shevchenko scholarship the structured nature of Shevchenko's poetry, its coding, is still largely ignored – and what often substitutes for it is an ever baggier eclecticism; cf. e.g., Vasyl' Pakharenko's article on "Good and Evil" in the above-mentioned *Temy i motyvy poeziï Shevchenka*, 52-75. The archetypal nature of this opposition, its multifaceted reliance on archetypes, is not perceived.

What is also noteworthy – and this appears across a broad range of narrative poems, from "Kateryna" (1838) to "Mariia" (1858), but is also not confined only to them – is that this opposition between *communitas* and social structure is not static, but constantly articulates movements and transformations between these two worlds. In essence, this movement – above all of the hero – and the transformations that are symbolically coded in them continually stress the "righteousness" or "superiority" of *communitas* with respect to that of social structure, i.e., the world of authority, property, privilege, rank – and the state itself.[32] In the usual, "normal" run of things, and in the life of society, in effect, in various rituals and narratives, in literary plots, and so on, this movement (directly in the *peripetia* of the hero) goes from the world of social structure to that of *communitas* whereupon, in the manner of a rite of passage, having been cleansed and renewed, the hero returns to the world of social structure and resumes his "normal" life. In Shevchenko this process works in exactly an opposite way: what is stressed and apotheized is only the world of *communitas*. In his poetry (the prose presents a more complicated picture) there is no acceptance of, no "legitimization," or "validation" of the world of social structure. It is precisely this deep pattern – in effect, the general structuring sense of his poetry – that underlies and provides meaning for what traditional Shevchenko criticism has called his "revolutionism" or "rebelliousness" (*buntarstvo*). This, in fact, is the essential mythical component of Shevchenko's world. The "solution" to this continually stressed state of marginalization and oppression comes only from a millenarian vision of the future – and also from the poet's basic role of foretelling, projecting and "realizing" this coming salvation.[33]

Since myth is articulated through archetypes, and since, as noted, they constitute its core mythologems, this movement or pattern of continually validating *communitas* can be seen as the most basic, "root" archetype of Shevchenko's poetry. In short, *communitas*, the vision of ideal humanity and everything associated with it – of marginalization and social oppression, of victimization, but also of partaking in, and a special empowerment from the attendant state of truth-justice (*pravda*), of human authenticity and salvation, and finally of the sacrum – is at the core of Shevchenko's world. Speaking semiotically, it is its default mode and it expresses itself in a master narrative that generates a host of symbols and plots, the narratives about the *pokrytka* (beginning with "Kateryna" and ending with "Mariia"), the bastard child, the orphan, the soldier, the convict, the *kobzar,* and so on. These are also the *visible* archetypes not-

[32] See Grabowicz, *Poet as Mythmaker,* chaps. 3 and 4, esp. pp. 97-106 and passim.
[33] Ibid., chap. 4.

ed before which so dominate the present state of analysis. The totality of these relations (and narratives) and particularly the cathexis of their telling is also the foundation for the general, but still largely murky notion of Shevchenko's national character, his *narodnist'*. From this primordial pattern, or Ur-Archetype will later come both the final millenarian vision of a redeemed world ("а буде син, і буде мати, і будуть люде на землі" / "there will be a son, and a mother, and there will be people on this earth") and the sublime role of the poet himself – as carrier of the myth, and as a liberating force – a bodhisattva, a prophet.

5.

The latter moment needs to be emphasized: both the myth and the archetypes that are its components can be seen in their full dimension, or "fully expanded," only when one sees the poetry as a synchronic totality, in effect, when one duly considers its culminating millenarian message (which by virtue of the structures of the myth is implicit in the early poetry as well, but is fully articulated only in the later poetry, and particularly in its culminating phase).[34] Thus while the topos and archetype of the son is evident across the whole diachronic reach of Shevchenko's poetry, it is largely, and in terms of the affective and cathectic thrust of the poetry, indeed entirely subordinated to or melded with the archetype of the orphan or bastard son. There are various illustrations of this, but the paradigmatic case is presented in the poem "Petrus'" where a village boy-child initially described as "погане мале байстря" (an ugly small bastard child) is raised in status, indeed adopted by the gentry family, and allowed to become a full member of the world of social structure:

Петра на волю одпустили,
Зимою в Київ одвезли,
І там у школу оддали.
І там чимало поповчили.
Вернувся з Києва Петрусь
Уже Петром і паничем...
(94-99)

[34] See Grabowicz, *Poet as Mythmaker,* chap. 5. One should note that by reason both of crypto-Marxist ideology and of populist traditionalism such a holistic perception of the poetry was resisted and largely blocked in Ukrainian Shevchenko criticism. What emerged instead was an emphasis, as noted above, on Shevchenko's rebelliousness (*buntarstvo*) and revolutionism as his putatively defining and essential features. Such core issues as salvation, and especially the sacred itself were systematically ignored. A similarly blinkered perspective animated various polemical responses to *Poet as Mythmaker*.

(Petro was freed. / By Winter he was sent to Kyiv, / And put in school. / And there they taught him many things. / And when Petrus' returned from Kyiv / He came as Peter – and a young lord.)

But this elevation in status, or "upward mobility," which is entirely normal in human affairs and is a core pattern in various narratives and literary genres, especially, the *Bildungsroman*, simply cannot be made to fit – as a normal, sanctioned, self-standing component – into Shevchenko's poetic world: Petrus"s "mother" (i.e., the young lady who had him adopted, and who is also a victim in the story, and at the same time a variant of the sinful/dark mother) poisons her husband, the general (a variant of the Shevchenkian archetype of the father/old husband/rapist) and in a pattern to be repeated in "Moskaleva krynytsia" (The Soldier's Well), and echoed in "Iurodyvyi" (The Holy Fool) and "Jakby tobi dovelosia" (If you were ever to...), Petrus' takes the sin upon himself and confesses to the crime. As a righteous sufferer he accepts his penance and drags his chains to deepest Siberia: "...і поволік Петрусь кайдани / Аж у Сибір..."

This fate or karma is encoded into various archetypes and articulates the workings of the overarching core or macro-archetype noted earlier, i.e., the split of Ukraine between the worlds of the father and the mother, between social structure and *communitas*, which then project the existing, day-to-day Ukraine as ever-liminal, a world of the abused, oppressed and exploited, a world not of justice (*pravda*) but of injustice (*kryvda*). In such a world the universal archetypes of father, mother, son, and so on consistently "shift" into a state of deformation that defines society precisely by its continual oppression. Here, instead of a son there will always be a bastard-son, instead of a mother, an unwed mother (*pokrytka*), or widow, instead of a father – a "general," i.e., an abuser and rapist. And only the vision of a redeemed future (another core archetype in Shevchenko's poetry), in effect, a vision of a millenarian paradise, as in the concluding lines of "Isaiia 35" (see below) or the already cited conclusion of "I Arkhimed i Halilei" (Both Archimedes and Galileo),

І на оновленій землі
Врага не буде супостата,
А буде син, і буде мати,
І будуть люде на землі

(11-14)

(And on the renewed earth/ There'll be no enemy, no foe/ But there'll be a son, and a mother,/ And there'll be people on this earth.)

holds forth the promise of a return to a human existence that is not deformed, and not oppressed, and couched precisely in universal and archetypal terms: of son, mother, earth.

6.

The tendency to stress the archetype, or indeed the archetypal, is not confined to Shevchenko's late poetry. In fact, this facility or need to express oneself through archetypes and the condensation they provide is a defining feature of Shevchenko's poetry, and stems from the mythical thought that underlies it; it appears as a predictable code, programmatically stressing the essential, forcing us to look at "the root of things." Once the poet bares, as the formalists would put it, his device, it becomes visible even to the innocent eye, and the only thing strange here is not the regularity or predictability of the pattern as the fact that Shevchenko criticism has ignored it for so long. In truth, however, what is at issue is not a "device," a formal, thematic or compositional feature (although these are also projected) but a deep need for self-expression, for stressing the message itself, that is, both the content and the code, the "idea" and the poet's sense of it. Most telling in this regard is the triptych "Muza" (The Muse), "Dolia" (Fate), "Slava" (Fame) (all written in 1857), where each poem bares both the central archetype which resonates in every culture and the poet's individual perception of it – which is conveyed by seemingly absolute intimization, a total psychological anchoring of the archetype in his own biography. To this we shall return. There are, however, many such "bared" or "thematized" archetypes in Shevchenko's poetry, many more, in fact, than conventional logic would suggest. One often has the sense that every poem bares an archetype. Thus the early poem "Perebendia" (1839) represents not some concrete *kobzar,* or even a typical *kobzar* – although the moment of typicality is not excluded here – but the *kobzar* as such, the archetypical *kobzar*. This is argued both by the programmatic comparison that is drawn between his word – an echo of nature itself – and the word of God, and by his own designation as a seer "who knows all" and "who sees all" – and the fact that for this very reason people do not accept him ("Його на сім світі ніхто не прийма. / Один він між ними як сонце високе" – [No one in this world can really accept him / He's as lonely among them as the sun that's above]). The categorical cast of this polarized reality ultimately suggests a universal, not an individual, concrete *kobzar*). Perebendia's depiction, moreover, is couched entirely in the key of the sublime and the sacred; and finally the fact that the poet (in effect, the voice of the

represented author) turns to Perebendia – now the *kobzar*-as-such – as to his "father" (*bat'ko*), as to an Ur-model (in fact, the archetype) and that in confirmation of this his image and voice meld with the image and voice of the poet – as we see in the lines that can serve as a basic leitmotif of the author's self-depiction, particularly in the early poetry of Shevchenko, but in some measure in all of his poetry:

> А якби почули, що він, одинокий,
> Співа на могилі, з морем розмовля, –
> На Божеє слово вони б насміялись,
> Дурним би назвали, од себе б прогнали.
> (75-78)

(And if they would hear that he sits there alone, /And sings on the mound, and talks to the sea –/ They would laugh at God's word/ And call him a fool, and drive him away.)

In a still earlier poem, "Prychynna" (The Bewitched Girl, 1837?), which is generally considered Shevchenko's earliest poem, everything – both the unnamed, lovelorn girl, and the unnamed lovelorn Cossack, and the mermaids, and nature (and the Dnieper that "groans and moans") and the village girls and young men who gather to bury the two dead lovers, and every detail it would seem, from the cuckoo bird that comes to coo over their grave, and the nightingale who comes to sing – "виспівує та щебече / Поки місяць зійде, / Поки тії русалоньки / З Дніпра грітись вийдуть" (who sings and warbles / Until the moon will rise / Until the mermaids / Will emerge from the Dnieper to warm themselves) – all partake of an archetypal aura, are part of a great overarching archetype, a sui generis symphony of archetypes. (And from its workings, from that unswervingly accurate resonance that it establishes with generations of readers emerges the no less archetypal reception of Shevchenko. The one models the other: an integral part of Shevchenko's myth is his participation in it, his role as myth-carrier – which in turn forms and confirms the appropriate reception.[35])

The catalogue of poems that bare or thematize various Shevchenkian archetypes can easily be continued. Thus, such poems as "Iurodyvyi" (The Holy Fool, 1857) or "Neofity" (The Neophytes, also 1857) do not depict any concrete or "typical" figures or events, but project, indeed apotheize, the archetype in question. In the process, the moment of apotheization, the way the poet's attention is brought to bear

[35] See Grabowicz, *Poet as Mythmaker,* 159 and passim.

on a given object, assumes special importance: the symbolic weight of the topic, its central nature, is stressed by the narrative and the whole of the work, its theme-plus-narrative, its performance, so to speak, unequivocally shows that what is told is all-important: it reveals a deep truth and in part the code itself. In "Iurodyvyi" this is the archetype of "the national avenger," who is also a martyr to the holy cause ("Найшовсь-таки один козак / Із міліона свинопасів, / Що царство все оголосив – / Сатрапа в морду затопив" [one Cossack – out of a million of swineherds / was indeed found, and he announced it to the realm/ and slapped the satrap down]). In the "Neophytes" this is the related archetype of awakening to the holy cause, exemplified here by the emergence of the first Christians, who, like the mother of Alkid, will carry forth "the word of justice" and realize a new holy order on earth. A similar archetypal message is conveyed by the poems "U Boha za dvermy lezhala sokyra" (Behind God's Door Lay an Axe) and "Chuma" (The Plague) (both written in 1848), which depict in an apocalyptic key the coming transcendent, universal Day of Reckoning. Both works also reveal the author's symbolic and psychological role in the process.

In such thematizations the poet frequently stresses the special timelessness or transcendence of his narrative, emphasizing in this fashion that what is at issue is precisely archetypical. In the poem "U Boha za dvermy lezhala sokyra" this is given by a parenthetical aside, in the very next line, in the style of a folk-apocryphal narrative: "А Бог тойді з Петром ходив / По світу та дива творив" (In those days God would wander / the world with Peter and create wonders). In "Neofity" this is a whole introductory aside, which with no little irony is presented as atypical modesty trope, depicting, in effect, the poet's (i.e., narrator's) inability to define the exact time of action:

Не в нашім краю, Богу милім,
Не за гетьманів і царів,
А в римській ідольській землі
Се беззаконіє творилось.
Либонь, за Декія царя?
Чи за Нерона сподаря?
Сказать запевне не зумію.
Нехай за Нерона.
Росії
Тойді й на світі не було,
Як у Італії росло
Мале дівча.
(89-100)

(Not in our land, beloved by God, / Not during the Hetmans and the Tsars, / But in the Roman, idolatrous land / Did this infamy take place. / Perhaps in the reign of the Tsar Decius? / Or maybe during Nero's tenure? / I cannot, really, say for sure. / Let's say, then, Nero. / Russia / Didn't even exist then, / When in Italy / A little girl was growing up...)

In "Moskaleva krynytsia" (the 1847 version) the localization of the archetypal village in which the action is to take place is given as if in passing, as something *faute de mieux*, and in what is characteristic for this work, as a dialogue between the work's two narrative voices – which is also a key archetype (cf. below): "Пиши отак" (write it down like this) says the illiterate villager/*kobzar* to his literate alter ego, the nobleman (*panych*) who is transcribing the story:

було
Село.
Та щоб не лізти на чужину,
Пиши: у нас на Україні.
А в тім селі вдова жила...

(there was / a village / And so as not to wander off into foreign lands / write – here, in our Ukraine, / And in this village lived a widow...)

In "Kniazhna" (The Princess) another such introduction of the archetypical village is conducted in the guise of a long quasi-sentimental passage, from the opening lines "Село! І серце одпочине, / Село на нашій Україні" to the final "Сам Бог витає над селом":

Село! І серце одпочине:
Село на нашій Україні –
Неначе писанка, село.
Зеленим гаєм поросло.
Цвітуть сади, біліють хати,
А на горі стоять палати,
Неначе диво. А кругом
Широколистії тополі,
А там і ліс, і ліс, і поле,
І сині гори за Дніпром.
Сам Бог витає над селом.

(33-43)

(A village! And your heart is stirred: / A village, right in our Ukraine – / As perfect as an Easter egg. / All overgrown with verdant groves / With blooming orchards and white huts / And on the hill – a manor house. /

Magnificent! And all around / The broad leafed-poplars and the forest / And then more forest and the fields / And bluish mountains by the Dnieper. / It seems that God, Himself, stands watch.)

In the popular perception, and especially in the school canon, both Soviet and non-Soviet, this brief passage depicting the village as a transcendant Easter egg (*pysanka*) had become an important archetype, indeed an all-but-official icon.[36] Most tellingly, however, in this same poem, indeed in the very next lines, this "bright" archetype, seemingly blessed by God himself, is replaced by its opposite, a "dark" and "demonic" hypostasis which totally rewrites the image of the village-as-paradise and village-as-Easter-egg as the narrator continues first with mockery and then curses:

Село! Село! Веселі хати!
Веселі здалека палати,
Бодай ви терном поросли!

(A village! A village! The joyful peasant houses! / The joyful palace from afar, / May you be overgrown with thorns!)

And all of the subsequent narrative shows the village in its archetypal-deformed form – as a village of oppression and exploitation, of rape and of incest.[37]

A paradigmatic example of the thematization of the archetype, its universalization and its baring, is provided by the poem "Saul" (1860) where the opening lines bare the omnipresence of the phenomenon to be discussed:

В непробудимому Китаї,
В Єгипті темному, у нас,
І понад Індом і Євфратом
Свої ягнята і телята
На полі вольнім вольно пас
Чабан, було, в своєму раї.

[36] Ibid., 53-54.

[37] It should also be noted that while the rape and incest take place specifically in the manor house (*palaty*) – it is also emphatically placed within the context of the village itself, as something that fundamentally defiles it. The village, in turn, is archetypal and iconic of all of Ukraine ("Село на нашій Україні – / Неначе писанка село"). And this in turn also casts light on the reception – i.e., its selectivity. The insistence on seeing only the "bright" side of the archetype (as in the discussion of хата above) also reveals an "ideological" bias here, in effect a pedagogic reductiveness and overall simplification of Shevchenko's world.

(In China ever fast asleep, / In darkest Egypt, and in our lands, / And by the Indus and Euphrates / The shepherd in his bit of eden / Would freely graze his calves and sheep / In open fields.)

The universality of place is augmented by a universality of action, and in the following lines comes a description of how this primal paradise was "captured" (*zainialy*), "destroyed" (*roztlyly*), and "defiled" (*oskvernyly*) by the Tsar and his minions brought by the power of the Evil one:

Аж ось лихий царя несе
З законами, з мечем, з катами,
З князями, темними рабами.
(10-12)

(And lo, the Tempter, brings the Tsar / With laws, and swords, and executioners, / With princes, and with ignorant slaves.)

A structurally more concise description of this archetype – of the archetype of authority that destroys (defiles) everything that is immanently human – can hardly be imagined.

Not least of all, Shevchenko is at pains to ironically stress the frequency, the very "obsessiveness" of his key themes – which in the telling are then concretized as archetypes. Emblematic of this is the following passage from the poem "Tsari" (The Tsars) (i.e., Staren'ka sestro Apollona [O, Aged sister of Apollo]) where the poet seems to "consult" with the Muse (which one is not clear – it depends whether the tale that follows is epic, tragic or erotic – and it could be either and all), but in reality confesses his need to vary his by now stale repertoire:

Бо як по правді вам сказать,
То дуже вже й мені самому
Обридли тії мужики,
Та паничі, та покритки.
Хотілося б зогнать оскому
На коронованих главах,
На тих помазаниках Божих...

(For to tell the truth / I too have had enough/ Of these muzhiks, / And all these youthful gentlemen and unwed mothers. / It's time, perhaps, to vent our spleen / At royal folks, / At God's anointed ...)

7.

The typology of these thematizations can already be addressed in a preliminary way (a full account may be left for later). Most basically they divide into collective and mythical projections on the one hand, and the psychological on the other. The mythical level is complicated, as noted earlier, by the fact that archetypes are a component of mythical thinking and mythical narrative, and will continually produce the multiplicity of topoi, motifs and movements that we encounter. These articulations require further attention.

A frequent and obvious case is the archetype of the origins or the emergence of various phenomena. (Etiological tales in general are considered variants of the mythical tale.) In Shevchenko's poetry this appears in such works as "Topolia" (The Poplar), "Lileia" (The Lily), "Utoplena" (The Drowned Girl), and the already discussed "Saul." The first three are strictly etiological tales, which focus on natural phenomena. They also reflect various Romantic features and conventions and, as some have argued, a balladic form – although I find this generic designation neither accurate, nor persuasive; it is hardly made more persuasive by the fact that Shevchenko himself uses this term (cf. below).[38] In such works as "Saul," the already mentioned "Iurodyvyi," "Neofity," and "U Boha za dvermy lezhala sokyra," as well as such poems as "Prorok" (The Prophet) and "Kosar" (The Reaper), and some others, we see the emergence or "birth" of various human or metaphysical qualities – evil and violence, punishment and the avenger, apostles of the new order, God's gift of the Prophet (whom the people reject at their peril), death, and so on. In "Tytarivna" (The Sexton's Daughter, 1848) the story tells of the origins, the creation as it were, of the seducer – although this becomes apparent only at the very end of the poem. At the beginning Mykyta – "Найкращий хлопець, та байстрюк / Байстрюк собі та ще й убогий" (The best boy [in the village], but a bastard son, / A bastard son and poor to boot) – courts the eponymous heroine, but she rejects and mocks him. Later he seduces her and kills their illegitimate child and places the blame on her, and the community (and here Shevchenko, with utter irony, uses the intimate diminutive: "громадонька" – the "dear little community") condemns the basically innocent Tytarivna (in effect she is guilty – but only of falling in love and giving herself to a scoundrel, a true bastard) and punishes her by burying her alive thus actualizing the dark side of the archetypes of

[38] For a recent reiteration see Mykola Bondar, "Balada," *Shevchenkivs'ka entsyklopediia, Robochyi zoshyt B* (Kyiv, 2005), 23-32. Cf. ftn. 54 below.

both the bastard son and the community.[39] After committing his sin, Mykyta becomes a gentlemen (*panych*), and Satan incarnate (*satana-cholovik*). The final cautionary message in which this is conveyed is full of irony – for the narrator knows that all his effort is for naught, for the girls (*divchatochka*) will continue to fall in love with and be seduced by such gentlemen:

Покарав
Його Господь за гріх великий
Не смертію – він буде жить,
І сатаною-чоловіком
Він буде по світу ходить
І вас, дівчаточка, дурить
Вовіки.
(221-27)

(God punished him / for this great sin / Not by death – he will keep on living / And as Satan-man / He will walk this earth / And fool you girls / Forever.)

A number of thematized archetypes appear in works which turn to history, in effect, works which on the one hand have traditionally been perceived as "historical" and which resonate with the literary-historical conventions of the time, but which also essentially fit the meta-historical and the general mythical code of Shevchenko's poetry.[40] A number of these works have been discussed in various ways, particularly by non- and post-Soviet critics (who have always had more leeway in examining the national and proto-political character of Shevchenko's writing), but an exploration of these works, their themes and topoi, *precisely as archetypes*, has been notably lacking.[41] Such works as "Rozryta mohyla" (The Open Grave), "Chyhryne, Chyhryne," "Velykyi l'okh" and its pendant "Stoït' v seli Subotovi" (In the Village of Subot-

[39] As noted earlier, all archetypes are binary. Apart from that one should also remember that for Shevchenko the notion of "bastard" does not at all connote only the positive. Depending on the context, it can also have a "dark" meaning; cf. in "Стоїть в селі Суботові" the reference to "Байстрюки Єкатерини / Сараною сіли," lines 27-28.

[40] Cf. Grabowicz, *Poet as Mythmaker,* chap. 2, "History and Metahistory."

[41] A revealing substitute has been the search for political allegory in the criticism of Stepan Smal'-Stots'kyi; see his *T. Shevchenko. Interpretatsii* (Warsaw, 1934; 2nd ed., New York-Paris-Toronto, 1965). Soviet critics, even perspicacious ones like Iurii Ivakin, were basically hemmed in by their obligatory ideological perspective and prevented from duly considering archetypes or even symbols as such; cf. Iu. Ivakin, *Komentar do "Kobzaria" Shevchenka,* 2 vols. (Kyiv, 1964-1968).

iv) written a few days later,[42] "Kholodnyi iar" (The Cold Ravine) (all of them from the "Try lita" [Three years] period), as well as such poems as "Irzhavets'," "Poliakam (Shche iak buly my kozakamy)" (To the Poles [When we were still Cossacks]), "Chernets'" (The Monk), and then "Oi choho ty pochornilo" (Why Have You Turned Black), "U nedilen'ku u sviatuiu" (On Holy Sunday), "Zastupyla chorna khmara" (A Black Cloud Covered the Sky) and others[43] – all develop and thematize archetypal nexuses of the collective past and of collective memory. The objects that arouse and focus the poet's memory are various, and more or less canonical: an unearthed burial mound, the village church where Bohdan Khmel'nyts'kyi was buried, a miraculous icon in the village of Rzhavets, the fields around Berestechko where thousands of Cossacks died. Sometimes they are quite subjective – as a reconstruction in memory of a view of the Dnieper from its high shore and a peasant house from which, as he says in "Son (Hory moï vysokiï)" (The Dream [My high mountains]) "видно Україну / І всю Гетьманщину кругом" (one can see Ukraine and all of the Hetman state) – but they are all imbued by a deep sense of the past and of a living, immediate contact with it; they all become variants of a powerful, complex archetype of memory which is at once protean and pantopic, all-encompassing as it were, where everything that the eye and memory can see in Ukraine – be it the Podil district in Kyiv, the Cossack Sich, the village of Subotiv – can become a correlative for profound, collective introspection – which then can provide an intimation of the very essence of Ukraine.[44] In the earlier of these works, basically from the collection "Try lita" (1845), this archetype of memory (which on the surface seems akin to "historical memory," but which continually shifts into myth and not into history as such) also projects a profound and deeply emotional, and also archetypal, sense of collective identity – which will later become the basis of a new Ukrainian national consciousness, indeed a new political consciousness. The process by which this awareness was created was drawn-out and complex and in various ways coterminous with the very

[42] In the most recent *Collected Works (PZTDT)* [Kyiv, 2001] as well as in the earlier *PZTDT* (Kyiv, 1989-1991) that stopped with the 3rd volume, the poem has been absorbed into "Velykyi l'okh"; cf. my *Shevchenko, iakoho ne znaiemo* (Kyiv, 2014), 171-74.

[43] Among these other works one should also include indirect, but important meditations on the past; cf. e.g., "Son (Hory moï vysokiï)" (The Dream [My high mountains]) where the "historical" moment is noted almost as if in passing – but where the meditation on the past, and its connection to the present, is altogether central. The very fact of the "marginality" of the concretely historical moment here only reminds us that the core is the mythical message and not the "history as such."

[44] Cf. also the discussion on the centrality of memory in my *Shevchenkovi "Haidamaky": poema i krytyka* (Kyiv, 2013), 189-239 and passim.

reception of Shevchenko. At times this reception was self-reflexive – as in the writings of Mykhailo Drahomanov[45]; at times, especially in the past century and in the gristmills of totalitarian and authoritarian ideology, this reception contributed to a reductive limitation of Shevchenko's vision to suit such or other ideological premises and goals – even while claiming to stress the universal or transcendent.[46]

8.

Characteristically, the dominant ideologies affecting Ukrainian life in the twentieth century, i.e., both the Soviet and the nationalist, and the scholarship they projected and nurtured (which in the Soviet case specifically claimed to espouse secular and positivist values), consistently ignored what is central to Shevchenko's vision of Ukraine – in its past, as well as in its present and future – namely the realm of the sacred. Shevchenko's openness to the sacred, and to what Rudolph Otto called the "numinous," to that which is fundamentally other and which stands beyond and above the normal and earthly and can in no way be reduced to it,[47] is a basic, indeed defining, feature of his poetic world. It undergoes an important evolution over the course of the various stages of his poetry, but it is present from the beginning: it is immanent. One can hardly speak about the feeling and the experience of the holy, of numinosity as Otto calls it, as an archetype for it is a quality that informs and gives a special sense to all archetypes and archetypal patterns, it is a dimension and a modality of an archetype rather than an archetype itself, but it plays an essential role in their functioning. It has a special and no less essential role in the poetry of Shevchenko.

Studies of the phenomenon of the sacred (*das Heilige*), its socio-cultural workings and its artistic representation, from the sociolog-

[45] See esp. his groundbreaking *Shevchenko, ukraïnofily i sotsializm* (Geneva, 1879).

[46] Thus the Soviet Shevchenko canon basically ignored the issue of national identity and channeled the inquiry into "Shevchenko's historical (or social, or economic) views" – which invariably were cast as "progressive" or socialist avant la lettre. The nationalist perspective, beginning in the 1920s with Dontsov and Malaniuk (which in the case of the latter would undergo certain nuances over time) stressed above all the national, and implicitly political and nationalist character of Shevchenko's vision and was prepared to dress it up with preposterous lucubrations on his "leadership principle" ("провідництво"), cf. e.g., Leonid Bilets'kyi's introduction to vol. 2 of Shevchenko's *Kobzar* (Winnipeg, 1952), esp. sec. 6, "Shevchenko i ideia providnytstva," 31-33.

[47] See Rudolf Otto, *Das Heilige: Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen* (1917).

ical contextualization of religious thought in Durkheim and the theological conceptualizations of Otto to contemporary analyses usually differentiate several key features, particularly a) a direct connection with the sphere of religion and the religious, b) projections of transcendence and c) defining that which is fundamentally set apart.[48] The latter plays a particularly important role in Shevchenko.

As a sense of fundamental otherness, of non-earthliness or transcendence of the represented world, such numinosity is evident already in his earliest poetic works, beginning with "Prychynna," where, as already noted, the entire represented Ukrainian world, in its entire gamut of natural and trans-natural features, but also in its common details, resonates as a kind of symphony of archetypes, and in this fashion, at the very beginning of his creativity, promises a special status to Ukraine. In its unique totality and emotional concentration (or "validity") it is still only background here – but it already has the aura of the numinous. And although "Prychynna" has traditionally and in formal terms been perceived as a ballad, and even though Shevchenko himself calls it thus, this balladic mode, while masterful, is not defined or animated by its literary and conventional features; the structurally defining moments here, instead, are the special nature, the uniqueness and numinosity of Ukraine, which so manifestly distinguish this work from that of such contemporaries as Zhukovsky, Mickiewicz, Metlyns'kyi, Kostomarov and others.[49] In none of these other works does that which is generally (and here altogether misleadingly) called "the background" of the action, i.e., the natural setting, have anything like the concentration and power that is exhibited in "Prychynna"; in none of these works (all of them, supposedly, "ballads") does it transform itself into the very substance of the work.

The direct, semantic (and in time ever more programmatic) articulation of numinosity asserts itself quite rapidly, in effect, already in "Perebendia" (1839) which becomes part of the first *Kobzar* of 1840. What distinguishes the figure of Perebendia from all others, and in this

[48] The scholarship on the notion of the sacred is rich and ongoing. See Matthew T. Evans, "The Sacred: Differentiating, Clarifying and Extending Concepts," *Review of Religious Research* 45, no. 1 (Sept. 2003): 32-47; cf. also Roy A. Rappaport, "The Sacred in Human Evolution," *Annual Review of Ecology and Systematics* 2 (1971), 23-44.

[49] As he writes in his "Autobiography": "...из многочисленных попыток он [i.e., he, Shevchenko] впоследствии напечатал только одну балладу 'Причинна'". See his *PZTDT*, 5:192 and 1:595. The fact that he uses this term, however, hardly makes such or other poems fit or approximate this genre, or specifically resemble the ballads written by his contemporaries and immediate predecessors. A more detailed investigation is clearly called for.

fashion makes him also the carrier of the Word, in essence a prophet in the making or *in statu nascendi,* is that he is the carrier of God's truth, he speaks with God and his word is also God's word, and through it he expresses His glory (which "the people," of course, are unwilling or incapable of perceiving):

Старий заховавсь
В степу на могилі, щоб ніхто не бачив,
Щоб вітер по полю слова розмахав,
Щоб люде не чули, бо то Боже слово,
То серце по волі з Богом розмовля,
То серце щебече Господнюю славу...
(55-60)

(...The old man hid himself / In the steppe, on the burial mound, so that no one would see, / So that the wind would disperse his words over the field, / So that people would not hear – for it was God's word, / It was the heart that was speaking with God in freedom, / It was the heart that was warbling God's glory...)

Perebendia clearly foretells the model of the poet as a carrier of the Holy Word, and with it also the self-projection of Shevchenko – and the basic teleology of his poetry.[50] This search for the Word, which by reason of its semantic weight and centrality also emerges as a basic Shevchenkian archetype already appears in fully thematized form in the early poem "Na vichnu pam'iat' Kotliarevs'komu" (In Eternal Memory of Kotliarevs'kyi, 1838):

Праведная душе...
Прилини до мене хоть на одно слово,
Та про Україну мені заспівай.
Нехай усміхнеться серце на чужині,
Хоть раз усміхнеться, дивлячись, як ти
Всю славу козацьку за словом єдиним
Переніс в убогу хату сироти.
(85-93)

(O righteous soul... / Return to me if but for one word, / And sing to me of Ukraine. / So that the heart might smile in a foreign country, / To smile but once, as it sees how you / With one solitary word brought all of Cossack fame / Into the poor peasant house of an orphan...)

[50] Cf. Hrabovych, *Shevchenko, iakoho ne znaiemo,* 111-13 and passim.

And in a work which became iconic for our understanding of the early Shevchenko, i.e., "Dumy moï, dumy moï" (My Thought, My Songs), where he says "А я... а я [...] Тілько сльози за Украйну... / А слова – немає..." (lines 66-69) (But I... I only have tears for Ukraine – but no word...)[51] The programmatic cast is unmistakable here: the word that will have to be found will be about Ukraine, and for Ukraine.

Another milestone in this respect is the long poem *Haidamaky* (1841) where the haidamak uprising is repeatedly cast in the key of the sacred: see, for example, the section "Sviato v Chyhyryni" (The Feast in Chyhyryn) and especially the words of the prior of the monastery "Кругом святого Чигирина / Сторожа стане з того світу, / Не дасть святого розпинать..." (lines 1115-17) (Around holy Chyhyryn / A guard from the other world will stand / It will not allow the holy one to be crucified...), as well as the symbolic blessing of the knives, with its echoes of the uprising of the Maccabees, and so on. This does not, however, project the numinous: it is more a naming, a literary echo, than an evocation, and the inner light, the numen itself is absent.[52] And the images of bloodshed which color and cloud these events become problematic for the author himself, and not only for his various critics over the years,[53] and they shift this work into the general aura of the shadow (see below).

A key continuation and a new conceptualization of the task facing the poet is provided by the Russian-language poem "Trizna" (The Wake, 1843) in which the search for the Word develops into the author's psychodrama, of which indeed he speaks: "Вот драма страшная, святая!..." (Here is a fearful, a holy drama).[54] The aura of the numi-

[51] Cf. ibid., 112.

[52] The issue, as my more recent study argues, is perhaps more complex: what begins as a divinely sanctioned punishment ("кара" or indeed the prototypical "ban/herem") turns progressively more demonic; see my *Shevchenkovi "Haidamaky,"*, 251-69 and passim.

[53] I.e., from Belinskii to the present anti-Shevchenko publicists in Ukraine like O. Buzyna, A. Karevin or N. A. Grekov et al. of the tract *Taras Shevchenko – krestnyi otets ukrainskogo natsionalizma* (Luhansk, 2005). (http://royallib.ru/read/grekov_n/taras_shevchenko_krestniy_otets_ukrainskogo_natsionalizma.html#20480). See also Ivan Dziuba's *Shevchenkofobiia v suchasnii Ukraïni* (Kyiv, 2006).

[54] See my "The Nexus of the Wake: Ševčenko's Trizna," in "Eucharisterion: Essays Presented to Omeljan Pritsak on his Sixtieth Birthday by his Colleagues and Students," ed. Ihor Ševčenko and Frank E. Sysyn, special issue, *Harvard Ukrainian Studies* 3/4, pt. 1 (1979/1980): 320–47; see also "Perekhrestia 'Tryzny'," in my *Shevchenko, iakoho ne znaiemo,* 17–51.

nous in this poem applies not only to the object of his quest, the Fatherland he is preternaturally tasked with serving (thus "О святая! / Святая родина моя! / Чем помогу тебе рыдая? / И ты закована, и я..." [246-49] [O holy Fatherland! / How will I help you with my tears? / You are in chains, and so am I]), but also its manner of articulation, i.e., the Word – which at this stage the projected author is more apt to long for and anticipate than to articulate. The apparent aporia of this quest – a search for the Word, and the prophetic aura that comes with it, the "power over men's souls," as Mickiewicz had defined it a decade earlier,[55] that ends with failure, not just the death of the would-be poet and prophet (continually called a "страдалець" [sufferer] and "несчастный" [unfortunate] in the poem), but also the dying out of his cult in the small circle of his admirers – is rooted in the fact that the presumably more rational and distanced perception of his calling and task, made available here by the Russian métier and medium, i.e., the language of the poem and its implicit discourse, also constricts the author's voice with an inevitable anxiety of influence: the Ryleevan-Decembrist diction, pathos and rhetoric (with clear echoes of Pushkin as well) which animates and molds the poem and by its very canonicity acts to prevent the poet from articulating his "narrower fatherland" ("родина"), from even naming it. Ukraine, in fact, is not mentioned – even though she is the very subject of the poem.[56] Thus a poem about one's dedication to an all-important cause turns into a requiem for that cause. Still, the aporia is confined only to this poem, and to the all-Russian discourse that it draws on. Parallel to it, and indeed a few weeks earlier, Shevchenko initiates a totally different discourse about Ukraine – now in his own, powerful and totally unprecedented voice. At issue is the poem "Rozryta mohyla" (The Open Grave), and all that it contains.[57]

[55] Cf. his "Great Improvisation" in *Dziady*, pt. III.

[56] Which differs strikingly from, say, Ryleev's *Voinarovskii* (1825) where Ukraine, its cause, its prime spokesmen and champions – Mazepa and Voinarovskii – are mentioned directly and prominently.

[57] While animated primarily by its symbolic context (the poem refers to the metaphoric grave that has become Ukraine; cf. below), in the context of the real world it also alludes to the burial mounds in Ukraine that were being excavated at that time, and in which Shevchenko himself was to take part as a member of the digs. As such it casts some light on the ongoing disjunction, or aporia, in his poetry between the visible and the numinous worlds. Both of them are real, but as the poetry argues, the latter is more real. Interestingly, the date of the poem also reveals an aporia, or simply a mistake, in the conventional (Soviet and now post-Soviet) chronology of his texts. In effect, while written earlier than "Trizna" (which is now dated as Nov. 11-27, 1843), "Rozryta mohyla," despite the strictly chronological principle of Soviet/post-Soviet Shevchenko textology, is

"Rozryta mohyla," which Shevchenko wrote on October 9, 1843 (this is the date it bears in his manuscript collection "Try lita"), reflects the profound changes in his world view caused, as the critical consensus now holds, by his first trip – now, as an adult – to Ukraine, in 1843-1844. In principle, this is the first illicit, unpublishable poem of his corpus and it ushers in a long sequence of other such illicit works which conceptualize Ukraine and its ordeal in a radically new way. With formal features of a lament, and cast as a dialogue with Ukraine herself, the metaphors and pathos of this poetry are conceptually totalizing – *all* of Ukraine becomes an open grave, with *no* historical or social qualification or intellectual nuance. At the same time it becomes an artistic watershed: the work bares the modality and vision of the new Shevchenkian Word, of the poet as a new Jeremiah, a prophet-madman (*iurodyvyi*, or holy-fool), fated to see what others do not see, and to speak not so much to a living audience as to otherwordly forces – and to the reader of the future. Clearly, this very stance, and everything that flows from it, resonates with numinosity. And the moment of such communication, of finding oneself at the edge of such an open grave, is also quintessentially archetypal, which attests to one's descent into the unconscious (individual but especially the collective) and in a broader sense actualizes the commitment/dedication to the task at hand (cf. below).

Subsequent works, especially those from the "Try lita" collection, develop this moment (cf. "Chyhryne, Chyhryne," "Velykyi l'okh," "Stoït' v seli Subotovi" and "Kholodnyi iar") in which Ukraine and the collective memory associated with her, and which in time will become the new national memory itself, is consistently associated with the sacred: it is the "church-sepulchre" ("церков-домовина") and "the world of truth" ("світ правди" of "Stoït' v seli Subotovi"; it echoes with references to "holy justice-freedom" ("святая правда-воля") in the poem "Kholodnyi iar" and the weeping of the Virgin Mary in the icon that hangs in the village of Rzhavets (cf. also the poem "Irzhavets'") after the death of Hetman Polubotok tortured to death in St. Petersburg by Peter I ("Velykyi l'okh"). In "Poslaniie" (The Epistle), Ukraine is directly depicted as holy – especially through her martyrdom – even while fated to be defiled by her errant sons. In "Kavkaz" (The Caucasus), the connection of this setting with Ukraine is given implicitly through the

now still being published as a work that comes after "Trizna." When advised of this the editors (Valeriia Smilians'ka and Nina Chamata) conceded the point, but proposed that this point not be made in the "Arkhetypy Shevchenka" article (cf. n. 1, above). It falls upon the revived *Zapysky* to make the point now.

death of Iakov de Balmen, who was killed in the Caucasus while serving in the Russian army and to whose memory it is dedicated,[58] and through the fact that freedom must be won in a struggle, at the cost of blood and suffering, first in the Caucasus and then in Ukraine itself, and that it is one seamless and universal continuum. That this freedom is then blessed by the Divinity is also unquestionable: "Борітеся – поборете," the poet declares, "Вам Бог помагає! / За вас правда, за вас слава. / І воля святая!" (Fight on – and you will win, God is on your side! / Justice and glory and holy freedom are with you!).

9.

If for Jung the archetype of the holy is incarnate in God, for Shevchenko it is incarnate in Ukraine. Through her immanent numinosity she also gives meaning to his life – and endows it with a clear sense of mission. In essence, the ontological status of Ukraine, her self-realization as a *sacrum* is effected in several mutually connected functions or features.

Firstly, on the semantic and ideal plane, that is, *as something not degraded or defiled*, Ukraine is represented primarily by her past. In the present she can also exist as something undefiled (cf. here her already noted "natural state," i.e., her trans-temporal, numinous and archetypal nature in "Prychynna"). But as a conscious and thematized

[58] Cf. these eloquent lines at the end of the poem:

І тебе загнали, мій друже єдиний,
Мій Якове добрий! Не за Україну,
А за її ката довелось пролить
Кров добру, не чорну. Довелось запить
З московської чаші московську отруту!
О друже мій добрий! друже незабутий!
Живою душею в Украйні витай,
Літай з козаками понад берегами,
Розкриті могили в степу назирай.
Заплач з козаками дрібними сльозами
І мене з неволі в степу виглядай. (156-66)

(And you, too, my one and only friend, / My good Iakov, were sent there to die, / Not for Ukraine, but for her tormentor, / and spill good, not black blood. To drink to the dregs / From a muscovite cup the muscovite poison. / O good and dear friend, a friend I'll always remember / Hover with your living soul over Ukraine, / Fly with the Cossacks over her shores / Keep watch over the open graves dotting her steppe, / Shed your tears along with the Cossacks, / And in the steppe await my return from bondage.)

presence, and even more so as an object of programmatic interest, she is defined by her past existence, her ancient ethos and those heroes who once represented her. In the present, in the real and concrete time-and-space of, say, the summer of 1843, formally and objectively there exists only Little Russia (Malorosiia). The Ukraine that exists then is only a shadow, an echo of herself; she is in a state of anabiosis and she is, moreover, totally degraded. Thus in "Chyhryne, Chyhryne": "заснула Вкраїна, / Бур'яном укрилась, цвіллю зацвіла, / В калюжі, в болоті серце прогноїла. / І в дупло холодне гадюк напустила..." (Ukraine is fast asleep./ She's covered herself with weeds and mold;/ She has rotted her heart in the muck and mire/ And opened her cold, hollow core to the snakes); she is, in effect, a great ruin, one great cemetery. But, paradoxically, this only stresses her numinosity. Her space, as that of every necropolis, is the space of ancestors and glory; paradigmatically this is the church where Bohdan Khmel'nyts'kyi was buried ("Stoït' v seli Subotovi"), or the village of Rzhavets ("Irzhavets'"), or the high banks of the Dnieper ("Son [Hory moï vysokiï]"), or the battlefield of Berestechko, and so on. This numinosity of places and objects of antiquity is seemingly everpresent, and resonates, as already noted, with the overall mythic coding of Shevchenko's poetry. Its defining trait is that of the set apart – where everything that is in a profound way identified with Ukraine, above all her semiotically charged, "iconic" places or topoi are unique, even transcendant. They are not of this world, and thus the poet can say directly in "Poslaniie": "Нема на світі України, / Немає другого Дніпра..." (There is no [other] Ukraine in the world / There is no other Dnipro).[59]

Secondly, Ukraine is sanctified by her subjugation and suffering, by her very marginality which reaches down to the lowest social levels, all those unwed mothers, orphans and widows, beggars and cripples that populate Shevchenko's poetry and are his special charges, but also reaches out to the most general and encompassing level, in effect, to the whole country, occupied and oppressed by an evil empire. In the present, therefore, Ukraine is defined by her marginality, and this state of being, which is coterminous with the state of *communitas*, also sanctifies her – not least of all also in the spirit of the Gospel's dicta that "the last shall be first" and that "the meek shall inherit the earth."[60] This ontological "claim" to sanctity is rooted in the

[59] Cf. Matthew T. Evans, "The Sacred: Differentiating, Clarifying and Extending Concepts," and before him Emile Durkheim's *The Elementary Forms of the Religious Life* (London, 1912, 1915), 47 and passim.
[60] Cf. Victor Turner, *The Ritual Process* (Chicago, 1969).

very notion of *communitas* – and it grounds the deep universalism of Shevchenko's poetry.[61]

Thirdly, insofar as Shevchenko's vision is also focused on the future, on the ideal resolution of things, it projects a millenarian view of a redeemed order, a renewed paradise on earth; cf. e.g., "Isaiia. Hlava 35" (Isaiah 35):

Оживуть степи, озера,
І не верствовії,
А вольнії, широкії,
Скрізь шляхи святії
Простеляться; і не найдуть
Шляхів тих владики,
А раби тими шляхами
Без ґвалту і крику
Позіходяться докупи,
Раді та веселі.
І пустиню опанують
Веселії села.

(39-50)

(The steppe and lakes will live again / And roads – with not one toll – / But broad and free and holy / Will spread to the horizon, / And princes will not find them / But slaves will walk those roads /and come together without shout or clamor/ And in joy and mirth / The joyful villages / Will master the desert.)

Or in "I tut i vsiudy – skriz' pohano" (Both here and there – it's bad all over, 1860):

...Сонце йде
І за собою день веде.
І вже тії хребетносилі,
Уже ворушаться царі...
І буде правда на землі.

(10-14)

(...The sun is coming / And leading day behind it. / And stiff-necked Tsars are waking with a start... / And there'll be justice on this earth.)

Or most succinctly in the above cited conclusion of "I Arkhimed, i Halilei."

[61] Cf. Grabowicz, *Poet as Mythmaker*, passim.

This millenarian vision of a redeemed order also articulates the powerful totalizing force of Shevchenko's poetry – for it projects a change that is radical, undifferentiated, and complete. No less importantly, it is projected on all subsequent generations. In a word, this Shevchenkian archetype of Ukraine's sacred nature – which fuses the issues of 'Shevchenko's subsequent reception and the emergence of the Ukrainian idea – will become in the course of the following decades a variant of a new secular religion, or religion tout court, and the basis for a future Ukrainian collective identity.

The fourth and last moment concerns the actualization of this state of affairs, its transformation into value and behavior. For characteristically Shevchenko's Ukraine is not an abstraction, or just an idea, but a dynamic force field, and concretely – a mission which shapes his self-perception and his understanding of his task, and which inspires and forms his creativity. At the same time it has a distinct collective resonance as it is articulated as an imperative of sacrifice for an ideal, an imperative of love – precisely in the spirit of a higher stage of the new secular religion just noted. That this love can effect an inner revelation, an elevation of the spirit that then reaches a state of holyness, as if drawing on the general numinosity of this force field, is something that is implicitly given – even while it requires further investigation in the context of Shevchenko's psychology. In its "latent" form this quality infuses all of Shevchenko's poetry (and flows from the ubiquity of the mythical code and its basic components – the level of archetypes), but at times it is also clearly bared, thematized, as in "Poslaniie" where the poet turns to his addressees – who are here the entire nation in its holistic and transcendent time-and-space – and enjoins them to "love with a true heart / The great ruin" or in the penultimate poem of the cycle "V kazemati" (In Prison) "Чи ми ще зійдемося знову?" (Will we still meet again, you think?), which he addresses to his fellow prisoners, the "brothers" of the Society of Sts. Cyril and Methodius, "Свою Україну любіть. / Любіть її... Во время люте, / В останню тажкую минуту / За неї Господа моліть" (Love your Ukraine. / Love her... in this the worst of times / And even / With your final, dying breath / Pray to the Lord for her).

As for himself, this imperative – again in the spirit of a totalizing poetry and the sacred and prophetic role of the poet – is absolutized and expressed, as in the poem "Son (Hory moï vysokiï)," not even as something uttered by a porte parole, a represented character, but by the poet himself, dispensing even with the narrative "mask" of the "lyri-

cal hero." (This putatively universal trope, or necessarily mediating ontological step, of an implied voice or speaker who stands between the actual author and the poetic locution[62] is still often repeated by various critics as an automatic, necessary given, but clearly needs correction and further elucidation when applied to Shevchenko. While he, like many other strong poets before and after him, is projecting a powerful poetic voice, and a powerful persona, that quality can hardly be reduced to merely a formal, "lyrical," or ontological/ narrative, i.e., a fictional, *als ob* function. It is informed and still more powerfully determined by the mythical/archetypal mode, and over time by an ever stronger, transcendent, indeed millenarian message. Prophecy is not commensurate with a "lyrical hero"; to the extent that it is authentic it transcends the fictive [*als ob*] and narrative [lyrical] modality which the formal vehicle of poetry links it to – and which the formalist mindset is so focused on.) It requires no mediation and the categorical nature and the totalizing (and for some even blasphemous) cast of this re-vision of the ultimately sacred is proffered with utter directness, as in the oft-cited:

Я так її, я так люблю
Мою Україну убогу,
Що проклену святого Бога,
За неї душу погублю!
(57-60)

(I'm so..., I do so love/ My poor Ukraine / That I would curse the holy Lord/ I'd lose my soul for her!)

For this statement to be intelligible and authentic it cannot be uttered by a mere "lyrical hero."

III. Individual Archetypes: The Psychological Code

As postulated by Jung's theory and evidenced by Shevchenko's poetry, archetypes are rooted not only in the collective unconscious but in the individual as well; the interrelation and interaction between them is fundamental and aspects of this have already been noted. Myth and mythical thinking intersect above all with the collective unconscious;

[62] First called the "lyrical hero" by Iurii Tynianov; see his article "Blok," in *Ob Aleksandre Bloke,* (St. Petersburg, 1921), 237-64; also http://philologos.narod.ru/tynyanov/pilk/ist8.htm.

the personal unconscious is expressed in all of human psychic life and reveals itself directly in creativity and psychoanalysis. In our context this also points to a basic aporia: the question of Shevchenko's individual unconscious, the key moment of his overall psychological code – which in this case is expressed not only in his poetry but in other forms of his creativity, above all his prose – still remains the least examined aspect of his creativity, and of Shevchenko studies as a whole. The reasons for this are various, mainly historical, and in large measure ideological: Soviet scholarship which was blind to the presence of archetypes also preferred to close its eyes to the psychology of Shevchenko (as it did to the psychology of any writer);[63] *mutatis mutandis* this also applies both to the anti-Soviet, nationalist perspective and the pre-Soviet, populist one. Whatever the differences in ideological position or dogma, the reluctance of all these perspectives to open themselves, in effect, to open Shevchenko studies to the psychoanalytic content and method was rooted not only in their respective biases, simplifications, complexes, and so on, but also in their shared belief in the totalizing discourse of the national poet, and his (and the discourse's) iconic status. In essence, like the para-scholarly and the cultic treatments of Shevchenko, the earlier scholarly approaches (or those that passed for scholarship) were also thickly interlarded with various thematic and methodological taboos. This was compounded by the decades-long isolation of Soviet Ukrainian scholarship, especially in the humanities, from new developments as well as from the old standards in scholarship. An examination of this complex of factors – both the psychology of Shevchenko and its treatment (or rather its denial) in Shevchenko studies – is a high priority for the discipline. What is proposed here is only a preliminary formulation of the problem.

1.

For Jung, the structure of the human psyche is composed of several interconnected functions and their contents (the material on which they build); each of them is also an archetype: the ego, the persona, the anima (or the soul), the shadow, and the transcendent core of the human psyche, the self (*das Selbst*). Some of these functions are familiar from earlier psychological research; some stem from Jung's conceptualizations and work. For us, as before, the most complex and interesting

[63] Thus in the *Shevchenkivs'kyi slovnyk,* vol. 2 (Kyiv, 1977), there is no "Psykholohiia Shevchenka," there is only "Psykholohizm Shevchenka" – which is not the same thing.

task is the conceptualization of these structures precisely in the concrete given of Shevchenko's works – for not everything that appears here is precisely as in the theory. Still, all of these structures are clearly marked out, and in general Shevchenko's writing, particularly his poetry, but the prose as well, emphasizes in an unprecedented way its psychological coding. As none of his contemporaries, and overtaking, it seems, even such later writers as Dostoevsky and anticipating Kafka, Shevchenko reveals directly, and especially symbolically, the very process of his own creativity and his own psychological content and transforms the creative act into various forms of meditation, confession, self-reflection and self-revelation. One is hard pressed to find another writer – certainly not in Ukrainian literature – who would so intensely reveal and thematize not only his psychic path, his "history" and karma, but the very architectonics of his psyche.

The core concept here for Jung is the archetype of the ego, by which he means the basic integrative function of the human psyche which rests on "the total field of consciousness" as well as on "the sum total of unconscious content"; at the same time "the ego is a conscious factor par excellence. It is even acquired, empirically speaking, during the individual's lifetime."[64] It is not, however, identical with the entire human psyche: outside of it exist the other functions (the "anima," the "shadow," and above all the self) with which the ego as the center of consciousness interacts in various ways, but is not fully conscious of them. Characteristic of the undeveloped, the not "individuated" ego (cf. below) is its vulnerability to "inflation," i.e., to such or another delusional sense of its own importance.[65] A special projection of the ego, its external aspect, and also an archetype for Jung, is the "persona," literally, from the Latin, a "mask," in effect the "I," for the most part idealized and largely based on one's official role or status (the "cardinal," "judge," "professor," etc.) which we present to the outside world and by which we cover up a range of internal vulnerabilities, complexes, feelings, and in general our psychic essence.

Even on a very preliminary level, in terms of general thematics, it is clear that Shevchenko places remarkable emphasis on his psychic life and pointedly uncovers both the conscious and unconscious dimen-

[64] C. G. Jung, *Aion: Researches into the Phenomenology of the Self,* ed. and trans. Gerhard Adler and R. F. C. Hull, vol. 9, pt. 2, of *The Collected Works of C. G. Jung,* Bollingen Series 20 (New York, 1959), 4-5.
[65] Ibid., 23-24 and passim.

sions of his psyche. The presence of the latter, the unconscious, had already focused the attention of various early critics who – even in the absence of a theoretical apparatus – could not but see, for example, the centrality and insistent presence of dreams in Shevchenko, or of visions, or a whole range of the otherworldly, the fantastic, and so on.[66] A mere enumeration of these moments would take up considerable space, and an analysis even more so (and the issue is compounded by various conventions, above all, the Romantic, that stress or prioritize these moments).

No less obvious, and consistently thematized and narrativized, are Shevchenko's depictions of himself: as a figure, and as a persona, above all as an artist. This is revealed in a great range – remarkable even in the context of comparative art history – of self-portraits, to which one could add a series of symbolic self-portraits, particularly the series of sepia drawings of the exile period, *Prytcha pro bludnoho syna* (The Parable of the Prodigal Son). They all merit a separate investigation. What is striking, however, is that depictions of one's persona, above all of oneself-as-artist, especially in the context of "normal," multi-dimensional social life, with its hierarchies, conventions, codes of behaviour and etiquette, and generally within a broad gamut of society and social situations, and so on, appear all but exclusively in the context of his prose, in short, in a world where the laws and modality of his "adjusted" personality hold full sway. In the poetry this gamut, in principle, i.e., in accordance with the structures of his "unadjusted" world, is almost entirely absent, and it is much more difficult to speak about his presentation of his persona in the poetry since the world in which this persona functions is basically and consistently elided here. In the novellas, however, where his autobiographical mode is present and stressed, for example in *Khudozhnik* (The Artist) and even more in his most complex and symbolically condensed work, *Progulka s udovol'stviem i ne bez morali* (A Journey With Pleasure and not Without a Moral), the question of the persona is put with remarkable directness. In great measure this self-reflection – on one's role in the world and how the world, in its various settings, sees you and how one should project oneself for this same world – becomes the basic theme and subject of these works. This is continued in large measure in the diary, although with a more rationalistic emploi (and without the basic component of fictionality). To what degree these prose depictions and projections of the persona, and the ego as well, articulate the archetype and the archetypical think-

[66] Cf. Sumtsov, "Glavnye motivy poezii T.G. Shevchenko."

ing that inspires the poetry is an open question and requires further analysis. A certain continuity cannot but exist, however, although it is subject to rationalistic modulations.

2.

The psyche of the author and all aspects of his psychic life are reflected in Shevchenko's poetry with extraordinary dynamism. This flows above all from the fact that reflexivity or auto-thematism is a basic modality for him and recurs in constant variations of self-reflection, meditation and prayer. Many works, particularly from the exile period, but beginning already with the earliest, for example "Dumy moï, dumy moï" (My Songs, My Thoughts; 1839) present this process of thinking and reflecting on the self, frequently in the form of a dialogue. A paradigmatic instance of such a dialogue with oneself is the exile poem "Khiba samomu napysat'" (I Guess It Must Be Up to Me), and generally the whole series of poems of the exile period which deal with the problem of writing.[67] An iconically bared version of this is the first (1847) variant of "Moskaleva krynytsia," where the work swims into focus, as it were, during a long opening dialogue between two narrators, or rather an author and a narrator, the former literate and a gentleman, a "panych," and the other from "the people," the narod, and thus illiterate, as to how to tell/write the tale (оцю бувальщину), i.e., the poem we are about to hear/read. In turn, this illustrates another basic trait: this poetry depicts not so much psychic states or emotions, as their crystallization, the way they come into being. In a sense, they are always in *statu nascendi*, and they remind us that we are dealing not with static or finished things, but with the force fields of emotion, and symbolic action itself – the performance. Thus in "Muza" (Muse, 1857) the poet turns to the muse/anima with the plea "Учи неложними устами / Сказати правду. Поможи / Молитву діяти до краю; 33-35; Teach me, with truthful lips, / To tell the truth. Help me / Perform the prayer to the end). In effect: not prayer as such, but the act of praying. Characteristically, the poem that is called "Molytva" (Prayer, 1860) consists, in fact, of three variants (four if we

[67] Cf. my "Self-Definition and Decentering: Ševčenko's 'Xiba samomu napysat' and the Question of Writing," in "Adelphotes: A Tribute to Omeljan Pritsak by his Students," ed. Frank E. Sysyn, with the assistance of Kathryn Dodgson Taylor, special issue, *Harvard Ukrainian Studies* 14, no. 3/4 (December 1990): 313-42. Ukrainian translation, "Samovyznachennia i vidoseredzhennia: 'Khiba samomu napysat'...': Shevchenko i problema pysannia," in Hrabovych, *Shevchenko, iakoho ne znaiemo*.

consider the accompanying "Tym nesytym ocham" (To Those Greedy Eyes) which vary the "theses," "postulates," and "requests" of this prayer. Again: not one prayer, but praying itself, or prayer as a force field.

Movement, dynamism and the ontology of becoming thus become the hallmarks of Shevchenko's style. In the Introduction to *Haidamaky* (lines 1-268), for example, the poet uses three times the trope "заспіваю" (I shall sing; lines 107, 109 and 113).[68] The first time it is as an already traditional for him topos (in this poem, after all, he continues to speak in the voice of the minstrel, the *kobzar* whom he had introduced a year earlier in his first collection by that very name) of localizing the forthcoming action: "...один собі / У моїй хатині / Заспіваю, заридаю, / Як мала дитина" (alone / In my hut / I shall sing, I shall weep / Like a small child, 105-8). The second time this signals the content of that song, establishing an equation between song and representation: "Заспіваю – море грає, / Вітер повіває, / Степ чорніє, і могила / З вітром розмовляє" (I shall sing – the sea swells, / The wind blows, / The steppe goes dark and the burial mound / Speaks with the wind, 109-12). The third use of the trope "заспіваю," however, goes beyond equation of song and representation and as it moves from the iterative (*грає... повіває... чорніє... розмовляє*) to the completed action (*розвернулась* [from *розвернутись* – to open up, or to heave up]) and effects a full actualization of the depicted as the narrative shifts from description to the unfolding of the action itself:

Заспіваю – розвернулась
Висока могила,
Аж до моря запорожці
Степ широкий вкрили.
(113-16)

(I shall sing – the tall burial mound has opened up / The Zaporozhians cover the steppe to the very sea.)

The effect of the movement here and the dynamism in general is far reaching. From this prime principle, as it were, the Cossacks and Hetmans that subsequently appear in the poem are no longer "represented" or "depicted, but made concretely present, actual, as in dramatic discourse:

[68] I.e., in the first edition. See Oles' Fedoruk, *Pershe vydannia Szevchenkovykh "Haidamakiv": istoriia knyzhky* (Kyiv, 2013), 52.

...Сотники з панами
І гетьмани – всі в золоті,
У мою хатину
Прийшли, сіли коло мене
І про Україну
Розмовляють, розказують
Як Січ будували...

(The commanders and the gentlemen / And the Hetmans, all in gold, / Came into my cabin / And sat down around me, / And they speak of Ukraine, / And tell how they built the Sich...)

Then the *haidamaks* themselves appear. They are not presented, however, as a product of fancy, as a midsummer night's dream, so to speak. Night passes, the sun rises, and they still remain – and they speak with the author:

Отак сидя в кінці стола
Міркую, гадаю:
Кого просить? хто поведе?
Надворі світає;
Погас місяць, горить сонце.
Гайдамаки встали,
Помолились, одяглися,
Кругом мене стали.
Сумно, сумно, як сироти,
Мовчки похилились.
"Благослови, – кажуть, – батьку,
Поки маєм силу;
Благослови шукать долю
На широкім світі."
(197-210)

(Thus sitting at the end of the table / I think and ponder: / Whom should I ask? Who will lead? / Outside it's dawning; / The moon goes down, the sun is shining. / The haidamaks got up, / Prayed, got dressed, / Stood around me in a circle. / Sadly, sadly, like orphans, / Stooping in silence. / "Bless us, father, they say, / While we still have strength; / Bless us to seek our fate/ In this wide world.")

Such examples are many. What is at issue is the fundamental tendency of the Shevchenkian poetic text not only to dramatize the represented world, but also to project an inner, psychic world onto the external one, and to shift and blur the boundaries between them. This ability to project one's own psychodrama onto the narrated world, and

then further onto the social and even the historical and ideological backgrounds, makes Shevchenko a strikingly modern writer, considerably closer to the twentieth century than the nineteenth. In the given context it also allows us a much more concrete sense of his psychological structures, and especially of the defining role of archetypes in his psychic life.

3.

One of the main structures in the Jungian analysis of the human psyche is the self (*das Selbst*), which lies at the core of the psyche, but which in the conscious mode cannot be grasped, or "known": it is transcendent, and in principle, an archetype of wholeness; as such it reaches out beyond the dimensions of one's own "I" and links us with the center of the sacred, with God; it can be approached intuitively and symbolically, and, characteristically – depending on the culture – it is symbolized by the Deity, by Christ or Buddha. For the Christian world – and this is the matrix for both Shevchenko and the great bulk of his audience – Christ as an archetype of the Savior is also an archetype of the self, the Christ within us. This is discussed at some length by Jung:

> Our discourse necessarily brings us to Christ, because he is the still living myth of our culture. He is our culture hero, who, regardless of his historical existence, embodies the myth of the divine Primordial Man, the mystic Adam. It is he who occupies the centre of the Christian mandala... He is in us and we in him. His kingdom is the pearl of great price, the treasure buried in the field... As Christ in us, so also is his heavenly kingdom.
> These few, familiar references should be sufficient to make the psychological position of the Christ symbol quite clear. *Christ exemplifies the archetype of the self*. He represents a totality of a divine or heavenly kind, a glorified man, a son of God *sine macula peccati*, unspotted by sin...[69]

For Shevchenko this approach to the self, to that core which unites the conscious and the unconscious and which emanates a special sense of wholeness and harmony, is projected by several more or less distinct moments. Above all, it emerges in that process which Jung calls individuation and which is distinctly marked in Shechenko's poetry and becomes the basic component of his sense of task or "mission" (cf. below). The self is also projected (at times only implicitly) in a range of moments, indeed in a kind of projected semiotic field, where the basic and unifying issue

[69] Jung, *Aion*, 36-37; from chap. 5, "Christ, a Symbol of the Self," 36-71.

is the true meaning of Christ, his central, holistic and redeeming message for mankind, a message unspoiled by power, lust for control and triumphalism. The delineation of this ideal of Christ (in such works as "Kavkaz" or "Son (Hory moï vysokiï)," and the fact that it is often transformed by man into its very opposite (precisely as a craving for authority and as triumphalism) is often couched by Shevchenko as a polemic or a form of struggle with God, the Father – which, as Chyzhevs'kyi was one of the first to argue, hardly suggests a-religious or anti-religious views, but rather a profound depth to his religious feelings.[70] We are speaking here, however, on the level of conscious approach or stance, i.e., that which has so often been examined precisely in the context of Shevchenko's "attitudes" or "views" (which when subjected to ideological reasoning, or its simulacrum, could not but come out looking schematic and superficial).[71] This conscious, conceptual, and at times even programmatic cast also includes the Christological views of the Brotherhood of Sts. Cyril and Methodius as reflected in its basic text, the "Zakon Bozhyi" (Law of God), more often referred to (following the Mickiewiczian prototype), as "Knyhy buttia ukraïns'koho narodu" (The Books of Genesis of the Ukrainian People) which clearly could not but have had an impact on Shevchenko, and also the fact that he twice wrote to Varvara Repnina from exile (on February 28, 1848, and January 1, 1850) asking her to send him the Russian translation of Thomas à Kempis's *Imitation of Christ*, and which, according to the eyewitness account of K. I. Gern, Shevchenko did read.[72] But apart from these conscious and programmatic moments – which could be, and indeed were, impacted by exigencies and pragmatic considerations and the need to project one's persona, or even curry favor – there is a range of deeper, symbolically charged ones.

A key and frequent element here is a symbolic projection of oneself in the role of Christ, his mission and his martyrdom for the sake of the oppressed, the poor, and the weak. This is a defining component in Shevchenko's self-portrayal which follows a path from "Trizna" (1843) through "Prorok" (The Prophet, 1848?) and "Iurodovyi" (The Holy Fool, 1857) to the later works where the millenarian vision of a new and redeemed life attains full force. This "Christ within" – especially when

[70] See Dmytro Chyzhevs'kyi's "Shevchenko i relihiia," in *Povne vydannia tvoriv Tarasa Shevchenka,* vol. 9 (Chicago, 1960), 329-47.
[71] Cf. my "Shevchenkivs'ka entsyklopediia," in *Shevchenko, iakoho ne znaiemo,* passim.
[72] See Shevchenko's letters to Varvara Repnina of Feb. 25-29, 1848, and Jan. 1, 1850; see Taras Shevchenko, *Povne zibrania tvoriv u shesty tomakh,* vol. 6 (Kyiv, 1964), 50 and 61. Regarding Gern, see his letter to M.M. Lazarevs'kyi, in *Spohady pro Shevchenka,* ed. A.I. Kostenko (Kyiv, 1958), 244. Cf. also Chyzhevs'kyi, 341.

it stresses not the power of authority, the "Бог Саваоф" (God of the Savaoth, The Lord of Hosts), but mercy and self-sacrifice – is the very heart of the archetype of the self.

At the same time there is another, more earthy, so to speak, locus of selfhood – which inheres in the people themselves, in the *narod* – and gives voice to the collective, to simplicity and the natural. As we see from the already noted "Khiba samomu napysat'" and the opening dialogue of "Moskaleva krynytsia" I, this is also where one finds the source of wholeness and life-assertion and the essential antipode to doubt, confusion, and the despair that the ego and the persona suffer from. Here, too, the self is reasserted as a centering structure.[73]

4.

In terms of thematic content and cathectic intensity, however, the next two psychic structures and core archetypes – the anima and the shadow – are much more prominent in Shevchenko. For Jung, the anima incarnates for each man his archetypal feminine "I" and projects itself on various feminine hypostases, beginning with the mother (for women, according to the law of gender-coded symmetry-in-opposition, which Jung calls "syzygy," the counterpart to the anima is the "animus" – the masculine "I").[74] Even in a purely quantitative, narrative sense, references to the anima, their articulation, clearly assume prominence in Shevchenko; for him she is the "soul," and "angel," and "star," and, also, fate (*dolia*) and the muse (*muza*); one could also add *slava* (fame or glory), since under this title she appears in his triptych ("Dolia," "Muza," "Slava") in a crypto-pejorative way – as a whore, who gives herself to all comers, but remains attractive and lovable nonetheless. The poet's dialogue with each of these projections – with the anima as such – furnishes him with the basic tools for self-recognition and self-definition; the power of her presence, and the poet's identification with her, reveal basic features, and the dominant profile, of his psychology – its emotiveness, sensitivity and compassion – while also reveal-

[73] Two short poems written in 1845, "Ne zavydui bahatomu" (Don't Envy the Rich Man) and "Ne zhenysia na bahatii" (Don't Marry a Rich Woman) also illustrate this structure, in effect, through a dialogue with the self and a search within for support and guidance – which anticipates the dialogicity of "Khiba samomu napysat'" and "Moskaleva krynytsia" I of a few years later.

[74] See Jung, "The Relations Between the Ego and the Unconscious," in *The Collected Works of C. G. Jung,* 2nd ed., vol. 7 (Princeton, 1966).

ing the breadth and character of his mission, and the mechanisms of its projection.

A key compositional device and at the same time a basic psychological ritual of text formation is the introduction or invocation that prefaces virtually every longer poem and progressively develops into a highly concentrated articulation of the anima and her role. In his first long poem, "Kateryna" (usually dated as 1838) such an invocation is missing, although in the spirit of the *kobzar*'s performance, which animates the whole eponymous collection, the poem does begin with a characteristic moralizing injunction: "Кохайтеся чорнобриві, / Та не з москалями" (Make love, village beauties, / But not with Russian soldiers). In *Haidamaky* (1841), it does appear in the introduction, although still in an embryonic form: the anima is not yet a defined addressee, but she is already implied as an object of discourse – she is the poet's "soul" to whom he turns, or rather speaks of in the third person (cf. lines 20-36). Her presence provides for a doubling of the psychic source of the poem: it is now both the masculine author-narrator and his feminine soul (*dusha*), i.e., "Вона вас любила, рожевії квіти / І про вашу долю любила співать" (She loved you, pink flowers / And loved to sing of your fate, 33-34). In a peculiar way this also resonates with the doubled voice of the author-narrator – which projects both the *kobzar* and the poet.

In "Mar'iana-chernytsia" (Maryana the Nun, also written in 1841), the introductory invocation is addressed to a real person, to "Oksana," that is Oksana K[ovalenko], a childhood friend mentioned in the dedication. Here, too, the form is rather embryonic, but functionally the addressee is already the anima: "ти без мови, без слова навчила / Очима, душею, серцем розмовлять" (without language, without words, / With eyes, the soul, the heart, you taught me to speak, 19-20) and "На тебе дивлюся, за тебе молюсь" (I look at you, I pray for you, 26). In "Trizna" (1843) which is a milepost in his poetry – even though written in Russian – the search for the Word and for his mission is prefaced by an invocation which is also addressed to a concrete person, Varvara Repnina, but her depiction – in the form of elevated and rather exalted diction that conforms to the nature of Shevchenko's relationship with her – again reflects the characteristic features of the anima: she is the "soul," an "angel," and implicitly the "muse" (cf. "Ваш добрый ангел осенил / Меня безсмертными крылами / И тихостройными речами/ Мечты о рае пробудил" [Your good angel protected me / With his immortal wings / And with his serene speech

/ Gave birth to dreams of Paradise] 10-13]; cf. below). The quote from St. Paul's first letter which follows yet again stresses the holiness of the word which will be born here.

The poem "Slipyi" (The Blind Man, 1845), later reworked as "Nevol'nyk" (The Captive, 1859) has an invocation where the anima is projected in fully developed form: she is the star that guides the poet; she is his "heart" and "paradise" (*rai*) and his sanctuary even when all have abandoned him, including his inspiration (cf. lines 1-20; one should note that while feelings of loneliness and abandonment will become core topoi of his exile poetry, Shevchenko wrote the first version of this poem well before exile). It also introduces the rudiments of a dialogue, by citing the words of the anima (cf. "Slipyi", 31-33, and "Nevol'nyk", 33-35). As a premonition of things to come, the notion of the anima is widened as the invocation blends into a prefatory meditation on "dolia" (fate) and man's quest for it; and the workings of the anima-dolia are cast as mysterious, unpredictable and transcendent (cf. lines 39-66).

A sublime and intense image of the anima is projected by the invocation to "Kniazhna" (The Princess, 1847). It echoes the earlier image of the anima as a basic source of knowledge, succor and inspiration, but also stresses, particularly in its conclusion, that communing with her – in effect, writing poetry – is a meditative process, a communication both with the sacred, the "paradise" noted earlier, and with the demonic, the hell-on earth that the poem will go on to anatomize. The intermediary role of the anima is particularly stressed here:

Зоре моя!
Мій друже єдиний!
І хто знає, що діється
У нас на Україні?
А я знаю. І розкажу
Тобі; й спать не ляжу.
А ти завтра тихесенько
Богові розкажеш.
(25-32)

(My star! / My one and only friend! / Who knows what is happening in our Ukraine? / But I know. And I will tell / You; and not go to sleep. / And tomorrow, quietly / You will tell God.)

In essence this begins a shift of the invocation into a dialogue with the anima, something that will continue and develop in all such later

projections, i.e., in the introduction to the poem "Tsari" (The Tsars, 1848), in the introduction to "Neofity" (The Neophytes, 1857), and especially in the triptych "Dolia," "Muza," Slava" (1858) and in the powerful culmination of this series in the introduction-invocation to "Mariia" (1859), and finally in his very last, farewell poem, "Chy ne pokynut' nam, neboho" (Should We Not Leave, Dear Friend, 1861). "Kniazhna" – which is also the first narrative, long poem of exile, antedating "Moskaleva krynytsia" (the first, 1847, variant) – also introduces the identification of poetry, that is, of writing poetry, with confession, with an essential communion with God, but with a no less essential mediation of the anima. What was thus an invocation turns now into prayer.

The identification of poetry and prayer was already voiced earlier, to be sure, that is, in the poem "Osyka" (The Aspen Tree, first half of 1847) later reworked in exile as "Vid'ma" (The Witch, 1849-1850), which was the last long poem Shevchenko wrote before his arrest and exile; thus: "Молюся, знову уповаю, / І знову сльози виливаю, / І думу тяжкую мою / Німим стінам передаю" (I pray, I hope again, / And again I shed tears / And give over my heavy thought / To the mute walls, 1-4). Although no invocation proper is addressed to the anima here, "Osyka"/"Vid'ma" is particularly important in that it demonstrates the characteristic duality of the archetype, in effect revealing the anima here with her pained and demonic visage. Early in the poem, before the tale of sexual exploitation and human cruelty and madness is yet recounted by the heroine turned "witch," the poet interrupts the tale and directs, as it were, above the heads of the depicted listeners, the gypsies around a fire, to us, the readers, his universal, archetypal formulation:

Що ж се таке? Се не мара.
Моя се мати і сестра.
Моя се відьма, щоб ви знали.
(65-68)

(What is this then? It's not a phantom / It is my mother and my sister. / It is my witch, I'll have you know.)

There are, of course, further basic variants in Shevchenko's treatment of the anima. One is the shift of the invocation into dialogue, in effect, crypto-dialogue, consciously exaggerated and with elements of parody in the style of *kotliarevshchyna*, in the introduction to "Tsari," which is conducted here as an ironic (and one sided) "consultation" of the poet with the muse (we do not hear her words, but can infer her dicta from the poetry that ensues) as to how exactly to depict these

"Tsars," supposedly "anointed by God," with "hairdos coiffed with holy myrrh" (святопомазані чуприни). What is characteristic here is the playful, but also psychologically telling familiarity with the muse: it establishes a new level of confidence and control – which also resonates with his baring, in effect re-thematization, of the archetype of the Tsars itself (cf. II, 5, above) and the ideological radicalism of this poem, its revolutionary revision and debunking of the canon of "holy Tsars," of David, Volodymyr, and so on. It also provides one of several essential entries, in the poetry itself, to what is primarily rooted in Shevchenko's prose, and partially also in his art – i.e., his cynical mode. This, of course, deserves special attention.

A further step in this direction – not so much of familiarity, as of profound intimization, and with it further self-knowledge and self-assertion – is the masterful triptych "Dolia," "Muza," "Slava," which was written basically in one breath (February 9, 1858), already in freedom (in Nizhnyi Novgorod), but still before the "dizziness from success" that was to come with his return to the capital, St. Petersburg, some six weeks later. All three poems are undoubtedly about the anima, with all the functions and features – succor, care, inspiration, and so on – that were noted earlier, although the first two ("Dolia" and "Muza") present this (and her) in an "elevated" mode, while "Slava" does so in a "low" or "burlesque" one. This continuity or selfsameness of the object, i.e., the anima, in all three poems, emerges from the general semantics and imagery of the triptych (and before that was suggested by the poem "Slipyi"; cf. above). It is also alluded to in the conclusion of "Dolia," in the intertwining of "fate" and "fame": "Ходімо дальше, дальше слава, / А слава заповідь моя" (Let us go forward, before us is fame, / And fame is my destiny). The intimization itself is conveyed by a range of devices, above all diminutives, and the perspective of a child (in both "Dolia" and "Muza," and partially even in "Slava"); it is most concentrated in the ending of "Muza" where the poetry changes – in diction and in its thesis – into the prayer of a child:

Учи неложними устами
Сказати правду. Поможи
Молитву діяти до краю.
А як умру, моя святая!
Моя ти мамо! Положи
Свого ти сина в домовину
І хоть єдиную сльозину
В очах безсмертних покажи.

(33-40)

(Teach me, with truthful lips / To tell the truth. Help me / Perform the prayer to the end. / And when I die, my holy one! / Lay out, my mother,/ Your son in his coffin / And let fall at least one tear / From your immortal eyes.)

The basic function of the triptych, however, is performed by the polyphony itself as the three poetic texts project the anima through several hypostases – indeed more than just the eponymous three inasmuch as in "Slava" she is also a tavern keeper and trollop. The indirection and decentering allows the poet to speak of the most intimate things – his sense of self, his road from childhood to death, his task and his achievements, his mission – concretely and directly while at the same time avoiding the constant pitfalls of ego inflation and pride. Ultimately, his "stereoscopic" illumination of the anima integrates it more fully in his psyche – and propels his individuation (cf. below).

Almost from the beginning, even for such rationalistic critics as Drahomanov and Franko,[75] the introduction and invocation of "Mariia" was seen as an apotheosis of Shevchenko's spiritual self-revelation – in the key of the central Christian myth and cultural frame. It is also, undoubtedly, his next and even more powerful projection of the anima, above all as the mother, but now made universal, as a broadly human topos of hope for renewal and salvation. The crux of the matter, however, is that continuing the insights of "Dolia," "Muza," and "Slava," the whole work now, not just the invocation, is about the anima – and along with that is also a meditation on how she functions for mankind. As such it deserves a separate investigation. Perhaps the key moment that requires attention is the conclusion of the poem, firstly the fact that Mariia, while she is the mother of Christ-the-Saviour, and the one who in this story reassembles the weak and fearful apostles after his death and inspires them to new efforts, dies at the end in what can only be seen as an apotheosis of social marginalization and contempt: "Ти ж під тином, / Сумуючи, у бур'яні / Умерла з голоду" (As for you, you died by a fence, / Grieving among the weeds, / Of

[75] Cf. e.g. Drahomanov's publication of the poem in Latin script in Geneva, *Marija maty Isusowa. Wirszy Tarasa Szewczenka z uwahamy M. Drahomanova* (Geneva, 1882) and in his *Shevchenko, ukraïnofily i sotsializm*. Cf. also Ivan Franko's, "Shevchenkova 'Mariia'," *Zapysky Naukovoho Tovarystva im. Shevchenka* 119-120 (1913): 348-56 (cf. also Ivan Franko, *Zibrannia tvoriv u p'iatdesiaty tomakh* [*ZTPT*], vol. 39 [Kyiv, 1984], 300-309) and his "[Pro ievanhel's'ki osnovy poemy Shevchenka 'Mariia']," *ZTPT* 39:310-23.

hunger, 744-46). In a sense, the archetype of the unwed mother (of which "Mariia" is clearly an apotheosis; cf. above) takes over the plot and the narrative focus, and demonstrates the priority of the collective archetypal over the individual. But this is only half of the formulation, for in the concluding ten lines (747-56) the poet continues the story and gives it a remarkably powerful coda, precisely in terms of his evolving millenarian vision – which after "Mariia" receives ever more focused articulation. On the one hand the social and canonic version of Mary turns into a triumphalist mockery of her (and it could not be otherwise – after all, this comes from the patriarchal world of the "holy Tsars"); on the other hand – in the transcendent mode, in the human soul, of each of us, not only that of the poet – she, like the anima she is, comes to be perpetually reborn:

> ...а ти?
> Мов золото в тому горнилі,
> В людській душі возобновилась,
> В душі невольничій малій,
> В душі скорбящей і убогій.
> (752-56)[76]

(And you? / Like gold in that crucible, / Were renewed in the human soul, / In the little soul of slaves, / In the soul in pain and want.)

And finally Shevchenko's last poetic work, "Chy ne pokynut' nam neboho" ([Should We Not Leave, My Dear Friend] written February 15, 1861, about ten days before his death) is also wholly devoted to the anima, that is the poet's dialogue with the soul on the very eve of his death as his last articulation of his farewell to the world. Its nuances of voice, intimization and self-projection – especially in this most existential of moments, as the person takes leave of life – make this work a cornerstone for a fuller understanding of Shevchenko's psychology. In the context of his archetypes and especially Jungian psychoanalysis the work is especially interesting as a forerunner of that process of soul formation examined by such researchers and therapists as James Hillman.[77]

[76] One can only regret that because of textological formalism these lines were elided from the poem in the last two academic editions and put into the "variants" section; cf. my "Mizh slovom i skhemoiu," in *Shevchenko, iakoho ne znaiemo*, 172-74.
[77] Cf. James Hillman, *The Soul's Code: In Search of Character and Calling* (New York, 1996).

5.

If in terms of the sheer quantity of references and depictions the anima occupies first place in the range of Shevchenko's psychical self-projections and in his view of the world, the Shadow is a close second – although in terms of its importance for his psychodrama, and the evolution of his worldview it is hardly secondary. And yet by the logic of the iconic image of Shevchenko, the Shadow is not perceived – in fact it is actively blocked or ignored, made taboo, and in the discourse of Shevchenko studies (especially in its popular and cultic emanations) it is for all practical purposes invisible; it is a massive structured absence.[78]

For Jung the Shadow (der Schatten) is all that which is darkened or repressed in our psyche and personality, all that which is considered "ugly," "bad" and "evil," and which the conscious "I" – modeling itself first on our parents, our teachers, then on society, and finally on all authority – rejects and conceals. The Shadow defines, in short, the destructive as well as the "low" aspects of the psyche.[79] It is the polar opposite of the persona, everything which denies its idealized version – even while its psychic power, all its strength, comes from the self.[80] Central in Jung's theory and praxis, and in the work of his followers is the conviction that understanding and then integrating one's own Shadow into the psyche in the course of individuation is a decisive and highly desirable achievement in the individual's psychic life. For the Shadow is also the seat of psychic energy and creativity, and having access to it, "possessing it," is indispensable for full psychic existence.[81]

For Shevchenko the ability to see and to project what is dangerous and dark, decried and made taboo, that which society denies, rejects and demonizes, is a remarkable strength, and a source of his insightful perception of reality. At the same time, this ability to reveal the con-

[78] Arguably, blocking any awareness of the Shadow from the iconic perceptions of Shevchenko is what leads to its hypertrophied and malicious resurfacing (or recrudescence) in the writings of various shevchenkophobes (Buzyna, Karevin et al.) where the absence is overblown and essentialized, i.e., where Shevchenko appears as "all-Shadow," as "vurdalak," etc. Consistently with the workings of the archetype, the taboo merely quickens the negative side to greater prominence.

[79] Cf. Joseph L. Henderson, *Shadow and Self* (Wilmette, IL, 1990), 65-66 and passim; cf. also Anthony Stevens, *Archetype Revisited: An Updated Natural History of the Self* (London, 2002), esp. chap. 12, "Shadow: the Archetypal enemy."

[80] Cf. Henderson, 66 and passim.

[81] Cf. esp. the influential book by Robert Bly, *A Little Book on the Human Shadow* (San Francisco, 1988).

cealed, to see the other, repressed side of the human soul is applied to himself in the difficult and all-important layer of his confessional poetry – and it becomes a powerful means of self-recognition and self-cleansing.

The archetype of the Shadow – in its personalized, objectified form – appears particularly clearly in several narrative poems, especially in "Tytarivna" (The Sexton's Daughter, 1848), in both version of "Moskaleva krynytsia" (1847 and 1857), in "Varnak" (The Convict, 1848) – as well as in more concealed or programmatically less emphasized forms in various other works. But one should note that in Jungian analysis the Shadow devolves not only on the objectified features or traits (as in given characters) – it is also projected by the given state of repression and oppression, and generally by feelings of helplessness, despair and such psycho-social states as guilt and shame.[82] In Shevchenko's world this becomes nearly all-encompassing: it sweepingly applies to all Ukraine in her actual subjected and oppressed status, and in light of his immanent identification with her in his poetry, it comes as no surprise that all around him, and especially within himself, the poet so often sees a "desert" (*pustka*), and "ruin," and "hell."[83] Where others see only the visible, i.e., the beauty of nature and a "picturesque" Ukraine, a *живописна Україна,* he sees the Shadow, which, instead of a hovering God (Сам Бог витає над селом), looms over the archetypal village, and indeed over all Ukraine.[84]

A thematization of this paradigm shift, of perceiving the Shadow as the very essence of the social order, is the poem "Iakby vy znaly, panychi" (If You Young Gentlemen But Knew, 1850). Along with the

[82] Cf. B. Wharton, "The Hidden Face of Shame: The Shadow, Shame and Separation," *Journal of Analytical Psychology* 35 (1990): 279-99.

[83] The question of Shevchenko's identifications – with Ukraine, with Christ, with various represented characters – is also a marked component of what I have been calling his symbolic autobiography; cf. my *Poet as Mythmaker* 120, 145, 159; "Nexus of the Wake," 332-33, and *Shevchenkovi "Haidamaky,"* passim.

[84] *Zhivopisnaia Ukraina* is what in fact Shevchenko chose to call his collection of etchings which he published in the first part in 1844. The degree to which he sensed an aporia there constitutes the very essence, and test case, of the divide he feels between his "adjusted/unadjusted" modes and personalities. The core of the question is also its chronology, the timing of these realizations. At the very least, we see that in "Kniazhna," his first long poem written in exile (usually dated as written in 1847-1848; cf. *PZTDT*, vol. 2 [2003], 571), Shevchenko already parodies this "picturequeness": i.e., "Село на нашій Україні / Неначе писанка село" (A village in our Ukraine / A village like an Easter egg) – and with it God's complicity in it. This in turn also directly connects to the highly charged issue of Shevchenko's cynicism; cf. my forthcoming *Taras Shevchenko: A Portrait in Four Sittings*.

immanent power of its radical social critique, where the institution of serfdom is shown as transforming everything that is beautiful and good in village life, its "paradise," into a living hell, and doing so, presumably, with God's full blessing, the force of this poem also comes from its avowed autobiographic cast, and the fact that it so sharply juxtaposes the worlds of the oppressors – the gentlemen, the gentry, precisely those to whom the poem is addressed – and those who are oppressed, among them the poet himself, who is clearly part of the *narod* here (NB the use of "our" in line 5).[85] Thus its opening lines:

Якби ви знали, паничі,
Де люде плачуть живучи,
То ви б елегій не творили
Та марне Бога б не хвалили,
На наші сльози сміючись.
За що, не знаю, називають
Хатину в гаї тихим раєм.
Я в хаті мучився колись,
Мої там сльози пролились,
Найперші сльози.
Я не знаю,
Чи єсть у Бога люте зло!
Що б у тій хаті не жило?
А хату раєм називають!
(1-13)

(If you, young gentlemen, but knew / How people weep their life away / You would not spin your elegies / And praise God's name in vain / While laughing at our tears. / I cannot fathom why you'd call / A peasant hut God's paradise. / I suffered once in such a hut, / My tears were shed there, my first tears, / And I don't know one vicious thing / In this God's world that didn't nest there – / Yet you still call it paradise.)

[85] Turgenev's *Zapiski okhotnika* (Hunter's Album) was published in 1852; the first of its stories, "Khor and Kalinich," in which the humanity and "concreteness" of the peasants was programmatically noted, appeared in early 1847, in *Sovremennik*. (The subsequent stories went on to directly address the question of serfdom and its cruelty.) Whether Shevchenko read the first story then is not clear. (Later in exile his access to various publications was severely restricted.) The need to argue an "influence" on him is hardly in play here. What is quite clear, however, is that there is a world of difference between the perspectives here: Turgenev's is that of a gentlemen hunter, who sympathizes with the peasants and abhors the cruelty, but takes no part in the action, and often merely eavesdrops, and projects his judgment obliquely; for his part, Shevchenko actually speaks for the mute *narod*, directly – but in a language, and with an artistry, no less sophisticated than the elegies he so easily brushes off here. The intersection of these forces and even identities is the core of his dilemma and requires further examination.

Most strikingly, it is God Himself, who seems to be colluding with this order, as the poet says again in the middle of the poem,

А може й те ще... ні, не знаю,
А так здається... сам єси...
(Бо без Твоєї, Боже, волі
Ми б не нудились в раї голі).
А може, й Сам на небесі
Смієшся, батечку, над нами
Та, може, радишся з панами,
Як править миром!
(53-60)

(And maybe... no, I can't be sure / But it does seem that Thou... / (For t'is Thine will, O Lord, that we / Are stranded naked in this paradise) / Perhaps, there in your heaven, Lord, / You're laughing just a bit at us / And taking counsel with the gentry / On how to rule this earth!)

And then concludes with it even more pointedly:

Правда, рай?
А подивися та спитай!
Що там твориться, у тім раї!
Звичайне, радость та хвала!
Тобі, єдиному, святому,
За дивнії Твої діла?
Отим-бо й ба! Хвали нікому,
А кров, та сльози, та хула,
Хула всьому! Ні, ні, нічого
Нема святого на землі...
Мені здається, що й самого
Тебе вже люди прокляли!
(66-77)

(Sheer paradise – not so? / But look more closely then and ask: / What's going on in paradise? / Of course – just happiness and praise! / All for Thy Holy Sacred Self / And all Thy wondrous deeds? / But there's the rub – there is no praise / Just blood and tears and blasphemy. / A curse on everything! No, no, / There's nothing sacred on this earth... / I even think that people now / Have put a curse on Thee!)

In effect, the Shadow, as the world of rancor, of curses and blasphemy (*khula*), and as a natural reaction to seemingly total and seemingly divinely sanctioned injustice, would appear to be everpre-

sent. In terms of Shevchenko's biography (the above poem focuses it on his childhood) the truly condensed space and time of the Shadow for him is the period of exile, where in numerous works and with an unprecedented intensity he depicts the Shadow in its deep psycho-dynamics.

The earliest work which reveals the Shadow – the world of violence, killing, blood and cruelty – is, of course, *Haidamaky*. Its intensity, however, is mitigated by at least two factors. First, by Romantic, and specifically Byronic, conventions, the main intermediary for which was the contemporary Polish literature on the *koliïvshchyna* (the *haidamak* uprising of 1768), especially perhaps Seweryn Goszczyński's poem *Zamek kaniowski* (The Castle of Kaniv, 1828).[86] Secondly, and more importantly, through a conscious intellectual (indeed "ideological") filter which are the slavophile concepts that underlie the work (cf. especially the "Postscript" to the poem, which he ironically calls "Peredmova," i.e, Preface). For all that, a number of elements, especially the figure of Gonta, the main leader of the *haidamak* uprising, his depicted (but fictional) killing of his own sons because they were baptized as Catholics, and the horrific death the Polish side prepared for him (which is not depicted in the work, but is implicit) point to the archetype of the Shadow, above all in a demonic key.[87] (An echo of this apotheosis of "righteous massacre" is the poem "Hamaliia" (1842) with its triumphalist bloodletting for reasons of revenge and the Cossack ethos, i.e., freeing fellow Cossack captives. Here, too, literary conventions and stylization in the spirit of a *duma* tend to lessen and even conceal the Shadow as a functional archetype – as something both terrible and numinous.) What is characteristic, however, is that Shevchenko, as the poet-narrator, distances himself from this apotheosis of violence – most directly in the "Preface" (*Peredmova*) to *Haidamaky*.[88] In later works, beginning with "Neofity," he will voice direct opposition to such violence.

The archetype of the Shadow as an image of the demonic and unnatural in the family and in society will continue to appear in Shevchenko's poetry (cf. e.g., "Utoplena" [The Drowned Girl, 1841]), "Kniazhna," and other works that depict the killing of children by parents, or parents by

[86] Cf. Hrabovych, *Shevchenkovi "Haidamaky,"*, 148-61 and passim.
[87] For an extensive examination of this within the larger symbolic meaning of the poem cf. ibid., passim.
[88] There are, however, numerous others forms of distancing; cf. ibid., passim.

children, of rape, incest, and so on.[89] At the same time, beginning with the collection "Try lita," and especially in the poetry of exile, there is a marked increase in the projection of the Shadow as something internal, individual. In "Osyka"/"Vid'ma," as mentioned, the author/narrator clearly identifies himself with the demonic and suffering witch, and melds, as it were, the archetypes of anima and Shadow. Somewhat earlier, in the poem by the same name, he symbolically enters the "great crypt" (*velykyi l'okh*) which is Ukraine and by this descent into the underworld (as Dante, Virgil and Orpheus before him) performs his deepest and most mysterious task (cf. below). Somewhat later, in "Za bairakom, bairak" (Beyond the Ravine another Ravine, 1847), and then in the poem "Buvaie, v nevoli inodi zhadaiu" (Sometimes in Captivity I Remember, 1850) he unfolds the eerie narrative of his dream of how as a child he is brought, in the arms of a Cossack, down into the burial mound that is the common grave of the Cossacks – which becomes his emblematic immersion in and fusion with the collective unconscious. In his highly complex and insightful, and yet still confused and contradictory obituary article on Shevchenko "Vospominanie o dvukh maliarakh" (A Remembrance of Two Painters, 1861) Mykola Kostomarov, his first researcher and scholar, aptly recognizes and develops the metaphor, indeed archetype of the descent into the underworld where a deep truth is hidden, where the roots of reality lie: "Taras's muse," he writes, "broke through into some underground crypt, sealed for centuries by many seals, covered with earth, intentionally plowed and seeded over so that the descendants would not even have an inkling of where that underground cavern lies."[90]

The articulation of the archetype of the Shadow, activated here by memories of childhood and of trauma, is transformed into the very act of creativity – in effect revealing the psychodynamics of the poet, his deep system of associations. In that same poem, "Buvaie, v nevoli inodi zhadaiu," he remembers the dream and the burial mound he sees in the dream; and as we see from the tale of the Cossack, it immediately becomes an archetypal common grave:

[89] Cf., the sections "Unfortunate Lovers" and "The Family" in chap. 3 of *Poet as Mythmaker,* 57-76.

[90] "Тарасова муза прорвала какой-то подземный заклеп, уже несколько веков запертый многими замками, запечатанный многими печатями, засыпанный землею, нарочно вспаханною и засеянною, чтобы скрыть для потомства даже память о месте, где находится подземная пустота". Cf. his "Vospominanie o dvukh maliarakh"; cf. also my "Insight and Blindness in the Reception of Ševčenko: The Case of Kostomarov," *Harvard Ukrainian Studies* 17, no. 3/4 (1993): 279-340.

– Дивися, дитино, оце козаки, –
Ніби мені каже, – на всій Україні
Високі могили. Дивися, дитино,
Усі ті могили – усі отакі.
Начинені нашим благородним трупом,
Начинені туго. Оце воля спить!
(26-29)

(– Look child, these are Cossacks. – / He seems to be telling me, – all over Ukraine / Are these tall burial mounds. So look then child, / All these mounds – they're all just like this. / Packed with our noble corpses, / Filled to the brim. That's freedom sleeping!)

The remembrance of the dream reactivates it, that is, the experience of it, regardless of whether it was real (*naspravdi*) or a phantasy (*mara*):

І досі болить,
Як сон той згадаю. А як нагадаю
Козака в могилі, то й досі не знаю,
Чи то було насправді, чи то було так,
яка-небудь. Мені той козак
Розказував ось що…
(44-49)

(It still pains me / When I think back on that dream. And when I remember / That Cossack in the grave, I still do not know / Whether it was real, or some kind / Of dream. And the tale that he told me…)

And here the Cossack's tale merges with the poem, becomes the poem we are reading. As in various other works, memories, reminiscences, dreams are transformed into poetry – and we become witnesses to the process, we become part of its dramaturgy. Central to it all is the functioning of the archetype, and the poem thus becomes not a historiosophic meditation on the reasons for Ukraine's loss of independence,[91] not an explanation of why "freedom sleeps," but an epiphany, a numinous revelation – and another symbolization of the author's mission.

The most focused projection of the Shadow occurs when it is objectified in narrative. In "Tytarivna" (The Sexton's Daughter, 1848), this is provided by Mykyta, the hero who becomes an anti-hero and who at

[91] As argued by Valeriia Smilians'ka in her reading of "Buvaie, v nevoli inodi zhadaiu," in *Shevchenkivs'ka entsyklopediia, Robochyi zoshyt B* (Kyiv, 2005), 234-6. See also the same in *Shevchenkivs'ka entsyklopediia,* vol. 1 (Kyiv, 2012), 516-18.

the outset provides the poem's psychological perspective, its cathectic locus: he is the village's "best boy" (*naikrashchyi khlopets'*), and one with whom the narrator identifies, but also an illegitimate son, someone not equal in status to the sexton's daughter, and when he is shamed by her (an archetypal locus of the Shadow) the narrator sees in it her future downfall and punishment. But through his devilish revenge (Mykyta returns some years later as a successful character and seduces the sexton's daughter, kills their illegitimate child and then frames her for the murder), he turns into an archetypal "gentleman-seducer," and the devil incarnate (*satana-cholovik*); his karmic task – which also becomes part of the archetype of punishment and eternal return – is to eternally seduce gullible girls, as the moralizing narrator concludes:

Покарав
Його Господь за гріх великий
Не смертію – він буде жить,
І сатаною-чоловіком
Він буде по світу ходить
І вас, дівчаточка, дурить
Вовіки.

(221-27)

(The Lord punished him for this great sin / Not by death – he will live on / And as Satan-man / he'll walk the earth / And fool you girls / Forever.)

What is present in "Tytarivna" as a cathectic backdrop and as only an implicit identification with the hero/anti-hero, is subsequently developed in "Moskaleva krynytsia" with different nuances in each version, and then in the poem "Varnak," as the projection of the Shadow in the form of the double. The theme of the double is central in modern literature, especially in Romanticism and later movements, above all symbolism, and is particularly open to dramatizing psychic processes; it is often activated by psychic upheaval and ordeal – as in rites of passage.[92] For Shevchenko, broadly speaking, the entire exile period is such a passage, a process of personal re-formulation. In both poems this process is recapitulated as a direct confrontation with one's double and with a transcription, so to speak, of his confession (which is the ostensible plot of "Varnak" itself) – which then becomes a form of expiation and release. The mechanisms of this process deserve separate and detailed analysis.

[92] See Ann Casement, "Encountering the Shadow in Rites of Passage: A Study in Activations," *Journal of Analytical Psychology* 48 (2003): 29-46.

Along with a realization of the centrality of the Shadow – which is also the core of a creativity that is always pained and vulnerable – comes the realization that it is precisely this concealed, dark, suffering content that provides the means for self-cleansing and the rethinking of one's essential sinfulness. As in confession, the prerequisite is an actualization, the very articulation of the content – however terrible it may be. As we see in various works by Shevchenko which focus on the actions/deeds of the Shadow, this moment of identifying and retelling the content is fundamental. Thus in "Kniazhna," it is the already cited "But I know. And will tell / You; and not go to sleep. / And tomorrow, quietly / You will tell God." Or in thematized and intellectualized form in the "Postscript" to *Haidamaky*: "Серце болить, а розказувать треба: нехай бачать сини і внуки, що батьки їх помилялись, нехай братаються знову з своїми ворогами" (The heart aches, but one must tell the story: so the sons and grandsons can see that their fathers were wrong, so they can again become brothers of their enemies),[93] or in "Buvaie, v nevoli inodi zhadaiu" the injunction of the Cossack who takes the boy into the grave:

Дивися ж, дитино,
Та добре дивися – а я розкажу,
За що Україна наша стала гинуть,
За що й я меж ними в могилі лежу.
Ти ж людям розкажеш, як виростеш, сину.
Слухай же, дитино.

(36-41)

(Look child / And look well – and I will tell you / For what our Ukraine started to perish, / For what I too lie among them in the grave. / You will tell it to the people, when you grow up, son. / Listen then, child.)

Or the words of the convict in the second version of "Moskaleva krynytsia":

Слухай, сину,
Мій друже єдиний!
Слухай добре, та записуй,
Та на Україні,
Як Бог тебе допровадить,
То розкажи, сину,
Що ти бачив диявола
Своїми очима...

(64-71)

[93] Cf. *PZTDT*, 1:512.

(Listen son / My dear and only friend! / Listen well and write it down / And in Ukraine / When God returns you there / Tell them then, son, that you saw the devil / With your own eyes...)

6.

The imperative to tell the truth of what happened, of being its carrier, of performing in this fashion a basic calling is thus spelled out as a fundamental component of Shevchenko's personality – but now not as part of a given psychic subset (persona, ego, anima, Shadow, and so on) but as a central, totalizing and self-defining function. By virtue of its programmatic articulation it exists more on the conscious than on the unconscious level, but it is also imbued with archetypal content and is expressed in patterns which exist and draw on the unconscious level. As a process, a value and a mission it has the symbolic intensity and numinosity of an archetype. In essence it conforms to the archetype of the quest, which is one of the most broadly disseminated narrative archetypes in Western culture and literature, and at the same time one that fully resonates with the Jungian model of psychodynamics, in effect with the process of individuation.

A full discussion of the archetype of Shevchenko's mission, his karma-fate or *заповідь*, as he called it,[94] and the way he conceives it and articulates it would require a separate investigation. Here it can be summarized in several key stages which trace his psychic journey and which recapitulate in large measure the various stages of his life and the key phases of his creativity. In large measure these have been noted by traditional Shevchenko studies, but they also have a symbolic and holistic cast which has not been recognized or analyzed. The stages of this journey, this great rite of passage, are the following:

1. The first, which corresponds to Shevchenko's earliest poetry, from "Perebendia" to "Trizna," reflects the stage of realizing his chosenness, his calling, and depicts it in the key of fatedness and alienation from people (precisely as in the figure of Perebendia), or in the karma-fate of "the unfortunate one" (*neshchastnyi*) of "Trizna," and not with any reference to authority, fame, and so on. It deals, above all, with the task of discovering the Word, and preparing himself for the task of disseminating it.[95] Char-

[94] Cf.: "Ходімо дальше, дальше слава, / А слава – заповідь моя" ("Dolia," lines 17-18).
[95] Cf. Grabowicz, "Nexus of the Wake."

acteristic of this phase is Shevchenko's direct and strikingly self-confident self-inscription into the canon of the new Ukrainian literature, his projection of his central role in that process. Here he exhibits remarkable insight and intuition – which is quite analogous to that of such poets as Pushkin and Mickiewicz, who also at the opening stages of their creativity exhibit or indeed "proclaim" their readiness, their "programming," to occupy the role of national poet.[96] This "self-inscription" into the canon of what will become Ukrainian literature as "equal among equals" is performed by such early poems as "Na vichnu pam'iat' Kotliarevs'komu" and "Do Osnovianenka" (To Osnovianenko, 1839), and in the next stage, the "Try lita" period, also with the poem "Hoholiu" (To Hohol', 1844), and in the formal plane, or in the modal key (which, of course, also resonates with Romantic poetics), with his readiness to address the historical theme, in effect, the defining moments of national history. With *Haidamaky*, Shevchenko, like Pushkin with *Boris Godunov*, and Mickiewicz with *Dziady, część III* and then *Pan Tadeusz*, inscribes himself not only into the canon of Ukrainian literature, but also into the national canon, and into the history of the nation – and the parallel that he draws between his own fate and that of the nation confirms, so to speak, his self-assessment and guarantees, in the guise of a self-fulfilling prophecy, the coming reception.

2. The following stage which includes, as is traditionally argued, the poetry of the "Try lita" collection, but also his later works up to the time of the arrest in 1847 of the members of the Sts. Cyril and Methodius Brotherhood, continues and develops this sense of mission. Like the first stage, this one is also essentially liminal, but his understanding of his mission and the context he is working in are considerably expanded: he now casts himself all but openly as a myth carrier and his role now places him in the midst of national history, in essence he now sees himself – in a pre-political and basically symbolic, mythical key – as activating a national dimension to collective identity; the basic new component he introduces is precisely the numinous nature of Ukraine discussed above. His personal sense of mission, however, is consistently, that is intuitively, or rather archetypically, presented precisely in a manner that will guard against ego inflation – pride, triumphalism, and so on. His self-presentation as a prophet, as a carrier of a deep truth, is constructed around the topos of the holy fool (*iurodyvyi*), and his chosenness for this task is cast more as

[96] Cf. my "National Poets and National Mystifications," in *Literární mystifikace, etnické mýty a jejich úloha při formování národního vědomí* [Ethnic Myths and their Role in the Formation of National Consciousness], *Sborník příspěvků z mezinárodní konference konané ve dnech 20-21.10.2001* (Uherské Hradiště, 2001), 7-24.

curse than as elevation or triumph. And this leads to the basic paradox in this and the previous stage, and serves as a key to his entire quest: the ordeal that comes with his arrest and decade-long loss of freedom is in large measure, that is, on a deeper, transrational level, neither a surprise nor a shock for him. As we see from various sources (reminiscences of fellow arrestees, official trial proceedings, and so on) and the texture of his poetry in the period just after his arrest, that arrest and conviction were hardly terrifying since the freedom that he then had was not unequivocal, not truly authentic: the *narod* with which he so identified and by which he measured himself was not free.

At the same time there is an entirely personal and individual sense of self and mission, and while this will be the substance of the following stage, already in the period before exile one can see the crystallization and thematization of the autobiographical principle that will determine the tonality of his total corpus, not just the poetry. Here, too, we first see – in a highly prescient form – the topos-archetype of descending into a deep underground cavern, into a grave, in effect, the collective and individual unconscious, the paradigmatic Great Crypt.

3. From the perspective of the total phenomenon that is Shevchenko the period of exile remains central and defining. This is true not just from the biographical perspective, i.e., the way that exile focuses the trajectory of his life and career, and not even from the perspective of the output of his entire oeuvre, where the prose is almost entirely written in exile, and the poetry that is written there, even though in a circumscribed time frame, i.e., 1847-1850, is still, arguably, the core of his poetic corpus. What seems decisive here is that exile determines, to be sure in a somewhat preliminary and metaphorical way, the archetype of his reception, both immediately after his return and in the years to come: the poet-exile, the poet-martyr, the un-repentant, *neskorenyi, kobzar*. What is no less important is the fact that this period determines the overall trajectory of Shevchenko, it becomes emblematic for the whole archetype of his quest. Without it one could not imagine Shevchenko: he would not be what he is; he would be different, less sharply focused, and all but certainly less monumental. Shevchenko himself profoundly absorbs the experience and integrates the ordeal into his creativity.

The period of exile, of imprisonment and punishment, of humiliation in the eyes of the authorities and the social order becomes, in short, a time of forced and extended existence in the realm of the Shadow – as a convict, as a criminal. And while the status of a political pris-

oner (and the respect this generated in some sectors of society) and the support of many well-wishers during the exile period were mitigating factors, the weight of suffering should not be underestimated. Moreover, its deeper component is not so much the suffering and isolation as doubt, that which in mystical literature is often called the dark night of despair. And this is what Shevchenko transforms into poetry, into the very act of writing, both poetry and prose, and into an extended process of self-therapy. He begins, in a word, that which Jung calls the process of individuation, of discovering within himself and opening himself up to both the anima and the Shadow, of seeking release and reintegration, and of overcoming oppression and humiliation by discovering his true self.

4. This process does not conclude with exile, but it does begin there, especially in terms of confronting one's own Shadow. Its essential continuation, beginning with news of his forthcoming release (of which he learns on April 7, 1857) occasions the creativity of the next few months and continues in the work of the last several years of life. Along with this great resurgence of creative energy, his return to writing poetry, reworking and editing earlier works, writing his diary (June 12, 1857, to July 13, 1858), various new works and so on, there is also the fundamental process of freeing oneself from negativity, from anger and despondency. As before, all of this, including the doubts and the interpenetration of anger and forgiveness is also retranslated into poetry (cf. especially the poem "Neofity" as a kind of "tipping point") which then goes on to articulate his millenarian vision of redeemed mankind.

7.

The individuation that Shevchenko begins in exile is not sudden and does not have an unequivocal conclusion; it continues on to his last works; it introduces new accents and enables a new universal perspective and with it a new humaneness. In many respects it is a continuation of his life's path, but it also marks out a new essence – quite distinct from other motifs in his earlier poetry. What traditional Shevchenko studies seldom saw was that he is one of the very first writers, certainly in the context of Ukrainian literature, to show with such scrupulous detail this process of growth and maturation, of overcoming the exigencies of life's predicament, of self-reformation despite one's fatedness, and, what is surely more difficult, in spite of collective expectations that purport and demand conventional or triumphalist scenarios. At its core

is the healing process of soul making to which contemporary Jungian analysis attaches so much importance. Shevchenko's contribution to it's articulation is still to be fully discovered.

* * *

Shevchenko's last archetype is a meta-archetype, which formally does not belong to our topic, but which ultimately shapes it as well. For in fact, Shevchenko himself becomes an archetype, the archetype of the poet-prophet, the national poet, in effect, the national icon and the cathectic locus of national self-identification. This is the culminating product of a long process of reception, but, as with other archetypes, it appears as something trans-temporal: it begins when Shevchenko is still alive, and is already powerfully at work when he is buried in St. Petersburg and then re-interred in Kaniv, in Ukraine. Already during his lifetime he comes to fill an important and archetypal niche – that of a representative and key spokesman for his society, of the classical poet-tribune. After his death he becomes a prophetic voice for the collective, and the annual commemorations of his memory continually reconfirm this in ritual form. Within this discourse, his archetype is clearly a product of his self-inscription onto the collective consciousness. But it continues to exist through the workings of the collective – and is also a product of the forces within its depths.

Цивілізаційні проєкти Тараса Шевченка: Кобзар Дармограй, фемінізм і хуторянство

Тамара Гундорова

Хто такий Кобзар Дармограй?

Шевченкова проза не так часто, як його поезія, ставала об'єктом наукових студій. Цю обставину можна пояснити кількома причинами. По-перше, проза Шевченка є просто менше відома, ніж його поезія. Окрім того, повісті написано російською мовою, а російськомовні твори українських письменників не часто потрапляють у курси історії української літератури. По-друге, Шевченкова проза на тлі його лірики виглядає явищем другорядним; до того ж, із огляду на літературну техніку середини XIX століття, ці повісті сприймаються як дещо застарілі[1]. І по-третє, попри поетове бажання, повісті за його життя не було оприлюднено, і сучасники здебільшого їх не знали. Вперше цілісно, окремою книжкою, вони вийшли в світ лише 1888 року, а до того впродовж кількох років з'являлися поодинці в періодиках.

Після публікації перших повістей «Музыкант» і «Несчастный» (журнал «Исторический вестник», 1881 рік, та газета «Труд», 1882 рік) Шевченків сучасник, професор слов'янської філології Київського університету Олександр Котляревський висловив загальне враження: твори Шевченка, написані загальноруською літературною мовою, – це «бледные, бесцветные создания», які не відповідають історичному призначенню поета – репрезентувати свою народність. Котляревський наголошував:

> Только крепясь корнями в родной земле, под родным небом, среди родной природы, окруженный, согретый родными тенями прошедшей истории своего народа и живым образом текущей жизни его, поэт становится истинным поэтом, – историческим представителем своего времени. Народностью определяется степень его исторического значения.

[1] Зрештою, як висновує Олександр Боронь, «Шевченкові повісті нині ще мало вивчено в плані генези та літературних зв'язків із сучасною йому українською (як українсько-, так і російськомовною) та російською прозою – низку проблем навіть не сформульовано належно, не кажучи вже про їх розв'язання» (Олександр Боронь, *Повісті Тараса Шевченка і західноєвропейські літератури: Рецепція та інтертекстуальні зв'язки*. Вид. 2-ге, Київ: Критика, 2015, с. 21).

Присуд його суворий: «Историк пройдет с равнодушием мимо этих призведений: они для него бесполезны»[2]. Отже, науковець фактично повторив думку Пантелеймона Куліша та Сєрґея Аксакова, які ознайомилися з повістями Шевченка ще в рукописі і зауважили їхню вторинність. І досі над дослідниками тяжіє Кулішева оцінка, який, прочитавши повісті «Княгиня» і «Матрос» (перша назва повісти «Прогулка с удовольствием и не без морали»), написав авторові, що якби мав гроші, то викупив би всі його російськомовні повісті й спалив, аби вони не підривали перед світом авторитет Шевченка як великого поета (Кулішів лист від 1 лютого 1858 року[3]).

Зазвичай критиків цікавили головно художня техніка і вибір мови повістей. Доволі довго поза їхньою увагою лишалася, однак, авторська маска оповідача – *кобзаря Дармограя*, від імені якого ведеться оповідь у повістях. Як відомо, під двома повістями – «Княгиня» (1853) та «Прогулка с удовольствием и не без морали» (1855–1858) – Шевченко навіть ставить підпис *К. Дармограй* (або *Кобзар Дармограй*). Зауважимо, що загалом образ Кобзаря Дармограя проходить через більшість Шевченкових повістей. Він виразно і впізнавано ідентифікується як певний *персоніфікований* характер, що виконує роль оповідача. Крім того, цим іменем підписано твори, датовані 1853–1858 роками, тобто йдеться про фактично ввесь період активної роботи Шевченка над повістями. В листах із заслання Шевченко згадує *К. Дармограя* як свій псевдонім: приміром, він просить передати в «Отечественные записки» повість «Княгиня» – рукопис *К. Дармограя* – і з'ясувати, на яких умовах *К. Дармограй* може подати до редакції інші рукописи (лист до Броніслава Залєського від 10 червня 1855 року[4]). Отже, є сенс, вочевидь, говорити не лише про художню логіку цього образу, а й про його співвіднесення з біографічною особою поета.

Першим Кобзаря Дармограя спробував зреабілітувати Сергій Єфремов 1925 року: він убачав несправедливість у тому, що «блискуче слово поета Шевченка вбило скромні (прозові. – *Т. Г.*) спроби Кобзаря Дармограя»[5]. Єфремов писав також, що постать *Кобзаря Дармограя* заслуговує на увагу і гідна того, аби «визначити, що

[2] Там само.

[3] *Листи до Тараса Шевченка*, упоряд. В. С. Бородіна та ін. Київ: Наукова думка, 1993, с. 105.

[4] Тарас Шевченко, *Повне зібрання творів у дванадцяти томах*, Київ: Наукова думка, 2003, т. 6, с. 93–94; далі, посилаючись на це видання, зазначаю в тексті том, сторінку.

[5] Сергій Єфремов, «Спадщина Кобзаря Дармограя», *Вибране: Статті. Наукові розвідки. Монографії*, Київ: Наукова думка, 2002, с. 199.

цеє імя значило в житті популярного свого двійника»[6]. Ім'я «Кобзар Дармограй», звісно ж, нагадує нам інший сильний образ Шевченкової самоідентифікації – власне Кобзаря, символічну персоніфікацію його поетичного ґенія. Мітоґенна потужність цього символу надзвичайно велика й глибока: Кобзар – романтичний посередник між світом людським і Божественним. А от *Дармограй* поруч із *Кобзарем* виразно засвідчує профанізацію характеру, і це зниження символу позначає момент олюднення образу і наближення його до біографічної особи оповідача. Профанна маска оповідача-мандрівника відсилає нас до традиції *«сказу»* і вигаданого оповідача в літературі першої половини XIX століття, від Миколи Гоголя до Григорія Квітки. Проте кобзар Дармограй є не просто «характерним» персонажем, від імені якого ведеться оповідь. Його наділено виразними автобіографічними ознаками. Тому варто дослухатися Олександра Білецького, який свого часу припустив, що «Кобзар Дармограй не є аналогією І. П. Бєлкіну, Рудому Паньку або Квітчиному міщанинові з Основи»[7], адже найближчими до композиційної манери Шевченка виглядають автобіографічні прийоми Лєрмонтова в «Герое нашего времени» та Ґерцена в «Записках молодого человека» і «Кто виноват?».

Думається, що питання про характер оповідача є центральним для дослідження прози Шевченка. Похідними від нього виявляються питання про мову Шевченкових російськомовних повістей – до якої міри слід вважати її російською і що означала для самого автора мовна гібридизація та мовна репрезентація, здійснювана за допомоги оповіді *Кобзаря Дармограя*. Маска оповідача також може прояснити питання про те, як і наскільки поет – як конкретна історична постать – був інтеґрований у тогочасне життя та які способи самоінтеґрації, передусім художні, він витворював у своїй прозі.

На сьогодні вже існує кілька моделей аналізу художньої самопроєкції автора в російськомовній творчості Шевченка. Радянські шевченкознавці зазвичай наголошували повну відповідність автобіографічного «я» та наративної маски Шевченка в повістях і розглядали прозові твори як джерело пізнання біографії поета та культурно-історичних, естетичних, психологічних реалій його творчости. Скажімо, Юрій Івакін і Валерія Смілянська стверджували, зокрема, автобіографічну тотожність образу розповідача та Шевченка. «Найвиразнішим персонажем повістей виступає сам

[6] Там само, с. 198.

[7] О. І. Білецький, «Російська проза Т. Г. Шевченка», *Від давнини до сучасності. Вибрані праці в двох томах*, Київ, 1960, т. 2, с. 243.

розповідач, – доводить "Історія української літератури", – мандрівний художник, "антикварій" – шукач старожитностей і всього прекрасного – образ цілковито автобіографічний»[8].

Натомість Білецький зауважив, що хоча в повістях ми впізнаємо «одну особу, яка присутня майже всюди, – особу самого автора, головного героя цих повістей – самого Тараса Григоровича Шевченка»[9], Кобзар Дармограй «[...] не адекватний авторові "Кобзаря"»[10]. Можна припустити, що дослідникові йдеться передусім про відмінність ліричного суб'єкта поезій «Кобзаря» і оповідача в повістях Шевченка. Цей оповідач, як твердить науковець, «[...] не відступає від ідеалів поета Шевченка», але, з огляду на цензуру, мусить «[...] говорити про ці ідеали стримано»[11]. Водночас Білецький зближує повісті з мемуарами, поширеними в російській літературі 1840-х років, а постать Дармограя співвідносить із реальним Шевченком, зазначаючи, що «головний герой повісті – оповідач, під маскою якого ми легко розрізняємо риси Шевченка [...]»[12]. Так Кобзар Дармограй дорівнюється не до вигаданих оповідачів типу Рудого Панька, а до постатей реальних письменників, які лише надягають маску. Зокрема як оповідач, говорить Білецький, він «де в чому близький до Грицька Основ'яненка, до українсько-російського письменника Г. Ф. Квітки»[13]. Тому критик аналізує повісті як автобіографічні тексти і висновує, що в них перед нами постає

> не тільки велика кількість даних для зовнішньої біографії, але й ряд інших даних, що доповнюють наше уявлення про художні смаки і естетичні погляди Т. Г. Шевченка, про його наукові інтереси, про його соціальні інтереси, про його інтимне життя[14].

Григорій Грабович, зі свого боку, порушує питання про дуалізм творчости Шевченка, – власне, навіть не про дуалізм «установок чи стилів», а про «різні особистості», що їх фіксує Шевченкове письмо[15]. За критерій тут править не естетичний і художній

[8] Ю. О. Івакін, В. Л. Смілянська, «Тарас Шевченко», *Історія української літератури: У 3 кн.*, за ред. М. Т. Яценка, Київ: Либідь, 1996, кн. 2, с. 133.

[9] На думку Білецького, він репрезентує насамперед соціокультурний тип «кріпосного інтелігента» (Білецький, «Російська проза Т. Г. Шевченка», с. 243).

[10] Там само, с. 248.

[11] Там само.

[12] Там само, с. 249.

[13] Там само, с. 245.

[14] Там само, с. 244.

[15] Григорій Грабович, *Шевченко як міфотворець. Семантика символів у творчості поета*, 2-ге, випр. й авториз. вид., Київ: Критика, 1998, с. 26.

рівень поетичних і прозових творів Шевченка, і не мова (україномовна поезія і російськомовна проза), навіть не авторські наративні маски, а інтеґрованість Шевченка як особистости у суспільство. Дослідник фіксує відмінність обох особистостей: одну, репрезентовану російською прозою і листами, він називає *«пристосованою»*, другу, оприявнену головно в поезії, – *«непристосованою»*. «Пристосована» ідентичність показує, як твердить Грабович, що Шевченко «[...] все-таки усвідомлює себе часткою імперської реальності і так чи так послуговується цивілізованими, прогресивними цінностями даного суспільства»[16]. І то

> у формах мистецького вираження цій особистості притаманне почуття інтелектуальної дистанції (наприклад, щодо української історії), раціональне осмислення ролі України в Російській імперії, ролі й можливостей митця (наприклад, у повістях «Художник» чи «Музыкант»), раціональне й вивірене сприйняття людської поведінки, точка зору зрілої людини[17].

Натомість «непристосованій» іпостасі, на думку науковця, властиві «підвищена емоційність, абсолютизація почуттів, емоційне сприйняття навколишньої дійсності»; у відтворенні минулого і майбутнього вона покладається на «видіння», а у сприйнятті сучасности апелює до «глибин колективної душі народу» і є мітогенною. «Пристосовану» ідентичність ототожнено зі «зрілим, обізнаним зі світом оповідачем», тоді як авторське поетичне «я» становить осердя «непристосованої» особистости, а формує його передусім досвід дитинства та юности[18].

Богдан Рубчак, зі свого боку, запропонував не біографічну, а рецептивну концепцію інтеґрації Шевченка у соціюм. Він, зокрема, зауважив відмінність біографічного «я» та вербальної маски оповідача у прозових творах. Суспільна інтеґрованість тут означає, на думку Рубчака, що Шевченко не лише жив у різних соціокультурних комунікативних стратах, а й свідомо прибирав різні вербальні маски – російсько- або українськомовну, – зважаючи на товариство, до якого адресувався. Відповідно, вибір російської мови у щоденнику можна пояснити тим, що «передбачуваний читач "Журналу" тільки подекуди сходився з уже дійсними читачами Шевченкової української поезії»[19]. Тож, за Рубчаком,

[16] Там само, с. 26.
[17] Там само.
[18] Там само, с. 27–28.
[19] Богдан Рубчак, «Живописаний Шевченко: ("Журнал" як текст)», *Світи Тараса Шевченка: Збірник статтей до 175-річчя з дня народження поета,* Нью-Йорк;

> [...] російську мову вибрало не тільки біографічне «я» (поета. – *Т. Г.*), але й те, яке було збудоване для читача. Шевченко вибрав для «Журналу» російську мову для того, щоб прийняти російськомовну (що ні в якому разі не рівнозначне з російською) персону або маску. Особливі завдання, себто особливий читач, диктували, щоб така маска діяметрально протиставилася масці українськомовній, що її зустрічаємо особливо часто в листах[20].

Зрештою, прибираючи маски та іронічно граючи ними, Шевченко показує себе то «пристосованим», то «непристосованим».

Самі повісті демонструють розмаїття наративних масок оповідача. Шевченко то відрізняє себе від Дармограя («Однажды я сказал Дармограю...», «Прислал он мне...», «Он беднее меня...», – пише він у листах[21]), то передає йому слово (у повісті «Прогулка...» той представляється доктору Прехтелю: «Я художник Дармограй»), то вводить і самого «Шевченка» як «знайомого» оповідача-Дармограя («А после всего этого я зашел к здесь же, на Московской улице, квартировавшему моему знакомому, художнику Ш[евченко], недавно приехавшему из Петербурга» (4, 111). Загалом російськомовні повісті Шевченка пронизано авторською грою, самоіронією та містифікацією.

Метою цього дослідження є спроба поглянути на проблематику російськомовних повістей Шевченка крізь призму авторських культурних проєктів. Шевченкова проза слугує тут джерелом пізнання не лише автобіографії «тверезомислячого» автора, а й моделей суспільного та морального перетворення, які той освоює. Насамперед мене цікавитиме цивілізаційний проєкт, що постає у засланських повістях і, на моє переконання, закладає основи української хутірської культури.

Париж; Сидней; Торонто; Львів, 1991, [т. 1], с. 68 (Записки Наукового товариства ім Шевченка. Філологічна секція, т. 214).

[20] Там само, с. 61.

[21] Маскується Шевченко, наприклад, у листі до Ніколая Осіпова від 20 травня 1856 року: «Кстати о Дармограе: вы сделали замечание на его “Княгиню”, совершенно согласное с моим замечанием: недостаток отделки в подробностях, и то большой недостаток. Но этот рассказ — один из первых его ученических этюдов. Попишет еще годок-другой, даст Бог, этот недостаток уничтожится. Покойный Карл Павлович Б[рюллов] говорил: чем малосложнее картина, тем тщательнее должна быть окончена, и это глубоко верно, а все-таки просите графиню Н[астасию] И[вановну] о напечатании этого незрелого творения; это польстит самолюбию творца и, может быть, из этой шутки выйдут результаты серьезные. Ведь и столпы всемирной литературы, я думаю, так же начинали, как и мой бедный protégé, а это действительно так» (6, 106). Окрім «Княгини», у цьому листі згадано також повість «Варнак» авторства того ж Дармограя.

Передаючи слово *Кобзареві Дармограєві*, Шевченко грає з уявою, роздвоює себе на спостерігача і спостережуваного, автора і персонажа. Перебуваючи в ситуації зміщення, існуючи у проміжку пам'яті, далеко від рідної землі, на засланні, він творить авторський міт: уявно мандрує просторами любої України, пригадує місця, де бував, і людей, яких зустрічав. За допомоги оповіді Кобзаря Дармограя поет вибудовує «уявну спільноту» – Україну-Малоросію та стверджує її як національно-етнічну і суспільно-станову *реальність*. Історія тут облямовує сучасність. У нову реальність залучено мову, одяг, характери, колізії, типові для тогочасного світу, а також картографію: письменник гранично точно фіксує напрямки цих мандрів – із Москви до Києва, з Києва до Переяслава, до Полтави, Прилук, Качанівки, Глухова, Сокиринців[22]. Картографія виконує роль мнемонічного, географічного й етнокультурного маркера; оповідач фіксує не лише відвідувані місця, а й зміну одягу, мови, фізіономії при переїзді, наприклад, з Орловської до Чернігівської губернії. «Вместо ракитника по сторонам дороги красуются высокие развесистые вербы. В первом селе Черниговской губернии уже беленькие хатки, соломой крытые, с дымарями, а не серые бревенчатые избы. Костюм, язык, физиономии – совершенно все другое» (3, 293), – занотовує він. У цей світ, де панують, з одного боку, спогади, а з другого, – візії соціо- та етнокультурних зміщень (трансформацій), у яких задіяно мову, костюми, антропологію, Шевченко вводить свого фіктивного двійника – Кобзаря Дармограя, а за його посередництва – і себе самого як біографічну постать. І то – це доволі важливо для оповіді – в повістях Кобзар Дармограй асоціюється з постаттю не Шевченка-поета, а Шевченка-художника[23].

Освіта і жінка «вищого світу»

Трансформації, на яких полюбляє зупинятися Кобзар Дармограй, часто стосуються освіти. Юрій Шевельов у статті про переламний 1860 рік у житті й творчості Шевченка зауважує:

[22] Цілком можливо, як доводить Боронь, що «композиційною моделлю» Шевченкові послужив запозичений у Дикенса роман «великої дороги», який давав змогу вільно вкраплювати у розповідь ліричні спогади, коментарі, вставні історії. Див.: Боронь, *Повісті Тараса Шевченка і західноєвропейські літератури*, с. 30–31.

[23] Цей момент із подивом зауважив Білецький: «Шевченко-художник порівняно мало відображався в своїх віршових творах, але дуже позначився в прозі Кобзаря Дармограя» (Білецький, «Російська проза Т. Г. Шевченка», с. 245).

> [...] останні місяці і буквально останні дні Шевченкового життя були наповнені турботами про друкування, а згодом і розповсюдження його «Букваря». [...] звичайно, різниця між місією апостола правди і науки, реформатора соціяльного устрою, та публікацією «Букваря» настільки велика, що здається, – це речі неспівмірні і зіставлення їх сміхотворне. Але «Буквар» був тільки першою ланкою у Шевченкових задумах, ланкою, до певної міри навіть символічною. [...] тут чітко підкреслено зв'язок між малим ділом – народною освітою – і великим – становленням нового і гармонійного соціяльного устрою. Не сокиру, а тільки книжку ми бачимо в основі образу апостола правди і науки[24].

Погоджуючись із цим міркуванням, відзначимо, що така переорієнтація постає не в останній рік Шевченкового життя, бачимо її вже в російськомовних повістях, написаних у засланні. Саме в повістях Шевченка накреслено цілу культурно-освітню програму, логічним розвитком якої стане публікація «Букваря». В основі цієї програми – освіта, а шлях до неї – емансипація *жінки-матері* та розвиток *хутірської культури*. Ідеї ці мали цивілізаційний і націєтворчий характер і відбивали процеси народження модерної української культури. Фактично Шевченко пропонує переформатувати малоросійську еліту, знижуючи роль дворянства і чималу роль відводячи жінці та кріпаку-інтеліґенту.

Зайве говорити про те, що жіночі образи відіграють у творчості Шевченка особливу роль. Степан Балей, зокрема, першим підніс питання про Шевченків фемінізм[25] і вказав на «своєрідну прекмету його жіночої постаті» в поетичних творах: «[...] що вона є "звичайною" жінкою, "наймичкою", "покриткою", а рівночасно святою»[26]. Однак у повістях Шевченка ставлення до жінок і жіноча постать істотно змінюються. Коли доволі схематично визначити їхню трансформацію, то вона полягає, з одного боку, у розвінчуванні *«світської дами»* та критичному наставленні до біологічного інституту материнства, а з другого боку, в ідеалізації особливого жіночого характеру – «*хуторянки-землячки»,* освіченої й водночас природної малоросіянки. У повістях Шевченко відходить від ідеалізації традиційного досі для нього образу покритки. Він, зокрема, говорить про літературну генеалогію цього образу, зосере-

[24] Юрій Шерех, «1860 рік у творчості Тараса Шевченка», у кн.: Юрій Шерех, *Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т.*, Харків: Фоліо, 1998, т. 3, с. 46.

[25] Степан Балей, «Фемінізм Шевченка», у кн.: Степан Балей, *З психольоґії творчости Шевченка*, Львів, 1916, с. 46.

[26] Там само, с. 90.

джує увагу на виховній, а не на репродуктивній місії матері. Новим топосом, який його цікавить і який визначає сенс «жіночої постаті», стає культура – освіченість і грамотність жінки, а не природна невинність дівчини і трагізм долі матері-покритки. *Шевченкові героїні у прозі – передусім жінки-читачки*.

Варто зауважити по-своєму революційний зміст появи в Шевченка образу освіченої жінки, що читає книжки. Втім, і характери освічених персонажів-чоловіків, про яких детально говорить оповідач, так само акцентують соціокультурний ідеал поета як культуротворчий і цивілізаційний. У цьому світі цінністю є висока класика, приміром, Верґілієва «Енеїда», а не лубочні картинки чи «сміховина на московський шталт» (5, 208), як називає Шевченко у передмові до нездійсненого видання «Кобзаря» 1847 року перелицьовану по-бурлескному «Енеїду» Івана Котляревського.

Шевченко періоду заслання звертає особливу увагу на руйнування станових кордонів, вдаючись до критики дворянства та підносячи роль знання й освіти у вихованні кріпака-інтеліґента. Як говорить в однойменній повісті високоосвічений каторжник-варнак: «Если б я не читал ничего, не увлекался ничем, не то бы из меня было: был бы я себе простым пахарем, добрым человеком... А теперь что я?» (3, 125). Записуючи розповідь цього розбійника, автор-оповідач (хоча повість не підписано, голос та інтонації К. Дармограя є цілком впізнаваними), зі свого боку, коментує: «Он был образован, как любой аристократ того времени, с тою разницею, что любил читать, и в особенности италиянских поэтов: Боккаччио, Ариосто, Тасса. А “Божественную комедию” он наизусть читал» (3, 125).

Роль книжок особливо наголошено щодо жінок не дворянського походження. Переважна більшість героїнь, яких Шевченко згадує у повістях із симпатією, належать до простого стану і або вже є освіченими, або навчаються грамоти і полюбляють читати. Читають Катруся в «Княгине», Варочка в «Капитанше», навчається читати дівчина Паша з повісти «Художник». Панна Маґдалена у повісті «Варнак» навчає грамоти сироту-лакея і обіцяє просвітити та навчити і його майбутню дружину – дівчину-кріпачку.

Читання взагалі править за важливий ціннісний критерій і для самого Шевченка. У щоденнику, приміром, він ображено ставить на карб актрисі Єкатєріні Піуновій, у яку був закоханий і якій навіть пропонував одружитися, що надіслані їй книжки лишаються непрочитаними (5, 146–147). Такі закиди висловлюють на адресу знайомих їм жінок-кокеток багато персонажів Шевченкових повістей, а Кобзар Дармограй узагалі визнає: «А нужно вам сказать, что книги для меня, как хлеб насущный, необходимы» (4, 222). Крити-

ка світської жінки, яка схожа на «[...] движущуюся прекрасную, но бездушную куклу» (4, 222–223), стає лейтмотивом оповідань Дармограя. Так, у повісті «Прогулка...» він каже про кузину: «Книги она просто ненавидит, и если бы была какой-нибудь маркграфиней во времена Гутенберга, то не задумалась бы возвести знаменитого типографа на костер. [...] Зато озолотила бы изобретателя тузов, королей, дам, валетов и т. д., словом, изобретателя карт» (4, 223).

Переносячи позитивну цінність на книжку, читання й освічену жінку (дівчину), Шевченко починає критикувати материнство, яке досі в його поезії правило за беззаперечну сакральну цінність[27]. Фактично він розмежовує материнство *біологічне* і *культурно-виховне*, і таке уявлення стає на той час одним із важливих засновків його культурно-просвітницької ідеології[28]. Зокрема, Шевченко показує повне банкрутство інституту біологічної матері на прикладі світських красунь. Він критикує їх у повістях «Музыкант» і «Княгиня», цілий трактат проти красунь містить «Художник». Великосвітська дама, пише він, найчастіше – «красавица, которая конфузится, когда ее кто спросит о здоровьи ее детей. Для нее это все равно, что сказать: “Как вы [...] подурнели!”» (3, 198).

Такою є, наприклад, Софія Самійлівна («Музыкант»), яка віддає дітей на виховання до простої родини лікаря-фермера. «Конечно, – резюмує оповідач, – здесь сердце матери спрятано под себялюбием светской красавицы» (3, 199). Подібною є й графиня з повісти «Варнак», – «женщина светская, избалованная прежними успехами на поприще светской жизни, любила у себя банкеты, где, разумеется, первенствовала между провинциалками, читала италиянские и французские новеллы и больше ничего не делала» (3, 130–131). У повісті «Прогулка...» мати також легко нехтує своїми обов’язками заради фліртування. «Зачем они детей родят, эти амфибии, эти бездушные автоматы?» (4, 224) – знову і знову запитує себе оповідач і говорить про цілу породу «хорошеньких ляльок». А у повісті «Княгиня» таких матерів осуджує проста жінка-наймичка і розповідає про долю нещасної доньки, яку мати категорично відмовляється віддати за хуторянина-гречкосія і силоміць одружує з аморальним князем Мордатовим: «А все мать! Всему, всему причиною одна род-

[27] Балей зокрема вказує, що «ідеальна жіноча постать Шевченка є з одного боку, формою, під якою автор обєктивує нутро власної душі, а рівночасно є “сублімованим” образом його матері» (Балей, *З психольоґії творчости Шевченка*, с. 76).

[28] Власне, і Шевченкова поезія, починаючи з ранніх творів, містить амбівалентне трактування біологічного материнства. Це засвідчують, приміром, численні сюжети про суперництво матері й доньки, про безумство матері, приховування материнства тощо.

ная мать: захотелося ей, видишь ли, свою единственную дочь увидеть княгинею!» (3, 167). Мати у повісті «Несчастный» – неосвічена й деспотична – стає злим ґенієм для нерідних дітей, а рідного сина Іполита врешті віддає в солдати «за неповагу до матері».

У повісті «Художник» знаходимо цілий трактат проти світських красунь: оповідач (тут прототипом був художник Іван Сошенко) розмірковує про небезпеку одруження для чутливих і творчих осіб. І хоча дане від Бога призначення красуні, як він зауважує, полягає у тому, щоб давати насолоду серед сліз і мук життєвих, «привилегированная красавица ничем не может быть, кроме красавицы. Ни любящей кроткою женою, ни доброй, нежной матерью, ни даже пламенной любовницей. Она деревянная красавица и ничего больше» (4, 198).

Розмисли ці просякнуто елементами мізогінії: оцінку подано винятково з боку чоловічого «ми», а жінку потрактовано передусім як прекрасний природний матеріял і об'єкт задоволення. «Правда, мы ей только намекнули, но она так быстро смекнула, так глубоко поняла и почувствовала эту будущую силу, что с того же рокового дня сделалася невинной кокеткой и домогильной поклонницей собственной красоты [...]. Ее не может переменить никакое воспитание в мире» (4, 198), – узагальнює художник-дидактик.

Так красуню послідовно ототожнено з гарною лялькою або статуєю. Важливо також, що вона не лише не може бути доброю матір'ю, а й жінкою як такою, бо, як підсумовує оповідач, найкраща жінка – «обыкновенная женщина». Наступною стадією розвінчування красуні стає теза про те, що та ніколи не може бути розумною освіченою жінкою – її освіченість лише маска, вона поверхова, не читає книжок, натомість полюбляє грати у карти. Зрештою, рецепт полягає в тому, що батьки (і матері передусім) повинні змалечку навчати дівчат грамоти та привчати їх до читання.

Хоч і не без частки іронії, трактат цей, однак, відбиває домінантну ґендерну позицію чоловіків у повістях Шевченка. Ґендерна концепція у цих повістях є виразно патерналістською. Саме чоловік критикує жінку-красуню, оцінює, моделює її на свій взірець. Ось художник із однойменної повісти хоче навчити Пашу грамоти: «У меня даже родилася мысль (если она действительно безграмотна) выучить ее по крайней мере читать» (4, 174–175). Він здійснює свій намір і коментує, сприймаючи дівчину як природний об'єкт, перетворений ним на артефакт: «Меня она теперь занимает, как будто что-то близкое, родное. Я на нее, грамотную, теперь смотрю, как художник на свою неоконченную картину» (4, 185). А втім, як стверджує повість, жодне виховання не здатне зміни-

ти жіночу природу. Сюжет лише потверджує тезу про небезпеку, яку прекрасна жінка несе в собі: художник із любові та милосердя одружується з Пашею і тим занапащує себе.

У патерналістській концепції, розгорненій у Шевченкових повістях, особливий сенс дістає і мотив «неграмотної» жінки. У «Капитанше» Віктор Олександрович (прототипом тут був відомий поет Віктор Забіла) одружується з простою селянкою Оленою. Розгортаючи утопію про щасливе життя на хуторі, герой доходить думки, що «грамотность, особенно в женщинах, особенно вредит благополучию человечества» (3, 339), а він буде цілком щасливий зі своєю дружиною саме тому, що та – неосвічена.

Критика світських красунь і жінок загалом випливає з просвітницької настанови автора: винне суспільство, що не опікується вихованням і освітою жінок-матерів; саме воно робить з красунь порожніх ідолів, а матерів перетворює на монстрів; винні неосвічені батьки і вихователі (часто – ґувернантки, няньки), які свою безпутність передають у спадок. Така авторська концепція має, крім ґендерної, також соціяльне та національне забарвлення. 31 жовтня 1857 року Шевченко записує у щоденнику враження від зустрічі у Нижньому Новгороді з директоркою Інституту благородних дівчат Марією Алєксандровною Дороховою. Поет відзначає її простоту, людяність і гідність та протиставляє все це цілій «аристократичній гнилій природі». Згадує він при цьому і про «незабвенного друга» княжну Варвару Рєпніну, а закінчує нотатку словами: «О если бы побольше подобных женщин-матерей, лакейско-боярское сословие у нас бы скоро перевелось» (5, 123).

Шевченкові повісті написано у час, коли тодішнє загальноросійське імперське суспільство переживало активне перетворення. На кін соціяльного і політичного життя виходили різночинці, а дворянська культура зазнавала великих змін. Модернізація охоплювала всі прошарки суспільства, вела до ґендерної та станової реформи, актуалізувала культуру третього стану. Чинником цих соціокультурних змін виступала і жіноча емансипація. Критикуючи інститут світських красунь-матерів, Шевченко долучався до розробки концепції модерности, просвітницької й емансипаційної водночас.

Жінка-землячка

Описувана в Шевченка криза дворянської культури, втіленої в інститутах світських красунь і офіцерів, розгортається на тлі ствердження нових, народницьких цінностей. Тож образам *жі-*

нок-банкрутів тут протиставлено образи *жінок-вихователь*ок. Їхні характери сягають високого ідеального стану, як, приміром, у ґувернантки Маґдалени («Варнак»), чиї піднесені еротично забарвлені стосунки з кріпаком Кирилом нагадують материнські. Вона порівнюється то з сестрою, то з коханкою, то з матір'ю («как сестра, как самая нежная, нежная любовница, она обвила меня своими руками» (3, 149). Маґдалена – полячка, яка навчає кріпака французької та італійської мов, допомагає йому в різних ситуаціях, постачає «добрі» книжки (а не романи, які становили основу графининої бібліотеки, мовиться в повісті). «Она полюбила меня так, как только может любить мать свое единственное дитя», – згадує варнак (3, 130).

Якщо у «Варнаку» ідеальний образ жінки-вихователь ки набуває піднесено-романтичного характеру, то суто просвітницький раціональний варіянт вихователь ки знаходимо у повісті «Музыкант» в особі Мар'яни Якимівни, вихователь ки поміщицьких доньок. Зрештою, навіть чоловік може виконувати материнські функції, як-от солдат Туман з повісти «Капитанша»: він виховує збезчещену офіцером Варочку, з якою згодом і одружується. Цей християнський вчинок Шевченко витлумачує як акт материнської любові, і про сцену, де Варочка читає житіє Варвари-великомучениці, а Туман сидить навпроти неї і бавить на руках її доньку Олену, каже, що ніколи не забуде цю «истинно нравственную картину» (3, 332).

І все ж, вагаючись у виборі між «простою грамотною» і «простою неграмотною» жінкою, Шевченкові протагоністи зрештою вибирають освічену. Найвищим її взірцем у повістях стає *«землячка»*. Саме в образах «землячок» Шевченко втілює свій етнонаціональний культурний ідеал. Він загалом устами протагоністів-оповідачів часто говорить про національне виховання матерів, а добрий вишкіл жінок поширює на освіту, мову й одяг. Хоч і не без гумору, в повісті «Прогулка...» Кобзар Дармограй говорить про проєкт *«о перевоспитании благовоспитанных родителей»* (4, 248), закликаючи до «перешколення» цілого суспільного стану дворян. Не раз у повісті йдеться про те, що матерів, неспроможних нормально виховати доньку, потрібно віддати до школи.

Натомість численні жінки-землячки стають у повістях Шевченка втіленням ідеалізованого зразка *нової жінки* – вособленням цілого культурно-виховного і національного проєкту автора. Ознаками таких «землячок» стає проста українська мова – вони часто й залюбки переходять на неї з російської; одяг – так само

часто і залюбки вони перебираються у простонародну одежину; грамотність і вихованість – вони є добрими виховательками і часто заступають рідних матерів (красунь). Водночас вони володіють іноземними мовами, одягаються зі смаком, читають книжки і тримаються на рівних із чоловіками у власних сім'ях. Це – типи малоросіянок-хуторянок, як-от Мар'яна Якимівна, дружина Антона Адамовича у повісті «Музыкант»: з гостями вона бесідує російською, з прислугою говорить «на чистом малороссийском языке», а з ґувернанткою – по-французьки. Знання мов стає особливою жіночою прикметою, і то, вводячи в такий спосіб момент мовної гри, Шевченко не втримується від містифікації. Його протагоніст – Кобзар Дармограй – «любезничает с mademoiselle Адольфиной по-хохлацки на французский лад», а та цитує поетове «Катерино, серце моє, / Лишенько з тобою» (3, 199). І справа не лише в тому, що ґувернантка захотіла знати російську мову, а Мар'яна Якимівна навчила її говорити «по-малороссийски». Насправді Шевченко вводить і себе самого всередину твору, відчужуючи свою поетичну іпостась в розповіді мандрівного художника Дармограя. При цьому він з'єднує обидві іпостасі, вдаючись до перемикання мовних кодів – з російської мови оповіді до інтимно близької української; від образу «пристосованого» Кобзаря Дармограя, інтеґрованого в тогочасний соціюм, він веде до образу самодостатнього й «непристосованого» Кобзаря-поета. «[...] В целом она была настоящий тип малороссиянки; даже голос ее, и особенно произношение, напоминал мне мою землячку, какую-нибудь чиновницу средней руки или высокой руки протопопшу, несмотря на то, что она была одета, как настоящая барыня» (3, 193), – так говорить про першу зустріч із Мар'яною Якимівною оповідач. а далі додає, що якби вона говорила зі своєю прислугою по-російськи, то насправді подумав би, що перед ним графиня або світська дама.

Шевченко наводить збірний портрет «землячки» – років тридцяти п'яти, брюнетка, з великими виразними карими очима, піднятим носиком, свіжим рум'янцем на повних щоках, прекрасними білими зубами. Але особливо любовно змальовує він їхні дівочі портрети. «Густые темно-каштановые волосы, заплетенные в две косы и перевиты[е] зеленым с синими цветами барвинком, придавали какую-то особенную свежесть ее изящной головке. Тонкая рубаха с белыми же прозрачными узорами на широких рукавах ложилася на плечах и на груди такими складками, какие не снилися ни Скопазу, ниже самому Фидию» (3, 338), – такою постає в повісті «Капитанша» Олена, «богиня красоты и непорочности».

Зовсім не випадковим є ім'я дівчини. До високого божественного взірця цей тип землячки піднесено у повісті «Прогулка...», де Олена-Гелена-Єлена Курнатовська трансформується кілька разів, з'являючись то в образі божественної панночки, незрівнянної красуні, то в образі простої селянки («Вчера – пышная прекрасная невеста богатого пана, а сегодня – крестьянка, подруга своих бедных подруг»; 4, 273).

Образ дівчини-землячки зрештою стає настільки привабливим для Шевченка, втілюючи, вочевидь, його мрії та бажання, що він вдається до символічних містифікацій: приміром, Олена в темряві не впізнає оповідача і приймає його за свого чоловіка, з яким щойно повінчалася. Перевдягається і сам оповідач з *«пана»* на *«справжнього гречкосія»*: він позичає в лакея свиту («Я не без труда уговорил его надеть мой фрак, а сам нарядился в его праздничную белую свитку»; 4, 275), щоби приєднатися до простонародної забави.

Таке переодягання (перелицювання) виглядає прикметно: Шевченко вводить себе в коло своїх улюблених простонародних персонажів, щодо яких відчуває станову, національну і майже родинну солідарність. Отже, образ Шевченка в кожусі чи свиті є вправною містифікацією, і він сам показує її механізми. У плані психоаналітичному таке перевдягання з панського фрака у селянську свиту позначає момент символічної ідентифікації поета зі своїм – українським – народом. Зближення себе з нареченим також є символічним, адже слугує естетичною сублімацією майже еротичного бажання. Оповідач називає таке перевдягання акторським. Матеріялізуючи акт перевтілення, він демонстративно потверджує свою здатність до маскараду й ігрової, символічної персоніфікації[29].

Коли Олена з братом бачать перебраного у народний стрій пана, вони, розповідає Кобзар Дармограй, кидають «принужденное великороссийское наречие» і говорять до нього «по-своему, т. е. по-малороссийски» (4, 275). Подаючи ідеалізований, піднесений образ своєї землячки, Шевченко реалізує естетично, в художній уяві, свій жіночий і національний ідеал[30]. Імовірно, у цей

[29] Аналогічного маскування зазнав і офіційний образ Шевченка, коли його ігрова маска «мужика в кожусі» стала загальновизнаною і канонічною візією поета.

[30] Можливо, образ молодої актриси Піунової, баченої на сцені в Нижньому Новгороді, також надихнув письменника. Знаменно, що Піунова справила величезне враження на Шевченка в ролі Тетяни з «Москаля-чарівника» Котляревського. У снах, які Шевченко занотовує у щоденнику, вона з'являється йому у вигляді української дівчини, у свитці.

спосіб він естетично дописує та компенсує недолю тих сестер-землячок і покриток, про яких не раз писав.

Отже, Шевченко підносить образ «землячки» до рівня сакрального і надає йому естетичного характеру. «Божественному Рафаэлю и во сне не снилась подобная красота и гармония линий. А знаменитый Канова вдребезги разбил бы свою сахарную "Психею", если бы увидел это божество [...], – не стримує захвату Кобзар Дармограй. – А между тем в ее красоте ничего не было общего с очертаниями принятой красоты, это была самобытная одушевленная красота. Это был тип моей землячки, в высшей степени совершенный» (4, 259–260).

Загалом повісті Шевченка сповнено історичними, культурними й мистецькими аналогіями та ремарками. До того ж маляр-артист часто водить пером письменника, і екфразиси відомих полотен стають засобом характеристики персонажів: не випадково портрети «землячок-малоросіянок» постають перед читачами цілісними мальовничими картинами, як-от Наташа з повісти «Близнецы: «Она мне показалася настоящею богинею цветов: вся голова в цветах, между волосами, вместо жемчугу, бусы из белых черешень. Будь она одета барышней, эффект был бы неполный, но к наряду крестьянки так шли эти огромные цветы и черешневые бусы, что пестрее, гармоничнее и прекраснее я в жизнь свою ничего не видывал» (4, 117).

Зрештою, ідеалізація жінок-землячок нагадує нам про ендиміонський мотив у творчості Шевченка, який свого часу аналізував Балей. Прекрасні жіночі образи землячок відбивають «[...] креовання постатей, ліплених з памяті і фантазії [...]», що уособлюють «[...] по части любку, а по части матїр [...]» і є предметом «[...] по части любовних, а по части діточих почувань [...]» поета[31]. Еротичне почуття поєднано тут із естетичним задоволенням, бо Шевченко, віддаючи голос Дармограєві, ніби підглядає за ним і проговорює свої затаєні мрії та бажання. Водночас естетизація «землячок» і змальовування «ідеальної жіночої постати» відсилають нас до сублімованого й нарцисичного материнського образу, який є повною протилежністю матерів-красунь, критикованих у повістях. Поза тим годі не помітити в них раціоналізацію «ідеальної жіночої постати», адже землячка-малоросіянка стає втіленням соціокультурного й національного ідеалу автора – своєрідної *хутірської культури / цивілізації*.

[31] Балей, *З психольоґії творчости Шевченка*, с. 46.

Хутірська цивілізація

Характер «землячки» стає частиною загальної концепції хутірської цивілізації, яку Шевченко презентує у своїх повістях. Білецький свого часу помітив, що увага письменника зосереджується на трьох соціяльних групах – кріпаків, великих поміщиків і заможних хуторян[32]. Хутір загалом виступає осередком особливої культури – не сільської і не міської, не поміщицько-дворянської і не простонародної. Шевченко любовно говорить про мешканців хуторів та їхню атмосферу: хутір Якима Гирла і його дружини Марти («Наймичка»); хутір Степановича і Микитівни, які доглядають дитину княгині Мордатової («Княгиня»); хутір колишнього солдата Тумана, одруженого з обманутою офіцером дівчиною; хутір-ферма лікаря Антона Карловича та його дружини Мар'яни Якимівни, яка виховує доньок поміщика Арновського («Музыкант»); хутір подружжя Прехтелів («Прогулка...»); зрештою – хутір сотника Сокири, «істинного філантропа», та його дружини Параски Федорівни («Близнецы»).

Хутір сотника Сокири змальовано як ідеальне райське місце, а вишкіл і виховання та спосіб життя цього хуторянина-дворянина стають архетипними для нового цивілізаційного ідеалу. Шевченко, як виглядає, зовсім не випадково, хоча й іронічно, оповідає про генеалогію сотника Сокири: «Геральдический дуб дома Сокиры не восходит до баснословной вышины и насажден в темной дворянской дуброве дедом Никифора Федоровича Карпом Сокирою, голштинцем, возвратившимся из Петербурга после кончины императора Петра III не, по примеру прочих голштинцев, наг и гладен, а с порядочным мешком голландских червонцев, с чином гвардейского ротмистра и с правом потомственного дворянина» (4, 17).

Батько сотника Сокири навчався в київській бурсі, де познайомився близько з Григорієм Сковородою, а потім подався на Запорожжя. Бачили його серед послів від запорожців до Єкатєріни II, а по скасуванні Війська низового запорозького він повернувся до Переяслава в чині капітана і з правами спадкового дворянина. Одружився, господарював і відтак помер, тож його малолітнього сина Никифора виховав переяславський протоієрей Григорій Гречка.

Никифор здобув домашню освіту: навчався трьох мов – гебрейської, греки й латини (в десять років уже добре читає Давида, Гомера і Горація), вчився музики у самого Сковороди. Під час війни з

[32] Білецький, «Російська проза Т. Г. Шевченка», с. 239.

Наполеоном записався у пирятинський полк Миколи Свічки, а по закінченні битв повернувся додому сотником, оселився на хуторі й успадкував своєрідний скарб отця Гречки – бібліотеку видань давніх класиків, Біблію, французьку енциклопедію і рукопис «Історії Русів» (псевдо-Кониського), а також коштовну скрипку та гусла із зображенням двох танцюристок-пастушок і пастушка, який грає біля струмка на флейті.

По суті, маємо набір історичних і культурних кодів, котрі вказують на родовід малороса-хуторянина. По-перше, це шлях типового малоросійського дворянина в Російській імперії: служба в ґолштинському полку, куди записалося багато українських козаків під час російсько-данської війни 1761–1762 років; запорозька вольниця; участь у козацькому полку під час наполеонівських воєн. До цього додаються знаки власне української культурної історії – філософ і музика Сковорода, переяславський протоієрей Гречка, полковник Свічка... Прикметні також кодові для европейської цивілізації фетиші-об'єкти: Біблія, Енциклопедія, Горацій і Верґілій, а ще скрипка та гусла з пасторальною оздобою. Спадкоємцем усіх цих об'єктів і стає сотник Сокира, а його наступником буде один із братів-близнюків – Саватій (саме до нього майже батьківське почуття має Кобзар Дармограй).

Загалом усю образну тканину повісти «Близнецы» скроєно таким чином, щоб увиразнити: а) животворність і наступність для Малоросії *книжної*, а не простонародної *усної* традиції[33]; б) органічність хутірської культури, що виростає з минулої історії малоросійського дворянства; в) принципову відмінність хутора від міста, хутірської культури від міщанської, знаменням якої є висміювані міські романси, що їх навчилася Параска від родичок, випускниць київського пансіону. «А песень-то, песень каких восхитительных она у них позанялась – и как "стонет голубок", и как "дуб той при долине, как рекрут на часах", и как "закричала ах! увидевши нескромного пастуха", и даже "О Фалилей! о Фалилей!" и ту выучила» (4, 23), – іронізує оповідач. Господарська мудрість Никифора Сокири, оперта на знанні німецького народного побуту і порядку, його улюблена пасіка (де він читає Верґілієві «Буколіки» в ориґіналі), глибоке поцінування народної пісенної творчости поруч із критикою популярної міщанської культури типу гри на гітарі чи модних жіночих романсів, є складниками ідеалізованого

[33] Красномовним є епізод, коли сотник Сокира звіряє переспівану Гулаком-Артемовським оду «До Пархома» з латинським текстом Горація, який зберігається у нього вдома у шафі.

хутірського топосу – як місця цивілізації, що поєднує засадничі европейські цінності з простим народним українським побутом та історією.

Незмінним атрибутом хутірської культури є жінка. Її прикмети – простота, цнотливість, краса, освіченість (але не «современное просвещение» великосвітських панночок), народна українська мова і народний одяг. Згадуючи, як гарно виглядала Параска, перебрана у народний стрій, оповідач не втримується: «И, Боже мой! Как она хороша была в родном своем наряде! Так хороша, так хороша, что если бы я был банкиром, по крайней мере таким, как Ротшильд, то я иначе не одевал бы свою баронессу» (4, 24).

Сокириному хуторові до пари інший хутір – пані Калитихи, що вдягається на манер багатої міщанки або солідної попаді, хоча якби замість хустки був би кораблик, зауважує оповідач, то нагадувала б сотничиху або полковницю козацьких часів. Калитиха виховує доньку-інститутку Наташу, читає «Отечественные записки» й «Современник» і успішно господарює. Говорить вона по-російськи «с едва заметным малороссийским акцентом» (4, 115) або й переходить на просту, тобто українську мову. Тим часом її донька говорить «чисто по-русски» (ці деталі оповідач фіксує дуже точно, бо в Шевченкових повістях вони служать маркерами національних і мовних трансформацій[34]). Калитиха теж цінує простонародний одяг і привчає до нього доньку, яка вособлює тип *панночки-селянки*: то постає дівчиною «по-крестьянски одетою, но опрятно и даже изысканно» (3,115), то «барышнею», вбраною по-панськи. Вона легко переходить із панського на простонародний стрій і, так само як і Олена у повісті «Прогулка...», асоціюється з прекрасною богинею, а квіти у волоссі й намисто з черешень особливо личать до її простого селянського плаття.

Просвітницька настанова щодо ґендерного та національного виховання у Шевченкових повістях має всі ознаки програмової і набуває демократичного характеру. Не випадково, розгортаючи план моральної підтримки прекрасної Олени Курнатовської, Дармограй іронічно порівнює себе з «великим Франклином», а внуків «прекрасной Елены» – з республіканцями.

[34] У повісті «Прогулка...» цілі фрази українською символізують певну спорідненість оповідача та простого селянина, «мужика»: «*Добрыдень, батьку!* – сказав я седобородому старику, прилаживавшему лубочные двери к своему куреню. – *Нехай Бог помагае*, – прибавил я, приподнимая шапку. – *Добрыдень, сыну! Нехай и вам Бог помагае*, – проговорил он, снимая шапку». Після цієї сцени оповідач вперше уживає етнонім «*український*»: «А я вышел в поле и пошел себе шляхом-дорогою, насвистывая какую-то украинскую песню» (4, 300).

Хутірська культура: Шевченко і Куліш

Загалом можна говорити про концепцію хутірської цивілізації/культури, варіянти якої щедро розсипано по всіх Шевченкових повістях. І то, зважаючи на постійне і спеціяльне наголошування ознак цієї культури, виглядає, що йдеться тут про цілий культурницький проєкт, по-перше, спрямований на зміну суспільних класів (констатуючи занепад дворянства, письменник апелює до середнього стану, який уособлюють *чоловік-хуторянин* і *жінка-землячка*); по-друге, наділений національно-етнічними властивостями (Шевченко раз по раз говорить про красу й моральну цінність малоросійського побуту, малоросійських характерів, малоросійської мови і одягу, засвідчує симпатію до них і вміщує себе самого в рідне малоросійське середовище); по-третє, окреслений як суто демократичний (письменник висловлює приязнь до простих людей, ідеалізує їх, як-от солдата Тумана чи матроса, доводить їхню здатність здобувати освіту, зрештою перетворює їх на хуторян. Ідеальним утіленням таких характерів стає Олена – колишня кріпачка, згодом панночка, яка свідомо переймається самоосвітою).

Ще на засланні, розмірковуючи 26–27 червня 1857 року у щоденнику про зміст і форми національної культури, Шевченко бачить її основою не простолюд і не дворянство, а середній стан, до якого традиційно відносять купців, ремісників, заможних селян, чиновників, військовиків, малооплачуваних представників так званих вільних професій. Шевченко говорить про купецтво й офіцерів, але узагальнює, що для нього це середовище «нашего среднего полуграмотного сословия». «Наше юное среднее общество, подобно ленивому школьнику, – констатує він, – на складах остановилось и без понуканья учителя не хочет и не может перешагнуть через эту бестолковую *тму-мну*. На пороки и недостатки нашего высшего общества не стоит обращать внимания. Во-первых, по малочисленности этого общества, во-вторых, по застарелости нравственных недугов [...]» (5, 28).

Культуру малоросійського «юного среднего общества» письменник свідомо обстоюватиме, пишучи у щоденнику про долю мистецтва ґравюри і про користь для такого суспільства розумної виховної сатири, не насмішкуватої, а драматичної (як у картині «Сватовство майора» Павла Фєдотова, драмі «Свои люди – сочтемся» Алєксандра Островського або «Ревизоре» Миколи Гоголя). Намір звернутися до ґравюри Шевченко арґументує саме тим, що це мистецтво сприяє поширенню прекрасного і корисно-

го у суспільстві. «Сколько изящнейших произведений, доступных только богачам, коптилось бы в мрачных галереях без твоего чудотворного резца? Божественное призвание гравера!» – вигукує він. Отже, бути ґравером означає «быть распространителем света истины», – підсумовує Шевченко у щоденнику, і говорить про прагнення випустити у світ серію ґравюр «Притча про блудного сина», «приноровленную к современным нравам купеческого сословия» (5, 27–28). Проте коли за якихось півроку Куліш пропонує Шевченкові видавати картинки з малоросійської історії та сучасного побуту, друкувати їх великими накладами та поширювати якнайдешевше, аби витіснити популярні в народі суздальські картинки[35], – той відмовляється. Натоді Шевченкові бажання пов'язані були з Петербурґом, Академією мистецтв та улюбленою акватинтою.

У ґрунті речі, йшлося про розвиток української популярної культури, здатної заступити російський лубок. Шевченко апелював до культури середнього стану й відхиляв культуру суспільної верхівки і як об'єкт, і як чинник культурного розвитку в Україні, завважуючи: «Да и имеет ли какое-нибудь значение наше маленькое высшее общество в смысле национальности? Кажется, никакого. А средний класс – это огромная и, к несчастью, полуграмотная масса, это половина народа, это сердце нашей национальности [...]»(5, 28). Можна припустити, що до такої культури середнього стану він відносив і хутірську цивілізацію, так щедро опоетизовану в повістях.

Хутірська цивілізація Шевченка нагадує про «хуторну філософію» Куліша, яку Віктор Петров справедливо, як на нашу думку, називає «народницьким хуторянством»[36]. Кулішеві «Листи з хутора» з'являються в журналі «Основа» 1861 року. Головні ознаки цієї «хуторної філософії» такі: а) апеляція до «письменних земляків»; б) заклик триматися «рідного побиту простого», а не переходити в іншу націю; в) заклик не цуратися т. зв. «народного образу» й «правдивого серця» «нашого доброго селянина або хуторянина»; г) наголос на народному одязі – «нема і в світі кращої одежини, як наша проста свита»[37]; ґ) протиставлення хуторянина міській цивілізації і міщанському (буржуазному) стану.

[35] Див.: *Листи до Тараса Шевченка*, с. 110.

[36] Віктор Петров, «Куліш-хуторянин. (Теорія хуторянства і Баївщанський епізод 1853–1854)», *Розвідки*, упоряд., передм. та комент. В. Брюховецького, Київ: Темпора, 2013, т. 1, с. 210.

[37] Пантелеймон Куліш, «Листи з хутора», *Твори у двох томах*, Київ: Дніпро, 1994, т. 2, с. 249.

Як показує Петров, думка про хутір виникає у Куліша десь у 1850-х роках і відбиває «його власний, особистий настрій»[38], пов'язаний із розчаруваннями щодо кар'єри в Петербурзі. Широкого громадського, програмового характеру цей настрій набуде пізніше, в «Листах з хутора». 1853 року Куліш повертається в Україну, купує хутір поблизу Лубен і насолоджується побутом далеко поза містом. Хутір стає вособленням природного життя, відмови від бажань, втечі, задоволення малим. Естетизований і опоетизований як романтичне пристанище поетичного серця, він водночас є виразом «українських після-кирило-методіївських народницьких суспільних настроїв»[39], зауважує Петров. Кулішева проповідь хуторянства, отже, відображає позицію українця 1850-х – «дрібного поміщика, що стоїть на межі міського різночинства, вже зв'язаний із містом, тільки ж заразом не остаточно ще розірвав з селом і землею»[40].

Як окремий проєкт хуторна філософія Куліша формується пізніше і набуває виразних народницьких рис. Ідеться, зокрема, про ідеал громадівства («громада – великий чоловік і як схоче, то на все добре спроможеться»[41]), про ствердження християнства як єдиного підґрунтя культурної грамотности («треба і те, щоб чоловік читав тілько одну книжку, великий Завіт великого всемирного Учителя, а Божий мир розумів більш серцем, ніж головою»[42]), про ідею «народного поета», взоровану на постаті Шевченка, та про ідеалізацію жінки (за ідеальний зразок богобоязливої та цнотливої і скромної дівчини тут правлять не покритки Шевченка, а Маруся з однойменної повісти Квітки).

Важливим складником хуторної філософії стає уявлення про «народного поета», що відбиває Кулішеву рецепцію постаті Шевченка. У третьому «Листі з хутора», вміщеному в березневому числі «Основи» і присвяченому Шевченкові – «Чого стоїть Шевченко яко поет народній», – він наголошує, що поета як такого зробили неосвіченість, відрив від великого світу й академічного інтелектуального життя. Те, що Шевченкові твори, зокрема його повісті, є енциклопедією культурних впливів, мистецьких і літературних асоціяцій, просвітницьких ідеалів, Куліш іґнорує, пристосовуючи Шевченка до власної, народницької по суті, концепції народно-

[38] Петров, «Куліш-хуторянин», с. 210.
[39] Там само, с. 218.
[40] Там само.
[41] Куліш, «Листи з хутора», с. 249
[42] Там само, с. 250.

го поета. Він твердить: «взяв-бо Шевченко свою чудотворну річ не з городів великих, не з академій самопрославлених, не з-між товариства блискучого і всевладного: все те минув він, занедбав і покинув, тілько хуторська і сільська мова йому до його великого діла здалася»[43]. Пізніше, 1869 року, Куліш створить із Шевченка ще один образ – «мужичого поета»: «Мужицький син озвавсь до мужиків словом правди, і слово його, мов бойова труба, поставило проти Московщини незліченні купи правдивих душ»[44].

Про стосунки Куліша і Шевченка написано чимало. Віктор Петров, зокрема, висновував, що Кулішеве захоплення Шевченком «було умовним і обмеженим», «і умовність ця торкалась сумнівів Куліша щодо "нецивілізованости" Шевченка, в якому "цивілізація не поборола простої вдачі"»[45]. Але, попри особисті враження, у своїх спробах узагальнити і зробити з Шевченка національно-громадський ідеал[46] Куліш постійно наголошував його простоту, стихійність і народність. Із часом у Кулішевій концепції роль поета звелася до «записувача-етнографа», а головною цінністю було визнано народ. «Послідовно було б з боку Куліша, коли він "натхнення" тлумачить як "запис", заперечити взагалі значіння Шевченка. Так він і робить»[47]. Переживши Шевченка на понад чверть століття, Куліш відповідно впливає і на рецепцію поета. По-перше, з часом усталюється навіяне саме Кулішем протиставлення раціонального культурника й цивілізатора Куліша та стихійного, нецивілізованого Шевченка. По-друге, наприкінці життя Куліш взагалі опрощує Шевченка відповідно до власної народницької концепції та зводить його до ретранслятора простолюду – «мужичого поета».

Тим часом у повістях, розпочатих 1853 року, тобто тоді ж, коли Куліш купує свій власний хутір і пробує створити з нього ідилію, і

[43] Там само, с. 260.

[44] Пантелеймон Куліш, «Гадки при святкованню осьмих роковин Шевченкової смерті», *Хроніка 2000*, Київ, 2009, вип. 78: *Пантелеймон Куліш: письменник, філософ, громадянин*, с. 144.

[45] Віктор Петров, «Куліш і Шевченко. (До історії їх взаємовідносин в 1843–1844 роках)», *Розвідки*, т. 1, с. 162.

[46] Елементом ідеологічного витлумачення є, зокрема, і редаґування Кулішем Шевченкового листа до редактора «Народного чтения». Зокрема, Куліш дописує вступ, де наголошує типовість життя Шевченка як представника простолюду. Слова з листа «Моя собственная судьба, представленная в истинном свете, могла бы навести не только простолюдина, но и тех, у кого простолюдин находится в полной зависимости, на размышления, глубокие и полезные для обеих сторон» (5, 198) сприймаються нині як автобіографічні, хоча автором їх був Куліш і вони призначалися для публіки.

[47] Петров, «Куліш і Шевченко», с. 174.

аж до кінця заслання Шевченко послідовно розгортає ідеал хутірської цивілізації як один із локусів культури середнього стану. Цей ідеал просвітницький, демократичний, феміністичний і національний, іншими словами, цивілізаційний. Звісно, годі не помітити явних перегуків між Кулішевою хуторною філософією і Шевченковою хутірською культурою, що стосуються простонародної мови, народного одягу (свити), жіночих образів тощо. Очевидною, однак, є і разюча відмінність між ними: по-перше, хутір не є для Шевченка вособленням втечі від міста, елементом русоїзму, як для Куліша, – навпаки, мешканці хутора вивчають іноземні мови, читають Верґілія і т. ін.; по-друге, Шевченко не творить зі свого хуторянства ідеології; і по-третє, відмінною ознакою культурницької програми Шевченка є його орієнтація на середній стан, до якого належать і хуторяни.

Заслуговує, зокрема, на увагу міркування Ієремії Айзенштока про наростання неприязні між Кулішем та Шевченком після повернення того з заслання. Дослідник пише:

> Дуже скоро, проте, сердечна прихильність змінилася неприхованим роздратуванням і протестом проти спроб Куліша взяти на себе керівництво ідейним змістом творчості поета, проти непрошеного його учительства, проти його рекомендацій – то ледве не спалити повісті Шевченка, в яких поет справедливо бачив певний етап свого творчого зростання, то знищити незадовго перед тим написану поему «Неофіти» і звернутися від надто політично-злободенних тем до історії[48].

Айзеншток, у дусі свого часу, пояснює це розходження ідеологічними чинниками, зокрема зближенням Шевченка з російськими революціонерами-демократами. Висловимо припущення, що одним із пунктів незгоди між Кулішем і Шевченком стала також і по-різному трактована ними ідея хутірної культури. Досі дещо інтриґує гіпотеза Айзенштока про те, що ймовірним автором критичного відгуку на друге видання «Граматки» Куліша був Шевченко, хоча сучасне шевченкознавство її відкидає[49]. Шевченко, як

[48] І. Я. Айзеншток, «Із розшуків про Шевченка», *Збірник праць п'ятої наукової Шевченківської конференції*, Київ: Вид-во АН Української РСР, 1957, с. 125–126.

[49] У статті в газеті «Северная пчела», підписаній «Горожанин С...» і опублікованій за три дні до смерти Шевченка, неприхильно говорилося про нове видання «Граматки», яке, на думку дописувача, відзначалося «схоластическою внутреннею пустотой», між тим коли потреба в дешевих і якісних підручниках у зв'язку з відкриттям недільних міських шкіл, а також поширенням сільських шкіл все більше зростала. У перевиданій «Граматці» Куліша було вилучено аритметичні завдання,

відомо, сам глибоко зацікавлений у поширенні народної освіти, 1861 року видав «Букварь южнорусский», до якого Куліш поставився доволі критично. Ті ж зміни, які Куліш вніс у друге видання своєї «Граматки», виразно вписуються в коло ідей, висловлюваних у «Листах з хутора». З першим листом, вміщеним у січневому числі «Основи» за 1861 рік, Шевченко ще міг ознайомитися. Ймовірно, також і з другим – у рукописі. Третього, березневого листа, присвяченого йому особисто, він, зрозуміло, знати не міг. Цікавою для дискусії навколо ідей, висловлених у «Листах з хутора», може бути думка рецензента в «Северной пчеле» (на противагу «Хуторянину», – так підписано «Листи з хутора», – він називає себе «Горожанином»), який пише про те, що Куліш, «составляя новую "Грамотку", увлекся идиллическими мечтами Хуторянина ("Основа", № 1), где очень наивно предлагается какое-то сельско-хуторское просвещение вопреки просвещению городскому»[50].

Звісно, було б цікаво простежити, як і коли народжується ідея хуторянства в обох авторів, якими є головні її соціяльні та культурні параметри, як протиставляється у ній «місто» і «хутір», «простолюд» і «еліта», порівняти Кулішеву «Граматку» та Шевченків «Букварь южнорусский», утім, лишаю це питання майбутнім дослідникам. Беззаперечним є лише те, що пізній Шевченко – інакший, аніж до заслання. Його зацікавлення освітою, написання і видання «Букваря» та намір видати ще народні підручники, поцінування середнього стану як основи національно-культурного розвитку, ґендерна освіта і хуторянство як культурні підвалини середнього стану – все це засвідчувало цілість і навіть програмовість його художніх проєкцій. Нагадаю, що Шевченкові російськомовні повісті лишалися маловідомими аж до 1888 року. За цей час народницька культурософія неабияк збагатилася і видозмінилася порівняно з першою половиною і серединою XIX століття. І парадокс Шевченка полягав у тому, що він став її об'єктом і фетишем. Водночас його повісті засвідчують, що у постанні українського хуторянського народництва як проєкту національно-культурного й ґендерно-освітнього розвитку йому належала також і роль автора.

натомість запрошувалося, як говорить рецензент, до «бесплодного истолкования Символа Веры и святых евангельских истин» (*Тарас Шевченко в критиці*, за заг. ред. Григорія Грабовича, упоряд. Олександр Боронь, Михайло Назаренко, Київ: Критика, 2013, т. I: *Прижиттєва критика (1839–1861)*, с. 605). Див. більше про це: Олесь Федорук, «"Букварь южнорусский" Т. Шевченка: Історіографія, проблема рецепції, генеза ідеї», *Україна в минулому*, Київ–Львів, 1994, вип. 6, с. 94–108.

[50] *Тарас Шевченко в критиці*, т. I, с. 605.

Твори німецької літератури в інтертексті Шевченкових повістей

Олександр Боронь

Потужне семантичне поле в Шевченкових повістях ґенерують поклики на твори німецької літератури, апеляції до окремих її постатей. Помітне місце тут посідають згадки про Шилєра. Вже після повернення із заслання Шевченко мав у своїй бібліотеці вісім томів зібрання творів німецького письменника у російських перекладах, як свідчить відповідна нотатка в описі книгозбірні: «Шиллер в переводе русских писателей, 8 т. СПб., 1857–60, 16°, 8 кн. с надписью автора»[1]. Книжки оцінили в 10 рублів. Запис потребує певних пояснень та уточнень. У коментарі Клавдії Сєкарєвої до повісти «Близнецы» сказано, ніби видання було 8-томним[2]. За генеральним алфавітним каталогом Російської національної бібліотеки (С.-Петербурґ), згадане зібрання складалося з дев'яти частин: частини 1–8 з'явилися друком, справді, у 1857–1860 роках, а 9-та – 1861 року. «Надпись автора» – це інскрипт Ніколая Ґербеля, редактора видання. Перші дві частини вийшли під назвою «Лирические стихотворения Шиллера в переводах русских поэтов, изданные под редакцией Ник. Вас. Гербеля» (1857), частини 3–7 – «Драматические сочинения [...]» (1857–1859), частина 8 – «Разные сочинения [...]» (1860), 9-та – «Исторические сочинения [...]». Вочевидь, Шевченкова обізнаність із творчістю Шилєра, яка відбилася в повістях, набута не за цими перекладами[3].

[1] *Тарас Шевченко: Документи та матеріали до біографії. 1814–1861*, за ред. Є. П. Кирилюка, упоряд. Л. Внучкова, О. Поляничко, Є. Середа, В. Судак, вид. 2-ге, перероб. та доп., Київ: Вид-во при Київському державному університеті видавничого об'єднання «Вища школа», 1982, с. 367.

[2] Тарас Шевченко, *Повне зібрання творів у дванадцяти томах*, Київ: Наукова думка, 2003, т. 4, с. 497. Покликаючись на це видання, далі вказую у тексті в дужках том і сторінку.

[3] Доволі точне уявлення про російські переклади, вміщені у цьому зібранні, дає третє видання, доступне в електронній бібліотеці Російської державної бібліотеки (Москва): http://elibrary.rsl.ru/. Зокрема, у другому томі вперше вміщено повний текст драми «Розбійники» в перекладі Міхаїла Достоєвського. За словами видавця Ґербеля, у першому та другому виданнях цей переклад мав деякі пропуски (*Собрание сочинений Шиллера в переводах русских писателей, изданных под редакциею Ник. Вас. Гербеля*, изд. 3-е, Санкт-Петербург: В типографии Имп. АН, 1863, т. II, с. V). Раніше друком вийшли два інші російськомовні тлумачення – Ніколая

У «Шевченківському словнику»[4], як і в «Шевченківській енциклопедії»[5] та багатьох інших шевченкознавчих публікаціях, серед повістей, у яких згадано твори Шилєра, названо й повість «Музыкант», що є, либонь, непорозумінням, адже у тексті йдеться лише про марш із увертюри до опери Росіні «Вільгельм Тель» (1829): «[...] крепостной оркестр грянул знаменитый марш из “Вильгельма Телля” [...]» (3, 183). Шевченко не раз слухав цю увертюру в аматорському та професійному виконанні (див. записи у його щоденнику 13 жовтня 1857 року, 5, 6 лютого, 21 квітня 1858 року: 5; 118, 148, 150, 176). Микола Костомаров згадував про зустріч із Шевченком навесні 1860 року:

> Тогда встретил я Тараса Григорьевича, давно уже перед тем у меня не бывавшего, в Большом театре на представлении «Вильгельма Телля», а он, замечу мимоходом, чрезвычайно любил эту оперу и приходил в детский восторг от пения Тамберлика и де Бассини, имея привычку при этом восклицать по-малорусски: «Матері його сто копанок чортів, як же славно!»[6]

Абрам Ґозенпуд наполягає, що в основу опери (лібрето Етьєна де Жуї та Іполіта Бі) покладено не драму Шилєра (1804), як вважається, а однойменну трагедію (1766) Антуана-Марена Лєм’єра[7], втім, зіставлення імен дійових осіб в опері й у творах Шилєра та Лєм’єра[8] цього не потверджує. В Росії оперу вперше поставлено 1838 року в російській переробці Рафаїла Зотова під назвою «Карл Смелый», поновлено 1860 року[9]. Отже, як виглядає, про те, що Шевченко знав Шилєрового «Вільгельма Теля», говорити, в кожному разі, слід обережно, адже прямих доказів цьому немає.

Обізнаність (чи її імітація) із творчістю Шилєра виступає в Шевченка одним із засобів характеристики персонажів. Приміром, у повісті «Близнецы» німець з походження Карло Осипович

Сандунова (Москва, 1793) і Ніколая Кетчера (Москва, 1828); перше з них Шевченко знав за виставою (про що далі).

[4] [Ярослава Погребенник], «Шіллер Йоганн-Фрідріх», *Шевченківський словник у двох томах*, Київ: УРЕ, 1977, т. 2, с. 389.

[5] Роксана Харчук, «Шиллер Йоганн-Фрідріх», *Шевченківська енциклопедія в шести томах*, Київ, 2015, т. 6, с. 974.

[6] «Письмо Н. И. Костомарова к изд[ателю]-редактору «Русской старины» М. И. Семевскому», *Русская старина*, 1880, т. XXVII, март, с. 605.

[7] А. Гозенпуд, *Оперный словарь*, Москва; Ленинград: Музыка, 1965, с. 70.

[8] M. Le Mierre, *Guillaume Tell, tragédie*, Paris: Chez la veuve Duchesne, 1776, непаґінована сторінка з переліком дійових осіб (http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k68344k/f7.image).

[9] Гозенпуд, *Оперный словарь*, с. 72.

у комічному діялозі з Прасковією Тарасівною згадує, що п'ятирічним «уже читал наизусть кой-что из Шиллера» (4, 28). У «Прогулке с удовольствием и не без морали» красуня-картярка – кузина розповідача – говорить поміж іншого і про поезію Шилєра (4, 223), якої вочевидь не читала. В цій самій повісті Степан Осипович у листі до розповідача іронізує над собою через те, що почав учити німецької мови Олену та Машу: «[...] я, старый дурак, вообразил себя окруженного немками с Шиллером в руках. [...] Вместо чтения Шиллера и Гете пою под фортепиано хохлацкие песни да еще и ногою притопываю» (4, 323). Саме творчість Шилєра і Ґете у ситуативному контексті виступає в Шевченковій прозі найвищим досягненням німецької літератури.

Достеменно можна стверджувати, що поет бачив спектакль за Шилєровими «Розбійниками» (1781): головний герой доволі автобіографічної повісти «Художник» повідомляє про це у листі розповідачеві (4, 154). Найближчою до описуваних у творі подій датою вистави є 18 грудня 1838 року[10], коли, мабуть, Шевченко справді відвідав Алєксандрінський театр, де п'єса йшла в перекладі Сандунова. Розповідач згадує Аполлона Мокрицького як «страстного поклонника Шиллера» (4, 137) – так лапідарно читачеві пояснено уподобання персонажа.

Іван Дзюба не виключає прямого впливу Шилєра на Шевченка у розробці колізії вихованих за однакових обставин двох братів, що виявляються моральними антиподами (повість «Близнецы»)[11]. Такий перегук не підлягає сумніву, проте цей мотив набув неабиякого поширення у світовій літературі, тож український письменник міг ужити його цілком самостійно.

Промовистішими є аналогії між Шилєровою драмою та повістю «Варнак». За спостереженням Дзюби, герої обох творів розчаровуються у «шляхетному розбійництві» як способі відновити світову справедливість[12]. Карл Моор «не вбиває [...] задля грабунку [...] і навіть ту третину здобичі, яка по праву йому належить, роздає сиротам або платить за навчання бідних юнаків, що подають добрі надії»[13], – кажуть про нього розбійники. Сам він так формулює своє кредо: «[...] моє ремесло – відплата, промисел мій – по-

[10] Т. М. Ельницкая, «Репертуарная сводка», *История русского драматического театра в семи томах*, Москва: Искусство, 1978, т. 3, с. 304.

[11] Іван Дзюба, «Шевченко і Шиллер: візія ідеального стану суспільства», у кн.: Іван Дзюба, *З криниці літ*, Київ: Обереги; Гелікон, 2001, т. 2, с. 288.

[12] Там само, с. 292.

[13] Фрідріх Шіллер, *Розбійники*, переклад Бориса Тена, *Твори*, Київ: Молодь, 1968, с. 98.

мста»[14], але зрештою усвідомлює, що годі «злочинами виправити світ і підтримати закони беззаконням!»[15]. Розкаявшись, Шевченків Кирило (який, однак, на відміну від Шилєрового героя, має на сумлінні лише одне випадкове убивство – свого кривдника), подібно до Карла Моора, віддається в руки людського правосуддя. В обох творах потужно виявляється релігійний струмінь: героїв рятує запізніле навернення до Бога. Щоправда, у популярному перекладі Сандунова відданий Карлові Швайцер у фіналі вбиває друга, аби той не потрапив у руки ката і помер вільним, як жив[16].

Тривалу історію має порівняння творчости Шевченка і Ґете[17]. За цей час нагромадилося чимало вартісних спостережень, окремі з них потребують нині певних уточнень. Ірина Гузар стверджує, що «Фауст» у перекладі Едуарда Ґубера[18] був в особистій бібліотеці Шевченка[19], хоча відомостей про це немає. За щоденником поета (записи 16 і 17 лютого 1858 року), він, перебуваючи у Нижньому Новгороді, розшукував для Єкатєріни Піунової це видання і врешті знайшов (5, 155). Без сумніву, Шевченко добре знав Ґуберів переклад, бо 26 червня 1857 року цитував у щоденнику слова Ґете саме за ним: «Надеждою живут ничтожные умы, – сказал покойник Гете» (5, 26); у Ґубера – «Надеждами живут ничтожные умы»[20].

У повісті «Художник» згадано, як Ґубер на квартирі Карла Брюллова, задовольняючи дружнє прохання Васілія Жуковського, читав присутнім завершальну сцену з першої частини «Фауста», яку сучасні дослідники відносять до найкращих місць його перекладу трагедії[21]:

> После объятий и поцелуев Жуковский вышел в другую комнату; Брюллов, увидевши меня, улыбнулся и пошел за Жуковским. Через полчаса они возвратились в мастерскую, и Брюллов, подойдя

[14] Там само, с. 110.
[15] Там само, с. 168.
[16] В. Э. Вацуро, *Готический роман в России*, Москва: Новое литературное обозрение, 2002, с. 322.
[17] Одна з перших праць: бр[ати] П. і П. Терпило, *Ґете й Шевченко*, Ужгород: Nakladatelka M. Ciokan v Užhorodě, 1922.
[18] Гете, *Фауст*, перевод Эдуарда Губера, Санкт-Петербург: Тип. А. А. Плюшара, 1838, XXXIV, 248 с.
[19] Ірина Гузар, *Шевченко і Ґете (до 250-ліття від дня народження Ґете і 185-ліття від дня народження Шевченка)*, Торонто: Наукове товариство імені Шевченка в Канаді, 1999, с. 18.
[20] Гете, *Фауст*, с. 49.
[21] Ю. Д. Левин, *Э. И. Губер – переводчик «Фауста» Гете*, у кн.: Ю. Д. Левин, *Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода*, Ленинград: Наука, 1985, с. 61.

ко мне, сказал улыбаясь: «Фундамент есть». В это самое время дверь растворилась, и вошел Губер, уже не в путейском мундире, а в черном щегольском фраке. Едва успел он раскланяться, как подошел к нему Жуковский и, дружески пожимая ему руку, просил его прочитать последнюю сцену из «Фауста», и Губер прочитал. Впечатление было полное, и поэт был награжден искренним поцелуем поэта» (4, 130).

Визнання Жуковського мало бути особливо цінним, адже він переклав із «Фауста» «Присвяту»[22]. Володимир Мовчанюк, зважаючи на те, що окреме видання перекладу «Фауста» (перша частина) з'явилося не раніше вересня 1838 року (цензурний дозвіл видано 12 вересня, а передмову в книжці датовано 28 вересня), припускає, що Ґубер міг читати переклад за публікацією «Последняя сцена из "Фауста". Темница» в «Альманахе на 1838 год» (Санкт-Петербург, 1838, с. 157–168; цензурний дозвіл – 17 грудня 1837 року; альманах вийшов у світ наприкінці січня 1838 року[23]). Дослідник гадає, що це читання відбулося «десь у час підготовки Шевченкового викупу – у квітні 1838 р.»[24]. Проте навряд чи випадає сприймати описану в повісті сцену буквально, особливо в деталях. Невже Ґубер не міг поділитися власним поетичним перекладом із рукопису чи навіть просто з пам'яті? Адже сумнівно, щоб, вирушаючи у фраку на балет «Ґітана», де танцювала «божественна Тальйоні», він брав із собою «Альманах». Якщо говорити про відповідність художнього тексту реальним подіям, то згадане читання аж ніяк не могло відбутися у квітні 1838 року, позаяк, за свідченням Мокрицького, Брюллов і Жуковський уперше зустрілися щодо викупу Шевченка 1 квітня 1837 року[25], тоді як відпускну, яка звільняла Шевченка з кріпацтва, підписано лише за рік – 22 квітня 1838 року[26]. Балет «Ґітана, іспанська циганка», на який ідуть персонажі повісти, вперше давали у петербурзькому Большому театрі взагалі 23 листопада 1838 року[27] (сама Марія Тальйоні у Петербурзі дебютувала в «Сильфіді» роком

[22] Жуковский, «Мечта. (Подражание Гете)», *Сын Отечества*, 1817, ч. 39, № XXXII, с. 226–227.

[23] В. Г. Белинский, *Полное собрание сочинений [в 13 томах]*, Москва: Издательство АН СССР, 1956, т. XI, с. 643.

[24] Володимир Мовчанюк, «Ґете і ранні поеми Шевченка», *Всесвіт*, 2001, № 11/12, с. 178.

[25] *Дневник художника А. Н. Мокрицкого*, сост., вступ. стат. и прим. Н. Л. Приймак, Москва: Изобразительное искусство, 1975, с. 116.

[26] *Тарас Шевченко: Документи та матеріали до біографії: 1814–1861*, с. 13–14.

[27] А. Плещеев, *Наш балет (1673–1899). Балет в России до начала XIX столетия и балет в С.-Петербурге до 1899 года,* 2-е доп. изд., Санкт-Петербург, 1899, с. 108.

раніше, 6 вересня 1837 року[28]). Та й у художньому часі повісти від перших домовленостей до знакової для Шевченка дати, зазначеної у тексті, минає десь два місяці, а не рік (розповідач на місяць визволяє героя від Ширяєва, наприкінці строку – за 24 дні – юний художник захворів, ще понад три тижні провів у шпиталі), тобто письменник стиснув і суттєво трансформував реальні події, щоб здинамізувати оповідь.

На істотні зміщення в часі, можливо, вказує і продовження цитованого уривка: «Вскоре Жуковский и граф Вельегорский вышли из мастерской, и Губер на просторе прочитал нам новорожденную "Терпсихору" [...]» (4, 130). Як припускає коментаторка повісти Валентина Судак, автор має на увазі поезію «Цыганка» (1840), у якій описано танець героїні[29], а Терпсихора в античній мітології – муза цього мистецтва (4, 526): Брюллов, послухавши вірш, вирішив був не їхати дивитися балет про іспанську циганку, кульмінацією якого була качуча у виконанні Тальйоні:

> – Я решительно не еду смотреть «Хитану». – Почему? – спросил Губер. – Чтобы сохранить веру в твою «Терпсихору». – Как так? – Лучше веровать в прекрасный вымысел, нежели... – Да ты хочешь сказать, – прервал его поэт, – что мое стихотворение выше божественной Тальони. Мизинца! ногтя на ее мизинце не стоит, Богом тебе божусь (4, 130).

У лютневій книжці того самого тому «Библиотеки для чтения», де з'явилася «Цыганка», вміщено Ґуберів прозовий виклад (і його-таки віршовані переклади окремих уривків) другої частини «Фауста»[30], імовірно, відомий Шевченкові, адже у повісті «Художник» він згадує числа цього журналу з публікацією роману Чарлза Дикенса «Ніклас Ніклбі» (4, 156–157), початок якого надруковано відразу після «Фауста».

Художній сенс читання сцени у в'язниці полягає в тому, що цей епізод трагедії у згорнутому вигляді містить свого роду натяк на дальші перипетії у нелегкому житті художника, наразі кріпака. Впадає в око певний перегук між долями Марґарити і Паші, адже

[28] С. М. Лифарь, *История русского балета от XVII века до «Русского балета» Дягилева*, Париж, 1945, с. 116.

[29] Э. Губер, «Цыганка», *Библиотека для чтения*, 1840, т. XXXVIII, янв., отд. I, с. 15–16. Рядок «В полной, дикой наготе» позначено крапками; без купюр див.: Э. И. Губер, *Сочинения в трех томах*, под ред. А. Г. Тихменева, Санкт-Петербург: Издание А. Смирдина сына и комп., 1859, т. I, с. 104–106.

[30] Э. Губер, «Вторая часть Фауста», *Библиотека для чтения*, 1840, т. XXXVIII, февр., отд. I, с. 173–218.

обидві дівчини завагітніли поза шлюбом. Душу першої врятовано, як сповіщає голос із неба, «гріх» другої шляхетно покриває головний герой повісти ціною мистецької кар'єри, зрештою життя.

У комічному діялозі, в якому персонажі обговорюють, коли хлопчакам слід починати вчитися грамоти (повість «Близнецы»), Карло Осипович, усупереч намірам Прасковії Тарасівни, що хотіла б відтермінувати навчання, радить братися до справи якнайшвидше: «"Жизнь коротка, а наука вечна", – говорит великий Гете» (4, 29). У перекладі Ґубера вислів Гіпократа, ужитий під час укладання угоди між Мефістофелем і Фаустом, насправді звучить так: «Жизнь коротка, искусство вечно»[31]. Із цим моментом пов'язано ще одне непорозуміння у коментуванні тексту повісти. Сєкарєва в останньому академічному виданні творів Шевченка хибно стверджує, що йдеться про перефразування вислову «Ars longa, vita brevis», наведеного в першій сцені першої частини «Фауста» («Ach, Gott! die Kunst ist lang! / Und kurz ist unser Leben»), якому в Ґубера відповідають слова: «Искусство времени не знает, А наша жизнь так коротка» (4, 497). Цю саму неточність повторює Мовчанюк[32]. Справді, Ґете двічі використовує у трагедії відомий вислів – спершу в трансформованому вигляді у репліці Ваґнера, згодом – майже буквально в репліці Мефістофеля (німецькою: «Die Zeit ist kurz, die Kunst ist lang»). Шевченко цитує з пам'яті, приблизно, ясна річ, друге вживання в мовному оформленні Ґубера. Відповідно до стереотипних уявлень про німця він укладає в уста Карла Осиповича покликання на авторитет найвідомішого німецького поета. Тут український прозаїк засвідчує детальну обізнаність із твором Ґете.

В іншій ситуації Шевченко дає зрозуміти, що нерозривність імен Ґете і Шилєра у свідомості не надто обізнаних із німецькою поезією персонажів є свого роду шаблоном, який імітує ерудицію. У повісті «Прогулка...» розповідач зауважує щодо інтелектуального рівня своєї кузини: «Как-то раз зашла речь (это было в деревне) о германской поэзии. Кроме Гете и Шиллера, она с восторгом говорила о Кернере [...]» (4, 223)[33].

Цілком закономірною є згадка у повісті «Варнак» Ринальда Ринальдині. За спостереженням Вадіма Вацура, «Ринальдо Ринальдині, розбійницький отаман» (1797–1800) Кристіяна Авґуста Вульпіуса – найвідоміший і найрепрезентативніший «розбійницький ро-

[31] Гете, *Фауст*, с. 78.

[32] Мовчанюк, *Ґете і ранні поеми Шевченка*, с. 179.

[33] Докладно про функції покликань на поезію Карла Теодора Кернера у цій повісті див.: Олександр Боронь, *Поет і його проза: генеза, семантика і рецепція Шевченкової творчости*, Київ: Критика, 2015, с. 218–220.

ман» початку XIX століття. Вперше його опубліковано у Ляйпциґу 1798 року, наступного року перевидано з поправками, а ще за рік випущено продовження під назвою «Ферандино», яке в російському перекладі приєднано до попередніх частин роману під спільним заголовком (*Ринальдо Ринальдини, разбойничий атаман. Исторический роман осьмагонадесять столетия*, Москва, 1802–1803, ч. 1–8; изд. 2-е, Санкт-Петербург, 1818, ч. 1–8)[34]. Друге видання було в бібліотеці Смірдіна, якою Шевченко мав змогу користуватися[35].

Про широку популярність твору свідчить і згадка Вульпіусового персонажа у романі Пушкіна «Дубровский» (1832–1833, опубліковано 1842): Вєрєйський, не вдаючись до жодних пояснень, називає героя роману Владіміра саме Ринальдом Ринальдині:

> Он [Троєкуров. – *О. Б.*] отвечал, что земля теперь его и что прежде принадлежала она Дубровскому. – Дубровскому, – повторил Верейский, – как, этому славному разбойнику?.. – Отцу его, – отвечал Троекуров, – да и отец-то был порядочный разбойник. – Куда же девался наш Ринальдо? жив ли он, схвачен ли он?[36]

Шевченко так само, вочевидь, передбачає обізнаність читача з цим образом німецького письменника. Кирило, розповідаючи про своє розбійницьке минуле, серед іншого згадує:

> Попировавши несколько дней, я распускал свою команду в разные стороны, назначая каждому отряду или прежнего утверждая эсаула, с наказом, чтоб все эсаулы назывались моим именем и прозвищем. Сам же я переряжался мужиком или паном и отправлялся в Киев или другой какой город. Словом, я вел себя, как знаменитый Ринальдо Ринальдини (3, 142).

Ім'я Ринальдині в середині XIX століття залишалося впізнаваним загальним означенням шляхетного розбійника. Немає достовірних відомостей про те, чи Шевченко читав російський переклад роману. Наведена цитата з його повісти вказує на доволі приблизне уявлення про твір Вульпіуса, можливо, зумовлене тривалим

[34] Див. сучасне російське видання: Х. А. Вульпиус, *Ринальдо Ринальдини, атаман разбойников*, пер. с нем. И. Н. Каринцевой; предисл. А. А. Гугнина, Москва: Ладомир, 1995, 415 с.

[35] *Роспись российским книгам для чтения, из библиотеки Александра Смирдина, систематическим порядком расположенна, в 4 частях с прил. Азбучной росписи имен сочинителей и переводчиков, и Краткой росписи книгам по азбучному порядку*, Санкт-Петербург: В тип. А. Смирдина, 1828, с. 666, № 9343.

[36] А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений в десяти томах*, Ленинград: Наука, 1978, т. 6, с. 193.

проміжком між часом імовірного прочитання роману (кінець 1830-х років) і 1853 роком, коли було написано повість. Ринальдо не наказував своїм поплічникам називатися його іменем, але багатьох упійманих розбійників помилково сприймали за нього, а ті, своєю чергою, цього не заперечували, адже могли користатися своєрідною повагою, доки їх не страчували або вони не тікали з ув'язнення. Водночас Ринальдо справді постійно змінював зовнішній вигляд, перевдягаючись у ченця, єґеря, аристократа та ін.

Досі Шевченкову повість із романом Вульпіуса спеціяльно не порівнювали, мабуть, через те, що «Ринальдо Ринальдині» належить до масового читва, а сам Вульпіус вважається в німецькій літературі письменником третього ряду, – хоч твір цей, певним чином адаптований, і досі реґулярно виходить друком у Німеччині. Щоправда, попри схожу тематику, в зіставленні двох творів переважають відмінності, хоча годі заперечити й певні збіги. Обидва розбійники страждають від усвідомлення своєї провини у численних злочинах і шукають змоги покінчити з минулим і розпочати нове життя. Ринальдові довго щастить уникати смерти, але зрештою він гине від випадкової кулі. Герой Вульпіуса – лише іграшка в руках випадку. Натомість Кирило поступово приходить до думки про неминучість покаяння і необхідність законного суду. Він відкидає самогубство як неприйнятний для християнина вихід і знаходить відносне душевне заспокоєння у призначеному покаранні.

Загалом роман Вульпіуса розпадається на довгий ряд розбійницьких і любовних пригод Ринальда, чия постать забезпечує відносну зв'язність твору. В образі головного героя роману, написаного під потужним впливом Шилєрових «Розбійників», виявилися ті самі риси, що й у постаті Карла Моора: байдужість до матеріяльної винагороди після розподілу награбованого, співчуття до упосліджених і знедолених. Ринальдо вимагає дбати про жінок, дітей і старих, наказує не грабувати паломників, але його підлеглі не завжди дотримуються цих настанов, у чому він не раз змушений переконуватися.

Кирила з Ринальдом споріднює сентиментальна чутливість: герой Вульпіуса часто ллє сльози у зворушливих сценах, зокрема амурних. Варнак, хоч і меншою мірою, теж виявляє свій емоційний світ: у шинку він із розбійниками «пустился в откровенности и рассказал им свою историю с самого детства, а в заключение заплакал»[37] (3, 139); зізнався розповідачеві: «Бывало, плакал я и каялся, но я слишком далеко зашел, чтобы можно было назад воро-

[37] Щоправда, це могли бути «п'яні сльози».

титься без помощи искреннего друга» (3, 142). Ринальдо попервах мріє повернутися до дитячої ідилії, коли він пас кіз, згодом плани кориґуються: йдеться про усамітнення з коханою Діянорою і сином, але обставини не дають спевнитися його надіям.

Насичена морально-етичними роздумами повість Шевченка контрастує з доволі тривіяльним романом Вульпіуса, в якому одновимірному образу шляхетного розбійника бракує поглибленої психологізації, що, втім, не позбавило головного героя привабливости в очах читацького загалу. Не маючи наміру докладно описувати розбійні напади Кирила, Шевченко використав інтертекстуальне відсилання до загальновідомого тоді твору, щоб одним штрихом дати читачеві зрозуміле й точне уявлення про характер і звички свого персонажа за часів, коли той був розбійником.

Трапляються у Шевченкових повістях імена й інших не надто значущих німецьких письменників. У повісті «Близнецы» Карло Осипович згадує про свою обдарованість у дитинстві:

> Покойный Коцебу сказал раз, когда я ему прочитал его стихи наизусть, что из меня будет великий поэт. А на деле вышел маленький фармацевт. Вот что, Прасковья Тарасовна. И великие люди иногда ошибаются (4, 28).

Твори Авґуста Коцебу як поета і драматурга набули до середини XIX століття великої популярности в Росії. Шевченко, згідно із записом у щоденнику 6 жовтня 1857 року, разом із Анхен Шаубе (ґувернанткою родини Ніколая Брилкіна) дивився у Нижньому Новгороді драму Коцебу «Син кохання» (5, 116). Карло Осипович має певність, що для присутніх цей німецький літератор – авторитет. Водночас у словах переяславського аптекаря, крім самоіронії, можна зауважити і гумористичну деталь: славетний Коцебу пророкує долю маленького Карла на підставі того, що хлопчик прочитав напам'ять його власні вірші, чим, либонь, потішив авторське самолюбство. Проте навряд чи можна добачати в цьому натяки на неоднозначну політичну репутацію Коцебу та його сумнівний талант.

В іронічному зачині тієї ж таки повісти Шевченко згадує, не зовсім точно, російську назву найвідомішої праці німецького теософа Карла Екартсгавзена «Ключ к таинствам натуры»:

> Военный, вполне военный человек, он лучше загнет лишний угол или возьмет у жида лишнюю бутылку самодельного рому, так называемого клоповика, чем [захочет] выписать мудрую книгу какую-нибудь, хоть, например, «Ключ к таинствам природы» Экартсгаузена с прекрасными рисунками знаменитого нашего Егорова (4, 11).

У перекладі знаного просвітника і масона Алєксандра Лабзіна цей трактат на чотири частини двічі виходив друком у Петербурзі в 1804-му та 1821 роках. Одне з цих видань і мав на увазі Шевченко (обидва були в бібліотеці Смірдіна[38]). Навряд чи його могли насправді зацікавити езотеричне вчення та природничі уявлення католицького містика, а от оздоблення, мабуть, запам'яталося: за рисунками Алєксєя Єґорова фронтиспіс до кожного тому та ілюстрації на окремих аркушах ґравірував Андрєй Ухтомський. Шевченко, звісно, був знайомий із ґравером, адже той служив хранителем у музеї Академії мистецтв у 1831–1850 роках. Крім того, письменник згадав його в повісті «Художник» (4, 131).

Таким чином, до лектури Шевченка, без сумніву, входили окремі твори Ґете й Шилєра, а відповідні інтертекстуальні відсилання істотно збагатили художню семантику тих чи тих епізодів повістей українського митця, відобразивши його літературні вподобання. Водночас ситуативне значення у Шевченковій прозі зберігають і згадки про Вульпіуса, Коцебу та Екартсгавзена.

[38] *Роспись российским книгам*, с. 74, № 951.

Проблема автоцензури в романі Куліша «Чорна рада»

Олесь Федорук

Проблема цензури й автоцензури в Кулішевому романі «Чорна рада»[1] – одна із центральних. Що автор хотів висловити у творі, а що не зміг зробити через цензуру? Що він зняв на вимогу цензури, а що, передбачивши майбутнє зауваження цензора, скреслив на якомусь етапі редаґування твору? Що із скресленого є художньою редакцією, спрямованою на поліпшення тексту, а що зумовлено міркуваннями автоцензури? Ці та інші питання, якщо їх розглянути з належною глибиною, дають змогу зрозуміти, як Куліш творив свій роман – український та російський тексти, за яких обставин працював і як ті обставини позначилися на його творах, відкривають нові можливості для кращого пізнання ідеології письменника, врешті створюють перспективу для умовної реконструкції текстів роману: які вони могли бути, якби перед автором не стояли цензурні обмеження, та якими фраґментами автор пожертвував задля збереження цілого – щоб тексти було допущено до друку.

Парадоксальним чином, попри всю важливість проблеми, цензурна історія роману є однією з найменш вивчених. Аналіз роману, його проблематики та поетики, системи художніх образів базується на опублікованих 1857 року українському та російському текстах (останній – за виданням 1860 року), які прийнято вважати остаточними. Рідко хто бере – і то не системно, а тільки фраґментарно – до уваги ранні тексти роману та зіставляє їх з остаточними, щоб простежити відмінності[2]. Та й із ранніх текстів розглядають зазвичай вміщені в 1840-х роках у журналах «Современник» і «Москвитянин» окремі розділи роману, а численні рукописні

[1] Тут і далі, коли пишу «Чорна рада» або вживаю термін «роман», якщо спеціяльно не обумовлюю і не конкретизую, маю на увазі не котрусь із різномовних версій – український або російський текст, – а єдиний, сказати б, метатекст, спільний для обох романів, які співвідносяться один із одним, за визначенням автора, як «оригінал» та «переклад».

[2] Найдокладніше ранні редакції роману розглянув Василь Івашків: *Художня, літературознавча і фольклористична парадигма ранньої творчости Пантелеймона Куліша*, Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2009, с. 165–226 (розділ «Проблематика історичного роману “Чорна рада. Хроніка 1663 року”»).

тексти твору залишаються недосліджені. Мало того, єдиний повний рукопис російської версії «Чорної ради», за яким було опубліковано роман у журналі «Русская беседа» і який розглядала цензура, досі для української науки залишався фактично невідомим. Через цю обставину і цензурні питання «Чорної ради» – як цензура позначилася на тексті роману – в науковому дискурсі ніколи не обговорювалися. Ця велика тема вартує окремого ґрунтовного дослідження, і у пропонованій розвідці я її лише торкнуся, і лише для того, щоб увиразнити проблему автоцензури. Проте і саму цю проблему тут тільки окреслю, навівши низку прикладів, які засвідчують її актуальність, а детальний розгляд відкладу для іншої нагоди.

Із Кулішевого епістолярію знаємо, що проблема цензурного схвалення «Чорної ради» для автора постійно була животрепетною. Нею він переймався і в середині 1840-х років, ще до арешту, і в середині 1850-х років, коли редаґував текст, готуючи його до майбутнього цензурного розгляду, і на завершальній стадії, коли доводилося особисто контактувати з цензорами стосовно схвалення роману до друку. Про цензурні проблеми, які могли виникнути при публікації твору, автор писав, щойно закінчивши роман. У листі до редактора «Москвитянина», російського історика Міхаїла Поґодіна від 17 січня 1846 року він висловив побоювання:

> «Паны» мои, как называете Вы «Черную раду», окончены накануне нового года. Впрочем, тут не одни паны, а пополам с мужиками, и из этого-то вся и беда вышла! Я боюсь, чтоб цензура не обрезала третьего тома, где весьма очевидны становятся главные мои идеи[3].

Це застереження Куліш висловив ще перед арештом, коли йому вдавалося опублікувати такі пройняті патріотичною тональністю тексти, як «Повесть об украинском народе». І не дивно, що після арешту з наступним ув'язненням і засланням, коли, позбавлений права загальної цензури (розгляду творів на загальних цензурних підставах), Куліш потрапив під пильний нагляд жандармів, він, щоб оприлюднити «Чорну раду», змушений був наскрізно її «причесати» – згладити гострі формулювання, усунути дражливі місця, замінити окремі слова з двозначним змістом на

[3] Пантелеймон Куліш, *Повне зібрання творів. Листи*, Київ: Критика, 2005, т. I: *1841–1850*, упоряд., комент. О. Федорук, с. 71. Далі, посилаючись на це видання (також і на другий том: Київ: Критика, 2009, т. II: *1850–1856*, упоряд., комент. О. Федорук), подаю в тексті том, сторінку.

нейтральні тощо. Про свою працю із застосуванням автоцензури він сповістив Миколу Даниловича Білозерського в листі від 2 квітня 1855 року. Побачивши змогу опублікувати роман після того, як у Росії змінився імператор і країна ожила в передчутті сподіваних ліберальних реформ, Куліш заходився редаґувати текст, про що поінформував свого кореспондента:

> Чтоб дать работу Вашему воображению и чувствам, скажу, что «Черная рада» скоро выйдет из портфели своего автора и пойдет странствовать по палатам и дворцам, пока или отвергнут ее как злотворное произведение (ведь на свете бездна самых диких заблуждений!), или скажут: полно автору слоняться по свету Перебендею; принять его хоть в дворники. [...] Теперь я (*далі закреслено*: перечищаю «Черную раду». – *О. Ф.*) брею и стригу своего Романа, чтоб можно было ему проскользнуть мимо швейцара без задержки; а там – внутри палат – люди помягче. Сказано: не так паны, як паненята (II, 256–257).

Тут ішлося про російську версію роману, але, поза сумнівом, таку саму редакційну працю автор провів і над версією українською: «перечищаю», «брею и стригу своего Романа». Та коли зануримось у конкретику, отримуємо несподівані результати. Зіставляючи українську та російську версії роману, друковані та рукописні тексти, бачимо, що редаґування обох текстів не завжди відбувалося цілком синхронно, тож автор, поправивши задля цензури щось в одній із версій, зберігав попередній варіянт незмінним в іншій. У результаті гострішим виходив поперемінно то український, то російський текст, а поза тим в обох версіях немало і таких місць, де гостроту послаблено однаковою мірою. Звісно, сам процес правлення був диференційований: автор правив той рукопис, який мав напохваті, і, створивши новий варіянт, далеко не завжди одразу переносив його в іншомовний текст. Часова дистанція між правками тих самих місць могла сягати кількох місяців, а то й років, тож зрозуміло, що правки в різних версіях роману за таких обставин не завжди збігалися. Тому якщо бачимо відмінність між друкованими текстами українського та російського романів у місцях, позначених автоцензурою, то на якомусь із етапів редаґування ці тексти могли точніше відповідати один одному.

Останнє зауваження, втім, треба скориґувати, надавши йому деякої умовности з огляду на брак чималої частини рукописів – тих джерел тексту, на яких можна зіперти висновки, а отже, далеко не завжди є змога простежити перебіг редаґування текстів, котрихось із фраґментів, від початку їх створення до часу публікації. Більшість автографів і авторизованих списків обох версій роману

втрачено (або ще не знайдено), і навіть ті, які збереглися донині, – це переважно частини тексту. Натепер відомо, окрім друкованих текстів, чотири рукописи української версії та два – російської. Із них лише один український (1846–1849 років; умовно позначу його як *рукопис Б*)[4] і один російський як базовий для публікації в «Русской беседе» (1855–1857 років; *рукопис Е* – про нього уже йшлося вище)[5], – це повні тексти, а решта – окремі частини. Серед неповно збережених українських текстів – чорновий автограф 1846 року (відповідає розділам 4–8 остаточного тексту; *рукопис А*)[6]; автограф 1849-го – першої половини 1850-х років (розділи 1–13 і більша частина розділу 14 остаточного тексту; *рукопис В*)[7]; автограф кінця 1855-го – початку 1856 року (розділи 1–3 і менше половини розділу 4; *рукопис Г*)[8]. Російський текст лише один такий – неповний автограф і авторизований список кінця 1840-х – першої половини 1850-х років (розділи 1–8 остаточної редакції; *рукопис Д*)[9].

Найвиразнішою ознакою автоцензури в романі є шифрування авторства Тараса Шевченка та Івана Мазепи в епіграфах, які Куліш умістив на початку розділів у російській версії, опублікованій 1857 року. Три епіграфи (до розділів 12, 14 і 16) Куліш узяв із Шевченкового послання «І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм в Украйні і не в Украйні моє дружнєє посланіє» (на той час знане тільки у списках), і авторство цитат він тут зашифрував як «Аноним», хоча, без жодного сумніву, знав ім'я автора процитованих рядків. Ще один епіграф, авторство якого Куліш приховав з огляду на цензуру, він подав до розділу 4: «Всі покою щиро прагнуть / Да не в один гуж всі тягнуть – / Той направо, той наліво, / А все браття – то-то диво! / Ей, братища, пора знати, / Що не всім нам пановати!» І далі після пропуску, відбитого крапками: «Зжалься, Боже, Україні, / Що не вкупі має сини!» Це рядки з відомої поезії Мазепи, які Куліш запозичив із видання Максимовича «Малороссийские песни» (Москва, 1827), де її надруковано під назвою «Дума гетьмана Мазепи». Проте

[4] Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, ф. 18, од. зб. 31.

[5] Науково-дослідний відділ рукописів Російської державної бібліотеки, ф. 139, карт. 7, од. зб. 8; од. зб. 9.

[6] Чернігівський обласний історичний музей ім. В. В. Тарновського (далі – ЧІМ), інв. № Ад $\frac{225-32/2}{1933}$.

[7] Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського (далі – ІР НБУВ), ф. І, од. зб. 28533.

[8] ЧІМ, інв. № Ад $\frac{225-32/2}{1933}$.

[9] ІР НБУВ, ф. І, од. зб. 28534. В умовному позначенні літеру Ґ пропускаю.

в публікації 1857 року під епіграфом Куліш зазначив лише, що це – «Старинная песня». Підготувавши роман для публікації у чотиритомнику своїх творів, які побачили світ 1860 року в Петербурзі, і передрукувавши ті самі епіграфи, Куліш уже вказав на справжнє, а не вигадане джерело цитат: «Шевченко» і «Песня Мазепы».

Кулішева праця над текстом у плані автоцензури провадилася у двох напрямах: письменник редаґував ті місця, де було наголошено національну проблематику, і водночас згладжував ті, які мали загострений соціяльний характер. Рання редакція роману такими місцями просто рясніє – їх тут істотно більше, ніж у друкованому тексті. Автор мовою персонажів або ліричними відступами і навіть у примітках висловлює вболівання за долю України, трактує історичні події – як вони призвели до національного поневолення, підносить колишню славу України, протиставляючи її ситуації, у якій прочитується сьогодення, дає тлумачення окремих термінів чи понять, кардинально відмінні від прийнятої в російській історіографії традиції. Кулішів роман – і національний, і соціяльний. Щоб показати причини «чорної ради», її перебіг і наслідки, автор не міг не змалювати соціяльної конфронтації – станового антагонізму, протистояння багатих і бідних, панів і селянської сіроми, що, природно, в очах цензора переносилося на суспільні відносини XIX століття. Не випадково Куліш висловив побоювання, про яке вже йшлося вище: «Я боюсь, чтоб цензура не обрезала третьего тома, где весьма очевидны становятся главные мои идеи». Про те, що твір концептуальний, що під маскою художнього твору автор намагався показати природу суспільних взаємин того часу, спроєктувавши її на загальнонаціональні проблеми, він недвозначно висловився у записці, яку склав у травні 1846 року для міністра народної освіти, коли вирішувалося питання про Кулішеве відрядження за кордон:

> [...] он написал отчасти напечатанный уже в периодических изданиях исторический роман: «Черная рада», в котором с необыкновенною ясностью представил самую темную в истории Украйны эпоху, следовавшую по смерти Богдана Хмельницкого, и под легкою наружностью драматических сцен изложил взаимные отношения сословий в Украйне, права поземельной собственности, происхождение и развитие современной аристократии и отношения Запорожья к остальной Украине. Все эти вопросы до сих пор были темны в истории Малороссии, и г. Кулеш решил их после долгого и прилежного изучения летописей, актов, народной поэзии и самого народа украинского в нынейшем его состоянии (I, 423).

Як добре відомо, Куліша покарано було не за участь в Кирило-Методіївському братстві, яку він заперечував і яку слідство врешті-решт не змогло довести, а за «чрезмерную любовь к родине», і висновок жандармів ґрунтувався, зокрема, на аналізі історичної праці «Повесть об украинском народе», поеми «Україна» та її прозового відповідника – «Книга о ділах народу українського і славного Війська козацького Запорозького», роману «Михайло Чарнышенко, или Малороссия восемьдесят лет назад». У цих творах, на думку жандармських експертів, автор «с восторгом описывал дух прежнего казачества, наезды гайдамаков изображал в виде рыцарства, представлял историю малороссиян едва ли не знаменитее всех историй, славу этого народа называл всемирною, приводил песни украинские, в которых выражается любовь к вольности, намекая, что этот дух не простыл и доселе также в малороссиянах» тощо, а «Повесть», окрім того, «могла производить тем больший вред, что сочинена для детей старшего возраста»[10]. «Чорна рада» – опубліковані фраґменти – у жандармів істотних зауважень не викликала, принаймні у слідчих матеріялах жодних неґативних висновків щодо цього твору немає. Щоправда, згодом Куліш твердив, що «о “Черной раде” был циркуляр, чтобы ее не позволяли цитировать и подвергать критическому разбору» (II, 356), утім, перевірити це твердження наразі немає можливости, бо відповідних документів не виявлено. Треба наголосити, що коли Куліш твердив про існування якогось розпорядження по цензурному відомству стосовно заборони цитувати «Чорну раду», то з погляду автоцензури важить не те, чи таке розпорядження було насправді, а те, що Куліш вірив в існування цензурних обмежень щодо роману, а отже, редаґуючи його, намагався усунути місця, здатні викликати зауваження цензора під час майбутнього розгляду цілого твору.

Наведу декілька симптоматичних прикладів, які характеризують Кулішеву працю у плані автоцензури. Почасти цю працю було спрямовано і на художнє вдосконалення тексту.

Наприкінці розділу 2 на завершення сцени на пасіці, коли Божий Чоловік уже розповів про чвари за гетьманство в Україні, що їх підживлювали запорожці на чолі зі своїм ватажком Іваном Брюховецьким, щоб захопити владу, Черевань запросив гостей до хати:

> – Бгатці! – сказав Черевань, – от я почуваюсь на добре. Ходімо лиш до хати. Там нам дадуть таких вареників, що всяке горе на душі одлигне. Годі вже вам гуторить про свої смутки. Я радуюсь,

[10] *Кирило-Мефодіївське товариство: У 3 т.*, упоряд. М. І. Бутич, І. І. Глизь, О. О. Франко, Київ: Наукова думка, 1990, т. 2, с. 80–81.

що Господь послав мені таких гостей, а ви тілько охаєте та стогнете. Не засмуча́йте моєї гостини, забудьте свої гіркії думи хоч на сьогодняшній вечір.

Так говорючи, устав да й повів своїх гостей до хати.

Шрам ішов за ним, хитаючи понуро головою. Василь Невольник голосно журивсь, на його гледючи. Божий Чоловік ясен був на виду, мов душа його жила не на землі, а на небі[11].

У російській версії роману в остаточному тексті весь цей фраґмент, а особливо його закінчення в цілому відповідає наведеній цитаті української версії, але в ранній редакції роману, опублікованій 1845 року під назвою «Пять глав из нового романа П. Кулеша “Черная рада”», тут містився багатозначний патріотичний вигук Шрама, у якому бриніла нота вболівання за Україну та її долю:

– А пока это будет, бгатцы, – сказал хозяин, – прошу до хаты: там ожидают нас вареники и всякие сладости, выдуманные для нас женщинами. Ух! утомила меня эта длинная розмова! Бгатцы! не будем больше говорить об этом сегодня; забудем обо всем этом до времени, и повеселимся во славу прежних лет, когда громили Польшу с батьком Хмельницким.

– Забуду я об этом разве в могиле! – говорил Шрамко, идучи в след за хозяином. – Ох, Украино, Украино!

И все потянулись медленно по узенькой тропинке из пасики, предводимые дородным Череваном, который, крехтя от внутреннего довольства, переваливался, как утка, с ноги на ногу (с. 175).

У *рукопису Б* маємо цілком новий текст, істотно поправлений порівняно з російським друкованим, проте з тим же завершальним патріотичним закінченням:

– Бгатці! – сказав Черевань. – Годі вже вам балакати про тиї чвари да панство. Ходімо лиш до хати. Там нам дадуть таких вареників, що всяке горе на душі одлигне. *Коли надумались ви їхати за Дніпро, то щасти вам, Боже, тілько сьогодні годі вже про те говорити*. Я рад (*виправлено на*: радуюсь), що послав міні Господь (*змінено порядок слів*: Господь послав міні) таких гостей, а

[11] Пантелеймон Куліш, *Чорна рада: Хроніка 1663 року*, Санкт-Петербург, 1857, с. 33. Далі, цитуючи текст українського роману, подаю в дужках сторінку цього видання. Цитати російського роману подаю в дужках за такими виданнями, які зазначаю в тексті: «Пять глав из нового романа П. Кулеша “Черная рада”», *Современник*, 1845, т. XXXVII, № 3, с. 332–376; т. XXXVIII, № 4, с. 5–37; № 5, с. 135–196; П. Кулеш, «Киевские богомольцы в XVII столетии», *Современник*, 1846, т. XLI, № 1, с. 62–121; № 2, с. 177–225; № 3, с. 297–343; Пантелеймон Кулиш, *Черная рада: Хроника 1663 года*, Москва, 1857; *Повести П. А. Кулиша*, Санкт-Петербург, 1860, т. 1.

ви тілько охаєте і стогнете. *Одложімо, бгатці, хоч на сьогодні попеченіє*. Не засмучáйте моєї гостини. *«Сей день, його же сотвори Господь, возрадуємся і возвеселимся в оні»*. Забудьте (*дописано*: свої тяжкиї думи хоч) на сьогодняшній вечір *усе, опріч вареників да кубка*!

Так говорючи, піднявсь (піднявсь *закреслено й дописано*: устав) да й повів своїх гостей до хати, покректуючи (*дописано*: од тяготи) і перевалюючись з боку на бік, як та качка.

– Забуду я хіба в домовині! – сказав Шрамко, ідучи за ним слідом. – Ох, Україно, Україно! (арк. 14 зв.)

Тут я зацитував – як основний – первісний текст, створений ще до заслання, перед внесенням у нього змін. Уже в Тулі Куліш його суттєво поправив, скоротивши (скреслені місця подаю курсивом) і замінивши або дописавши окремі слова і фрази (їх позначаю у дужках); цю працю відбито в рукопису. Проте саме закінчення автор залишив незмінним. Останні три слова в рукопису (який є авторизованою копією) дописано рукою автора.

У зредаґованому вигляді весь фраґмент було переписано до *рукопису В* (арк. 17–17 зв.). Тут Куліш удосконалював текст далі. Перший абзац має лише одну правку: «свої тяжкиї думи» змінено за «свої смутниї думи». В наступному абзаці автор закреслив другу половину речення від слова «покректуючи». А закінчення у третьому абзаці переробив докорінно. У новій редакції текст набув такого вигляду:

– Забуду я їх хіба в домовині! – сказав Шрам, ідучи за ним слідом. – Ой горе, та ще й тяжке, тобі, Україно!..

Це закінчення перейшло і в *рукопис Г* (арк. 27 зв.), і в ньому автор теж вніс редакційні зміни (неістотні), проте ще не скреслив. Очевидно, його було усунено вже на завершальній стадії, в тому рукопису, нині не відомому, який автор підготував для цензури і який слугував основою для друкарського набору. І скреслення цього фраґмента (якщо письменник не зняв його на вимогу цензора) саме у цензурному рукопису є виразним прикладом автоцензури. Водночас треба застерегти, що ціле закінчення, створене незадовго перед публікацією (від слів «Шрам ішов за ним, хитаючи понуро головою») замість попереднього варіянта є більш довершеним, а отже, автоцензура і художнє редаґування в цьому випадку йшли в парі, були ланками єдиного творчого процесу.

Водночас автор опрацьовував російський текст, однак підхід тут був інакшим. Імовірно, ще до заслання письменник переробив увесь цей фраґмент, друкований у «Современнике», – а може, по-

правив його вже на засланні: сказати щось певне про це годі, бо тодішні автографи не збереглися. У *рукопису Д* маємо вже нову редакцію, почасти співвідносну з текстом у *рукопису Б* (до внесення у нього правок). Наведу його тут повністю:

> – Бгатцы, – сказал Череван, – полно вам толковать про войсковые суматохи да про панство! Пойдемте-ка в хату. Когда задумали вы ехать за Днепр, то помоги вам, Боже; но только, прошу вас, не говорите больше об этом. Забудем на этот вечер про всех панов и гетманов и повеселимся так, *щоб аж ворогам було тяжко*!
>
> **– Забуду я об этом разве в могиле! – сказал Шрамко, идучи за ним к хате. – Ох, Украино! Украино!** (арк. 13 зв. – 14).

Як і у випадку з *рукописом Б*, цитату наводжу за первісним текстом, до внесення у нього виправлень. Десь у середині 1850-х років автор у цьому фраґменті зробив зміни, які наблизили текст до основного. Фразу «Забудем на этот вечер про всех панов и гетманов» було змінено на «Отложим, бгатцы, на этот вечер всякое попечение». Але найцікавіше, що далі Куліш закреслив усю патріотичну фразу Шрама, починаючи від слів «Забуду я об этом», а замість неї дописав такий текст:

> Так говоря, Череван поднялся с своего места и повел своих гостей к хате.
>
> – Отложим попечение! – повторил Шрам, идучи вслед за ним, – будет с нас и того, что до сих пор откладывали. Но его устами говорит половина козачества.
>
> И тяжело вздохнул полковник Хмельницкого (арк. 14).

Порівнявши цей текст із друкованим 1857 року, бачимо, що невдовзі автор, поміж іншого, скреслив останні два абзаци (де вже неабияк послаблено, хоч іще й не затерто сліди переживання Шрама за долю України) та створив нову редакцію закінчення, яка відповідала наведеному раніше остаточному тексту української версії роману. Ці зміни автор зробив уже в *рукопису Е* (арк. 17 зв., 19), де зафіксовано завершальні правки перед публікацією твору. Тут також здійснено й одну симптоматичну правку: у фразі «полно вам толковать про войсковые суматохи да про панство» останнє слово замінено на «чванство». Таким чином Куліш уникнув зайвого наголошення на дражливому для цензури слові, яке автор – про це ще йтиметься далі – не раз усував і на вимогу цензора, і з міркувань автоцензури, замінюючи різними ситуативними синонімами.

Текстологічний аналіз цього уривка доводить, що Куліш послідовно пом'якшував його національно-патріотичну спрямованість, проте ця праця була не механічною, а мала характер також і художнього викінчення тексту.

Цікавішим і виразнішим у плані автоцензури є інший фраґмент. В остаточному друкованому тексті у розділі 5, де автор описує проводи запорожцями прощальника, мовиться:

> Шрам хоть і сердивсь на запорожців, да й сам не постеріг, як задививсь на їх. Добрії молодці багато інколи діяли людям шкоди по Вкраїні, да, мимо того, якось припадали до душі всякому. Не раз доводилось мені самому слухати, як інший дід, споминаючи їх пакості, зачне, було, їх коренити, а далі як заговориться, як забалакається про їх звича́ї да ходи, то й сам не знає, чого йому й жаль стане сіромах, і за́чне сива голова ґу́торити про них, як про своїх родичів. Чим же то, чим тії запорожці так припадали до душі всякому? Може, тим, що вони безпечне, да разом якось і смутно дивились на божий мир. Гуляли вони і гульнею доводили, що все на світі суєта одна. Не треба було їм ні жінки, ні дітей, а гроші розсипали, як полову. Може, тим, що Запорожжє іспоконвіку було серцем **українським, що** на Запорожжі воля ніколи не вмирала, **давні звича́ї ніколи не забувались**, козацькі предковічні пісні до посліду дней не замовкали, і було те Запорожжє, як у горні іскра: який хоч, такий і розідми з неї огонь. Тим-то, мабуть, воно й славне поміж панами й мужиками, тим воно й припадало так до душі всякому! (с. 87–88).

Зіставляючи цей уривок із ранніми текстами, наявними в рукописах, бачимо суттєву відмінність у позначених місцях. У цих текстах сформульовано такі відкриті думки, що відповідали найсміливішим висловлюванням раннього Куліша, і були вони такі доречні й художньо викінчені, що, усуваючи їх, письменник, беззаперечно, керувався не естетичними міркуваннями, а автоцензурою. У *рукопису В* маємо такий текст:

> Може, тим, що те Запорожжє іспоконвіку було серцем **українським; Україну було придавлять, людям затулять рот, ізв'яжуть руки, – оніміє й похолоне безталанна Україна наша, що мертва**; а на Запорожжі воля ніколи не вмирала, **рідна мова з старосвітськими звича́ями ніколи не забувались**, козацькі предковішні пісні до посліду дней не замовкали, і було те Запорожжє, як у горні іскра: який хоч, такий і розідми з неї огонь. Тим-то, мабуть, воно й славне поміж людом, тим воно й припало так до серця українцеві (арк. 50 зв. – 51).

Тут також цитую за первісним текстом (до внесення правок). Опрацьовуючи його в середині 1850-х років, Куліш лише випра-

вив окремі місця, але загалом ще не скоротив, не звів до варіянта, який з'явився у друці. Остаточного вигляду текст набув уже на прикінцевій стадії редаґування, коли письменник готував рукопис для цензурного розгляду. Натомість, виправляючи це місце у середині 1850-х років, він зокрема скреслив у фразі «оніміє й похолоне безталанна Україна наша, що мертва» останні три слова, «Україна» виправив на «Вкраїна», «старосвітськими» – на «давніми», «славне поміж людом» – на «славне поміж панами й мужиками», «серця українцеві» – на «серця мирові».

Звернувшись до *рукопису Б*, який слугував основою для *рукопису В*, бачимо, що цей текст було написано ще до заслання, а на засланні Куліш лише його дещо поправив, зокрема вніс такі зміни поверх тексту, написаного 1846 року в Петербурзі: «бідна Україна» виправив на «безталанна Україна», дописав усе закінчення речення від слів «і було те Запорожжє», а після того зредаґував у наступному реченні фразу «Тим-то, мабуть, те Запорожжє», виправивши її на «Тим-то, мабуть, воно» (арк. 47 зв. – 48). У первісній, дозасланській, редакції весь цей панегірик Запорожжю як «серцю українському» з авторськими рефлексіями про національне пригноблення України чужинцями було знаковано тим, що тут закінчувався розділ. Окрім того, Куліш іще додатково наголосив на цьому висловлюванні: в одній із редакцій тут завершувалася й перша частина роману (що він первісно складався із трьох частин).

Зіставивши відповідний фраґмент українського варіянта роману з російським, бачимо кардинальну відмінність між ними у первісній редакції і схожість в остаточній. І авторський підхід до опрацювання первісного тексту теж відрізнявся засадничо. В остаточній редакції, опублікованій 1857 року, російський текст кореспондує з українським і є майже дослівним його перекладом:

> Не раз случалось мне встречать столетнего старика, который рассказывая об их наглостях, потчевал их выразительным прилагательным – *проклятый народ!* но потом, увлекшись рассказами об их обычаях и подвигах, выражал, сам того не замечая, искреннее сожаление об их судьбе, и говорил о них тоном близкого родного [...]. А может быть, и от того, что Запорожье для южной Руси, как Москва для северной, было сердцем всей земли, – что на Запорожьи свобода никогда не умирала, предковские обычаи никогда не забывались, козацкие древние песни до последних дней сохранились, и было Запорожье – что в горну искра: какой хочешь, такой и раздуй из нее огонь. От того-то, может быть, оно и славится между панами и мужиками, от того-то оно и дорого для каждой живой души на Украине! (с. 62–63).

Реверанс у бік Москви – порівняння її із Запорожжям, відсутнє у тексті українському, – вочевидь, зумовлено не тільки тогочасними поглядами Куліша, а й тим, що російську версію роману він друкував саме у слов'янофільському журналі, а вся ідеологія слов'янофілів спиралася на створенні міту про особливий статус Москви в Російській імперії як її духовного осердя. Симпатії письменника до слов'янофілів розвіялися вже за декілька років, і пасаж – «как Москва для северной» – у передруку 1860 року Куліш цілком усунув. Не змінив, щоправда, доречний для попереднього варіянта вислів «Запорожье для южной Руси» і недоречний без порівняння (його слід було теж відповідно зредаґувати: «Запорожье для Украины»). У публікації 1857 року наприкінці цього фраґмента є вельми характеристична примітка, яку автор також зняв у передруку:

> Действительно, как Москва спасала своею народностию Русь от иноземного посягательства, так и Запорожье было убежищем свободы во время польского владычества. Да будет же священным для нас каждое место, на котором русский дух отстоял свою самобытность! (с. 63).

Вивчення історії тексту російської версії дає цікаву картину. Весь цитований фраґмент Куліш написав уже на завершальній стадії, коли готував роман до друку – десь у 1856–1857 роках: у *рукопису Е* цей фраґмент ще був цілком інакшим, і його автор тут-таки перекреслив, створивши новий варіянт, що відповідав українському тексту. Первісно в цьому рукопису було лише стільки:

> Не раз случалось мне встречать седого старика, который рассказывая об их наглостях, потчевал их выразительным именем – *проклятый народ!* и потом, сам не зная почему, начинал говорить о них с восторгом (од. зб. 8, арк. 54 зв.).

Цей варіянт – дослівно такий самий – містився вже у *рукопису Д* (арк. 40 зв.). Проте в «Киевских богомольцах...» наведена цитата має таке продовження:

> Не потому ли, что в быту запорожца, в его отчуждении от семейных радостей, в его презрении к богатству и роскоши, так много поэтического? или, может быть, потому, что Запорожье было сердцем Украины, что в Запорожьи национальная жизнь кипела всегда цельным и живым ключом, что когда враждебные стихии вытесняли, или по крайней мере замораживали ее в Украине, вся теплота ее сосредоточивалась в ее источнике, в Запорожьи: там тесные узы братства, неизменное хранение древних обычаев и

любовь к родной поэзии не давали погаснуть этой живой искре, без которой народ не был бы *народом,* ибо как тело, лишенное души, разлагается в другие вещества, так и народ, лишенный национальности, исчезает и теряется в других народах (с. 95–96)[12].

Тут письменник наголошує на самобутньому національному характері України, за виразник якого правило Запорожжя, і в цьому контексті стверджує: як тіло мертвіє і загниває без душі, так і народ, який не оберігає свої національні прикмети, втілені в народних звичаях і поезії, гине, розчиняючись в інших народах. Ці думки, висловлені у романі від імені автора, є цілком суголосними з ідеологією кирило-методіївців, тож зрозуміло, що Куліш піддав їх автоцензурі та скреслив. Як стає зрозумілим, кориґування цілого фраґмента відбулося уже на засланні.

Цей приклад засвідчує, що на засланні автор по-різному поставився до українського та російського текстів: гострі національні вислови аналізованого уривка в українській версії зберіг, натомість у російській версії усунув. Опосередковано це свідчить про те, що працю над текстом української версії у плані автоцензури Куліш відкладав на дальшу, невиразну перспективу, вважаючи публікацію роману справою на той час примарною, тоді як питання оприлюднення російської версії було реалістичнішим, а тому й автоцензурне кориґування цього тексту мало сенс. Коли ж зайшлося про безпосереднє підготування українського тексту до друку, то Куліш і тут усунув дражливі для цензора місця.

Розгляньмо ще один типовий приклад автоцензури в романі. Наприкінці розділу 9 фінального тексту описано, як Шрам із товариством, наближаючись до Ніжина, стають свідками розмов, які віщували повстання бідного люду супроти багатих, що врешті вилилося в «чорну раду». «Що ви [...] лагодите чересла та лемеші? Лагодьте лучче батьківські списи, бо буде хутко усім робота», – такий загальний настрій панував серед простолюду на сторінках роману. З цього приводу у Шрама зринають нерадісні думки, прогностичні щодо подальшого розвитку дії:

А Шрам збоку слухає-слухає, да не знає, що вже тим навісним речникам і казати.

[12] На це місце звернув увагу Івашків – його висновок (загалом слушний) стосувався цілого твору, а не процитованого фраґмента: «Очевидно, що в процесі переробки роману суттєво послабилася його національна спрямованість, хоча текст 1857 року врешті є сюжетно і структурно більш довершеним твором, ніж редакції роману 1840-х років» (Івашків, *Художня, літературознавча і фольклористична парадигма..*, с. 201).

> «Нічого й речей дурно тратить, – думає собі. – Тут, бачу, довго хтось порявсь, а не хто більш, як отії проклятії комишники! Бач, яку старовину розворушено! Тоді ж і Бог благословив против гордих дуків да беззаконної шляхти ставати; а тепер Іванець для своєї користі роздуває старе огнище. Темний люд закарбовав собі в голові *кармазини* да *нашийники*, так тепер тілько тюкни, він по готовому сліду безумнії речі й городить, сам себе возмущає, а лукавий Іванець тим часом до свого добирається! Велика буде милость Божа, як ми його подужаємо!» (с. 200).

Порівнявши цей уривок друкованого тексту з автографом у *рукопису В*, бачимо, що тут у фразі «Темний люд закарбовав собі в голові кармазини да нашийники» замість «кармазини» вжито слово «пани» (арк. 104). У цитованому фраґменті є й низка інших правок мовностилістичного й змістового характеру, істотніших, аніж виправлення одного цього слова. Втім, саме ця правка є надзвичайно прикметною, адже цензорські позначки у *рукопису Е* здебільшого стосувалися вживання слова «пани» в неналежному, на думку цензора, контексті, і багато виправлень на вимогу цензора Куліш зробив, змінюючи слово «пани» на «кармазини», «багатирі», «дуки-сріблянники» і т. ін. Звернувшись до редакції роману, створеного у 1846 році, бачимо, що після слів «до свого добирається» у *рукопису Б* було продовження, яке вже в цьому рукопису автор перекреслив:

> Боже праведний! Як то людська злоба або несита алчность під все підбереться і святе діло на підмогу своїм гріхам оберне! На що ж Ти попускаєш злому чоловікові прикриваться ризою праведника? Чи Ти його «на день суда блюдеш», чи за наші гріхи нас караєш? Чи, може, збираючи над нами чорні хмари, тілько пересторогу нам даєш, щоб ми в своїй гордості не превозносились, народ християнський по правді «судили да рядили, спочинок по Вкраїні держали, козацьку славу шановали», як то зложив у пісні нам Божий старець! О, вже ж бо й наше панство дуже розвеличалось, почали справді деякі простим людям шиї ярмом нагинати (*виправлено на*: нахиляти). Коли б Бог дав, щоб розійшлась без дощу да без граду ся хмара, може б чи не схаменулась трохи Україна! (арк. 90).

Надзвичайно рельєфні думки, які своєю тональністю зближуються з ідеологією братчиків. Цей текст усунено уже на засланні, проте характер правки не до кінця зрозумілий: чи її зумовлено автоцензурою, чи прагненням автора скоротити текст, зробивши його лаконічнішим та виразнішим, а чи обома міркуваннями разом.

У російській версії роману, у фінальному друкованому тексті 1857 року, весь аналізований фраґмент є вельми сконденсованим:

> А Шрам со стороны слушает-слушает, да не знает, что и говорить этим воспламененным головам. «Нечего, – думает, – и слов попусту тратить. Ведром воды не залить пожару. Тут, вижу, долго кто-то старался, – а кто же больше, если не проклятые камышники? Со всех сторон подложили злодеи огня!.. Велика будет милость Божия, если мы успеем погасить его!» (с. 123).

Останні два речення відповідають українському тексту з *рукопису В*, який Куліш у середині 1850-х років скреслив і який не увійшов до фінального тексту. Після слів «проклятії комишники» тут було: «щоб з усіх боків підпал заложити. Велика буде Божа ласка, як ми його гуртом потушимо» (арк. 104).

Інший тип репрезентує правка, яка позначилася на інтерпретаційних можливостях прочитання твору і, ймовірно, теж зумовлена автоцензурою. Російська версія роману в редакції 1857 року рясніє висловами з етнонімом «русский»: «Да только козацкою храбростью и держится русский народ на Украине!» (с. 48); «Редко можно встретить в Малороссии человека, который дожил бы до старости и не побывал в Киеве. Даже из отдаленных мест России всякая благочестивая душа стремится помыслами к этой колыбели русского православия и русской народности»[13] (с. 53; український текст: «Рідко, може, єсть на Вкраїні добра людина, щоб ізжилá вік, да не була ні разу в Кийові», с. 81); «народные воспоминания о славных защитниках веры и имени русского» (с. 57) тощо. В українській версії маємо обмаль такого слововжитку, і то – певна річ – лише як етнонім «руський». Очевидно, читач російської версії і за часів Куліша, і пізніше трактував це слово в узвичаєному розумінні, хоча контекст доводить, що йдеться про українськість. Аби уникнути двозначности, у первісній версії, надрукованій під назвою «Киевские богомольцы...», Куліш спеціяльно застеріг у примітці, що розуміння «русский» як «российский» є неадекватним для його твору, де цей термін має зовсім інший зміст, а саме – як «український»:

> Надобно заметить, что тогда Великороссия не звалась в Украине Русью или Русскою землею, а просто Московщиною. Козак, говоря *Русь* и *русский народ,* разумел собственно Южную Русь и южных руссов (с. 199).

[13] У виданні роману 1860 року автор тут вніс зміни: замість «в Малороссии» надруковано «в Украине», «благочестивая душа» – «разумная душа», «русского православия» – «русской силы» (с. 81–82).

Цю примітку на якомусь етапі редаґування письменник чомусь зняв, створивши певні колізії у способах прочитання роману.

Декілька випадків автоцензури, які я розглянув у цій статті, не вичерпують цілого комплексу проблем, які постають при вивченні цензурних аспектів історії тексту «Чорної ради». Детальніший розгляд цього питання ще попереду. Тут я прагнув тільки сформулювати проблему автоцензури і показати, що її з'ясування є важливим текстологічним питанням, досі не вивченим. Воно істотно збагачує інструментарій аналізу твору та відкриває нові можливості до його розуміння, до адекватного трактування закладених у ньому ідей. І нарешті, воно спонукає дослідника уважно зіставити обидві версії – і українську, і російську, – аби виявити в них спільні та відмінні авторські ходи у розв'язанні типологічно схожих завдань, подивитися на цей роман як на своєрідний метатекст, який автор зреалізував у двох різномовних версіях. Цей метатекст – до певної міри, авторський код, що існує в єдиному творчому задумі, і розшифрування його дає змогу дослідникові вийти на нові пошукові горизонти для повнішого й усебічнішого розгляду кожної з різномовних версій «Чорної ради».

Проблема автоцензури, – котрі з Кулішевих правок стосувалися майбутніх перипетій цензурного розгляду рукопису, – як бачимо, переплітається з питанням художнього вивершення тексту. Часто годі сказати напевно, чи правку зумовлено автоцензурою, чи естетичними міркуваннями, а чи, може, обома цими чинниками водночас. А іноді характер правки можна визначити більш-менш певно, відділивши автоцензуру від художнього редаґування. Тут виходимо на ще одну проблему – авторської волі й остаточного тексту: чи треба в майбутньому критичному виданні «Чорної ради» поновлювати місця, зредаґовані під тиском цензури або з міркувань автоцензури, якщо новостворений текст не несе додаткового смислового або художньо-естетичного навантаження? А чи, навпаки, слід і надалі репродукувати друковані тексти роману, знаючи, що вони з'явилися в підневільних (до певної міри) умовах і що на них позначилася цензура.

До інтерпретації Шевченкової поеми «Гайдамаки»

Василь Задорожний

Усебічне вивчення Шевченкової спадщини давно вже породило окрему наукову дисципліну – шевченкознавство, і ми повсякчас відкриваємо щораз новіші горизонти наукового пошуку з несподіваними можливостями для висвітлення та інтерпретації творчости поета. Прикладів цього, звісно, є чимало, та ми спинимося тут лише на двох.

1.

В одному з новітніх видань «Кобзаря» натрапляємо на таке тлумачення: «Герш-ту (євр.) – слухай-но»[1], що для уважного читача, гадаємо, є доволі несподіваним, адже раніше цей вислів тлумачили інакше, здебільшого так: «Герш-ту (Євр.[2]) – Чи ти чуєш?»[3]. Ідеться про примітку до першого розділу поеми «Гайдамаки», який починається такими словами:

Яремо! Герш-ту, хамів сину?
Піди кобилу приведи,
Подай патинки господині
Та принеси мені води,
Вимети хату, внеси дрова,
Посип індикам, гусям дай,
Піди до льоху, до корови,
Та швидше, хаме!..[4]

[1] Т. Г. Шевченко, *Кобзар: Повна ілюстрована збірка*, упоряд. текстів та коментар С. А. Гальченка, передм. І. М. Дзюби, Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2010, с. 650.
[2] Уже навіть на прикладі цих двох цитат видно ще одну проблему (в інших виданнях це теж повторюється майже реґулярно): чому в одних випадках маємо *євр[ейське]*, а в інших *Євр[ейське]*? Жодному логічному тлумаченню це, певна річ, не підлягає. Залишається припустити, що написання слова з великої літери тут зумовлено специфічною культурною тяглістю, що бере початок у тих виданнях Шевченкових творів, які побачили світ ще в часи, коли таке написання було правописною нормою, а нині є помилкою. Таким самим анахронізмом, либонь, виглядає нині окреслення цього звороту як «єврейського», адже мовні явища визначаємо за їх належністю не до нації, а до мови. У випадку з євреями це може бути або іврит, або їдиш; тут, зрозуміло, йдеться про їдиш.
[3] Т. Шевченко, *Кобзар*, передм. Олеся Гончара, Київ: Дніпро, 1970, с. 518.
[4] Шевченко, *Кобзар: Повна ілюстрована збірка*, с. 108.

Олександр Потебня якось зазначив:

> Известно, что в нашей речи тон играет очень важную роль и нередко изменяет ее смысл. Слово действительно существует только тогда, когда произносится, а произносится оно непременно известным тоном, который уловить и назвать иногда нет возможности [...]. Слово вы я могу произнести тоном вопроса, радостного удивления, гневного укора и проч. [...]; мысль, связанная со звуком вы, сопровождается чувством, которое выражается в тоне [...][5].

Виглядає очевидним, що в цьому контексті *герш-ту* аж ніяк не може мати значення «слухай-но», адже відомо, що «частка *но*, яка стоїть при дієсловах у формі наказового способу, пом'якшує наказ, просьбу, побажання»[6]. Звісно, категоричність звертання тут можна передати фразою «Чи ти чуєш?», що піддається відповідному інтонуванню. Однак, поза сумнівом, це звертання в тлумаченні сцени автором, тобто Шевченком, ще й грубе, брутальне, тому його, гадаємо, коректніше було б відтворити відповідно інтонованим зворотом «Чуєш, ти?», позаяк «речення зі звертанням, вираженим особовим займенником, накладають на весь текст грубе лайливе й презирливе забарвлення...»[7]. До речі, забігаючи багато наперед, скажемо, що саме таке, адекватніше, на наш погляд, тлумачення цієї фрази бачимо в примітці до російського перекладу Шевченкового твору, здійсненого Алєксандром Твардовським, див.: «Ярема, герш-ту, хам ленивый, / Веди кобылу, да сперва / Подай хозяйке туфли живо, / Неси воды, руби дрова»[8], – тут, як і в ориґіналі, очевидною є загальна стилістична зниженість викладу, якій, гадаємо, цілком відповідає такий коментар: «Герш-ту: слышь, ты (евр.)»[9]. Як це, однак, далеко від «слухай-но»!

Як уже сказано, тлумачення *герш-ту* як «слухай-но» з'явилося в коментарях порівняно недавно. Скажімо, у «Кобзарі», що вийшов у світ 1982 року, бачимо ще один варіянт, але не «слухай-но», див.: «Герш-ту (Євр.) – Ти чуєш?»[10]. Здається, вперше «слухай-но» з'явилося у Повному зібранні творів Шевченка в дванадцяти то-

[5] А. А. Потебня, *Мысль и язык*, Киев: СИНТО, 1993, с. 68

[6] *Сучасна українська літературна мова. Морфологія*, за заг. ред. акад. АН УРСР І. К. Білодіда, Київ: Наукова думка, 1969, с. 508.

[7] *Сучасна українська літературна мова. Стилістика*, за заг. ред. акад. АН УРСР І. К. Білодіда, Київ: Наукова думка, 1973, с. 384.

[8] Тарас Шевченко, *Гайдамаки: Поэма*, перевел с укр. А. Твардовский, Москва: Гослитиздат, 1961, с. 18.

[9] Там само.

[10] Тарас Шевченко, *Кобзар*, вступне слово Олеся Гончара, прим. Л. Ф. Кодацької, Київ: Дніпро, 1982, с. 596.

мах, див.: «Герш-ту (євр.) – слухай-но; чи чуєш»[11], однак, як бачимо, тут воно виступає наразі лише як синонім до ще одного варіянта, нібито вже звичного. Зрештою, таке розуміння не стало правилом для подальших видань; приміром, у «Кобзарі» 2002 року читаємо: «Герш-ту (євр.) – чи чуєш?»[12]. Тобто кожне нове видання ніби пропонувало власне тлумачення: *Чи ти чуєш?* (1970) – *Ти чуєш?* (1982) – *Чи чуєш?* (2002). Що ж до цього додає ще тлумачення *герш-ту* саме як *слухай-но*? Зрештою, і воно, виявляється, є зовсім не обов'язковим, бо виходять у світ і «Кобзарі», де обговорюваний зворот, либонь, як само собою зрозумілий, взагалі не має жодного пояснення; бачимо це, наприклад, у «Кобзарі» 1999 року видання.

Та як ми можемо взагалі коректно витлумачити зміст сказаного чужою мовою, якщо так і не з'ясовано, з якої, власне, мови воно походить? Насамперед, гадаємо, тут треба ствердити, що фраза належить розмовній мові ашкеназьких євреїв, відомій під назвою їдиш, яка генетично сходить до верхньонімецьких діялектів, тобто відповідного тлумачення звороту *герш-ту* слід шукати в німецькій мові. Цей мовний факт, на наш погляд, адекватно потрактував Василь Сімович – упорядник першого коментованого видання «Гайдамаків», що побачило світ 1921 року в Ляйпциґу. Тут щодо надрукованого «Яремо! Герш-ту, хамів сину?» читаємо у примітці: «*Герш-ту* – це жидівські слова (hörst du – нім.), значить: чи чуєш?»[13]. Видання це генетично пов'язано з так званим народним «Кобзарем», у якому до «Яремо! Герш-ту, хамів сину?» вміщено примітку: «Жидівські слова (hörst du – нім.) значать: чи чуєш»[14]. Для нас найголовніше те, що тут уперше бачимо, як оформлено зворот мовою протооригіналу: *hörst du*, що породжує (принаймні має породити) запитання, чому німецький зворот із двох слів в українській кириличній транскрипції набув вигляду одного складного слова *герш-ту*. Власне, це і є головною проблемою нашої розвідки, і до цього ще повернемося, а тепер пунктирно простежимо, який вигляд і які

[11] Тарас Шевченко, *Повне зібрання творів у дванадцяти томах,* Київ: Наукова думка, 1990, т. 1, с. 450. Це тлумачення дослівно відтворено і в другому виданні цього тому: Київ: Наукова думка, 2001, т. 1, с. 648.

[12] Т. Г. Шевченко, *Кобзар: Повна збірка*, вступ. ст., прим. Р. Ф. Полонського, Харків: Фоліо, 2002, с. 706.

[13] Тарас Шевченко, *Гайдамаки. Поема*, Київ; Ляйпціґ: Українська накладня, [1921], с. 28, 122.

[14] Тарас Шевченко, *Кобзарь. Народнє видання з поясненнями і примітками Василя Сімовича*. Катеринослав; Кам'янець; Ляйпціґ: Українське видавництво в Катеринославі, 1921, с. 46.

тлумачення мала ця фраза у тих виданнях Шевченкових творів, що були на цьому шляху певними віхами.

Скажімо, 1927 року світ побачила книжка Шевченка «Поезія. Том перший» за редакції Сергія Єфремова й Михайла Новицького, де було надруковано: «Яремо! герш-ту, хамів сину?»[15], однак, хоч видання містить коментарі, *герш-ту* жодного тлумачення не дістало. Невдовзі, 1929 року, з'явився «Кобзар» зі вступною статтею Володимира Коряка, де надруковано «Яремо! Герш-ту, хамів сину?» і тут-таки в підрядковій примітці вказано: «Герш-ту – чи чуєш?»[16]. 1932 року вийшов «Кобзар» за редакції Ієремії Айзенштока та Миколи Плевака, де надруковано: «Яремо! Герш-ту, хамів сину?»[17], але *герш-ту* ніяк не пояснено. Павло Зайцев уже в еміґрації видав «Повне видання творів» Шевченка, де було надруковано: «Яремо! Герш-ту, хамів сину?»[18], але *герш-ту* теж ніяк не пояснив. Нарешті приходить час і на повні зібрання Шевченкових творів в Україні, і в тих виданнях цю фразу коментують. Приміром, у виданні 1939 року «Кобзар. Повна збірка поезій» текст «Яремо! Герш-ту, хамів сину?» прокоментовано так: «*Герш-ту* (єврейське) – чи ти чуєш?»[19]. Майже те саме бачимо у «Кобзарі» 1947 року: «Яремо! Герш-ту, хамів сину?», в коментарі «*Герш-ту* (єврейське) – чи ти чуєш?»[20]. Вадою тих тлумачень – і то відчутною – є те, що коментатори не наводять фрази мовою ориґіналу, і читач змушений брати коментар на віру. Однак у «Повній збірці творів» у трьох томах 1949 року, в якій тексти передруковано з «Повної збірки творів» у п'яти томах 1939 року, до тексту «Яремо! Герш-ту, хамів сину?» маємо прикметну примітку: «*Герш-ту* (євр. герст-ду) – чи ти чуєш?»[21]. Отже, тут чи не вперше за всю історію видання Шевченкових творів принаймні зроблено спробу

[15] Т. Шевченко, *Поезія*, під ред. акад. С. Єфремова і М. Новицького, [Київ]: Книгоспілка, [1927], т. 1, с. 90.

[16] Т. Г. Шевченко, *Кобзар*, вступ. стат. В. Коряка, вид. 4-те, [Київ]: Книгоспілка, [1929], с. 55.

[17] Т. Шевченко, *Кобзар*, зредагув. та прим. додали І. Айзеншток та М. Плевако, вид. 2-ге, Харків: ДВОУ «Література і мистецтво», 1932, с. 41.

[18] *Повне видання творів Тараса Шевченка*, за ред. Павла Зайцева, Варшава; Львів, 1932, т. 2, с. 62.

[19] Тарас Шевченко, *Кобзар: Повна збірка поезій*, [відп. ред. О. І. Білецький], Київ: Державне літературне вид-во, 1939, с. 40, 365.

[20] Т. Шевченко, *Кобзар: Повна збірка поезій*, критико-бібліогр. нарис академіка Олександра Корнійчука, Київ: Держлітвидав, 1947, с. 41, 278.

[21] Тарас Шевченко, *Повна збірка творів в трьох томах*, ред. колегія О. Є. Корнійчук (голова) та ін., Київ: Державне вид-во художньої літератури, 1949, т. 1, с. 82, 607.

обґрунтувати написання цілого мовного звороту як одного складного слова *герш-ту*, адже, за твердженням коментаторів, воно є відповідником єврейського (? – *В. З.*) *герст-ду*, чого ми не могли сказати, поки *герш-ту* було трактовано як відповідник німецького *hörst du*. Щоправда, вже в наступному багатотомному виданні Шевченка рядок «Яремо! Герш-ту, хамів сину?» супроводжує такий коментар: «*Герш-ту* (євр.) – чи чуєш»[22], тобто тут не тільки зникає фраза мовою буцімто ориґіналу, а й тлумачення наведено нове, відмінне від попередніх.

Зрозуміло, що написання вміщуваного в усіх виданнях *герш-ту* не викликає жодних запитань уже бодай завдяки своїй безальтернативності; крім того, з усього повище сказаного видно, як важко збагнути, що власне відтворює українсько-кириличне *герш-ту*. Втім, нам вдалося натрапити на альтернативне розуміння цієї проблеми, див.: «Тоді покірно плетуться вони ("двоєдушні" інтелектом люди. – *В. З.*) на кожен окрик зайди – "дайош!", "Льос-Льос!" або "Герш ту, хамів сину!"»[23]. Тут Дмитро Донцов явно цитує Шевченка, але пише, звернімо увагу, «герш ту», що графічно відповідає первісному німецькому *hörst du*. Звісно, Донцов, який добре знав тексти Шевченка, не раз, ясна річ, у різних виданнях бачив написання *герш-ту*. Чому ж він усе-таки написав «герш ту»? Це запитання залишиться риторичним, однак нам удалося також віднайти видання Шевченкових творів, де ця фраза має саме такий вигляд, як і в Донцова. Мова йде про «Кобзар», перший том якого видано 1952 року у Вініпеґу; упорядником його був Леонід Білецький, який у спеціяльній статті «Мої засади» так сформулював свої принципи роботи з текстом:

> «Кобзар» Шевченка виходить у новім редакційнім і критично-естетичнім опрацюванні. Відрізняється від усіх інших дотеперішніх видань творів поета, 1. текстом: текст кожного твору подається не за поправками поета на схилку його життя і творчих сил, а тим більше не з поправками редактора, – а переважно в незміненому вигляді в той момент, коли твір вийшов із під-пера (так! – *В. З.*) автора [...]. Звичайно редактори цих творів Шевченка подають у виданні р. 1860 із дальшими поправками поета [...] або в редакції р. 1858 поданій тоді до цензури [...]. І всі дотеперішні видання творів Шевченка подають всі ті твори в редакції найостаннішій, бо вони, мовляв, тим самим і найпоправніші [...]. Про канонічний

[22] Тарас Шевченко, *Повне зібрання творів у шести томах*, Київ: Вид-во Академії наук УРСР, 1964, с. 80, 424.

[23] Дмитро Донцов, *Незримі скрижалі Кобзаря. Містика лицарства запорозького*, Київ: Українська видавнича спілка імені Юрія Липи, 2009, с. 159.

> текст творів Шевченка говорити ще рано [...]. Добре би було, коли б такий процес виправлювання твору вів дійсно до його поліпшення й викінчення. Часто буває навпаки, – твір, як артистична цілість, знижується і стає менш вартісним... Ніяка пізніша перерібка не замінить отих перших творчих снів, мрій і дум, в наслідок яких твір повстав. Тому для мене є безконечно вартніший перший витвір автора, бо він є документ істоти поета[24].

Відповідно до задекларованих засад упорядник публікує текст поеми 1841 року, втім, усе-таки не без певних редакторських правок, тож потрібний нам рядок набуває такого вигляду: «Яремо! Герш ту, хамів сину!»[25]. І тут ми зважаємо тільки на той істотний для нас момент, що *герш ту* наведено як зворот із двох слів, – це, на нашу думку, є адекватним відображенням засобами кириличної графіки німецького латинкового *hörst du*. Упорядник, звісно, тлумачить чужомовну фразу: «*Герш-ту* – німецьке слово *hoerst du*, вимовлене жидівським жарґоном і значить: ти чуєш?». Такі от особливості українського дослідництва, зокрема шевченкознавства: тільки-но ми зібралися коментувати рідкісний у виданнях творів поета факт окремого написання *герш ту*, як у рубриці «Пояснення» воно вже стало стандартним *герш-ту*; багато разів згадане раніше німецьке *hörst du* перетворилося на *hoerst du* і названо його словом, хоч неозброєним оком видно, що маємо до діла з двома окремими словами; мало того: розмовляють люди не словами, а реченнями, хай навіть це речення з одного слова. Прикметним тут є й інше. Річ у тім, що видання містить ще й передмову від редакції, яку ми теж з очевидної необхідности зацитуємо:

> Перший том цього видання був уперше надрукований 1942 року в Празі у видавництві С. Россохи «Пробоєм», і ввесь наклад його розійшовся на рідних землях. Це видання I тому – друге, наново перевірене, доповнене, а остання частина «Пояснення» основно перероблена. Дальші томи (II–IV) публікуються вперше[26].

Звернувшись до згаданого видання, бачимо, що цитовані рядки там мають такий вигляд: «Яремо! Герш ту, хамів сину? / Піди кобилу приведи! / Подай патинки господині / Та принеси мені во-

[24] Тарас Шевченко, *Кобзар*, редакція, статті й пояснення д-ра Леоніда Білецького, друге, поправлене й доповнене видання, Вінніпеґ: Видано накладом видавничої спілки «Тризуб», 1952, т. 1, с. 361–363. Збережено авторський правопис.
[25] Там само, с. 180.
[26] Там само, с. 12.

ди!»[27]. *Герш ту* наведено у дві слові й прокоментовано так: «*Герш-ту* – німецьке слово *hörst du*, вимовлене жидівським жарґоном і значить: ти чуєш?»[28].

І тут пора поставити вже давно назріле запитання: а як цю фразу (або це слово?) написав сам автор, Шевченко? Для прикладу візьмімо останнє прижиттєве видання його творів – «Кобзар» 1860 року, де відповідний рядок має такий вигляд: «Яремо! Гершъ-ту, Хамівъ сину?»[29] – тут теж бачимо одне складне слово, написане через риску. Втім, слово якої мови відтворив у такий спосіб поет? Гадаємо, годі сперечатися, що зоровим прототипом для нього тут могло бути німецьке *hörst du*, бо їдиш на той час іще не мав вироблених правописних норм і тому його називали (часто й досі називають) жарґоном, позаяк у своїй основі це схематизована німецька мова (середньо верхньонімецькі діялекти) з дуже спрощеними морфологією та синтаксою. А в їдиші німецька фраза (синтаксично це питальне речення) *hörst du* злилася в одне слово: הערשטו (ця мова послуговується традиційним єврейським письмом), що вимовляється як *герсту* і має значення (буквально) «чуєш, ти?». Вже залежно від комунікативних завдань і стилістично-стильових потреб його можна тлумачити як «чуєш?» «чуєш, ти?» тощо. Висловлювання загалом має очевидний характер питального речення, тому слід пам'ятати, що «здебільшого запитання можна виразити і не вдаючись до часток: роль диференціятора різних комунікативних типів речення виконує інтонація. Отже, питальні частки є допоміжним засобом при оформленні питального речення»[30]. До речі, оскільки в основу нормативного їдишу ліг його український діялект, то в ньому є чимало запозичень з української мови. До таких українізмів належить і питальна частка ער (вимовляється як *ці*), що є відміною української частки *чи*. Тож якби при коментуванні «Кобзаря» справді бралася під увагу мова їдиш, її ортографічні та інші властивості, то тут мало би бути в українській транскрипції єдине слово *гершту*.

Тому вже саме написання *герш-ту* є достатнім доказом, що насправді в його основі лежить німецьке *hörst du*. Чому ж, однак, тоді не *герш ту*, як це трапилося всього лише в кількох випадках? Аби

[27] Тарас Шевченко, *Кобзар. Ювілейне видання,* Прага: Українське видавництво «Пробоєм», 1941, [т.] I, с. 179.

[28] Там само, с. 316.

[29] *Кобзарь Тараса Шевченка*, коштом Платона Семеренка, Санкт-Петербург, 1860, с. 130.

[30] *Сучасна українська літературна мова. Морфологія*, с. 502. Ще раз зауважимо, що в питальному реченні місця для частки *-но* (у *слухай-но*) немає.

це пояснити, почнімо трохи здалеку, хоч усе одно на прикладах із Шевченкового «Кобзаря», точніше – з різних його видань. Скажімо, у «Кобзарі» 1970 року видання читаємо: «Готово! Парус розпустили, / Посунули по синій хвилі / Помеж кугою в Сир-Дар'ю / Байдару та баркас чималий. / Прощай, убогий Кос-Арале»[31], а вже в «Кобзарі» 2010 року ті самі слова мають помітно відмінний вигляд: «Готово! Парус розпустили, / Посунули по синій хвилі / Помеж кугою в С[ир]д[ар'ю] / Байдару та баркас чималий. / Прощай, убогий Косарале»[32] – і різниця стосується якраз написання слів або через риску (*Сир-Дар'я, Кос-Арал*), або в одне слово (*Сирдар'я, Косарал*), хоч сам Шевченко писав, скажімо, Кос Арал[33]. Порівняймо ще:

Непевне діється тойді:
Мов степ до Бога заговорить,
Верблюд заплаче, і кайзак
Понурить голову, і гляне
На степ і на Кара-бутак.
Сингич-агач кайзак вспом'яне,
Тихенько спуститься з гори
І згине в глиняній пустині...[34]

Непевне діється тойді:
Мов степ до Бога заговорить,
Верблюд заплаче, і ка[й]зак
Понурить голову, і гляне
На степ і на Кара-бутак.
Сингичагач ка[й]зак вспом'яне,
Тихенько спуститься з гори
І згине в глиняній пустині...[35]

Тут теж спершу маємо написання *Сингич-агач*, а згодом *Сингичагач*, хоч відомим є власноручний підпис Шевченка *Джан-гис-агач* під малюнком, на якому він зобразив це дерево[36]. Тут, однак, ми бачимо, що в сучасних видавців є певні сумніви щодо природи цього явища або й нерозуміння його (пор. відсутність тотожних змін у написанні *Кара-бутак* в обох «Кобзарях»). Тим часом в інших виданнях цю назву давно вже подають як одне слово *Карабутак*, див. у ряду однотипних: «Маршрут транспорту Аральської описової експедиції – річки Мендибай, Ор, Таєтибутак, Ащесай, Уймула, Карабутак, Ащебутак...»[37]. Яке явище відбивають ці графічно-ортографічні зміни в написанні слів від (повторимо найвиразніший приклад) *Кос Арал* через *Кос-Арал* до *Косарал*? Це відомий процес адаптації й лексикалізації різного роду чужомовної лексики – іншомовних слів і словосполук, що їх мова-реципієнт засвоює як одне слово. Приміром, для сучасної української мовної свідомости цілком звичними є слова на кшталт *блокгауз*, *пакгауз*

[31] Шевченко, *Кобзар*, Київ, 1970, с. 393.
[32] Шевченко, *Кобзар: Повна ілюстрована збірка*, с. 507.
[33] *Шевченківський словник у двох томах*, Київ: Наукова думка, 1976, т. 1, с. 319.
[34] Шевченко, *Кобзар*, Київ, 1970, с. 311.
[35] Шевченко, *Кобзар: Повна ілюстрована збірка*, с. 414.
[36] *Шевченківський словник*, т. 1, с. 189.
[37] Там само, с. 43.

тощо, позаяк вони вже доволі давно побутують у нашій мові, однак однотипні, що їх мова допіру засвоює, нині пишуть зазвичай через риску: *арт-х(г)ауз(с), кофе-х(г)ауз(с), стейк-х(г)ауз(с)* тощо, але *артх(г)аузний*. Або трохи інший приклад. В англійській мові, скажімо, є (там воно і виникло) вільне словосполучення *second hand*, що в українській нині засвоєне як складене слово *секонд-х(г)енд*, що має тенденцію до перетворення в одне слово *секондх(г)енд*. Поза сумнівом, і в аналізованому нами випадку загальний напрям розвитку був такий: від екзотизму *hörst du* до транскрибування як *герш ту* з дальшою лексикалізацією в два етапи: *герш-ту* і (неминуче) *гершту*. На наше глибоке переконання, саме нерозуміння суті цього мовного процесу та зумовлене цим його іґнорування й призводить до чудернацьких висновків навпаки: то спочатку з'являється в коментарях цілком леґендарне «єврейське» *герст-ду*, а то останнім часом уже просто абсурдне українське «слухай-но», викликане, беззаперечно, тільки графічним образом штучного *герш-ту*.

* * *

Текст поеми, на нашу думку, дає ще одну можливість для нової, несподіваної інтерпретації змісту вже так багато цитованих рядків. Як зазначає дослідник Шевченкової творчости Василь Бородін, «поема "Гайдамаки" – один із тих творів Шевченка, які мають особливо складну історію тексту»[38]. Як відомо, автограф твору не зберігся. Сама поема належить до періоду ранньої творчости поета; вочевидь, він її створював тоді, коли й «Кобзар», що побачив світ 1840 року, або трохи пізніше. Ще до того, як поема вийшла в світ 1841 року окремим виданням, перший її розділ того ж року було надруковано у виданому Євгеном Гребінкою альманасі «Ластівка». Відомо також, що автограф цього розділу мав несуттєві виправлення видавця, про характер яких, утім, відомостей немає. А що Шевченко брав безпосередню участь у виданні «Ластівки», то цей текст можна вважати авторизованим[39]. Наступним виданням, що має для нас вартість першоджерела, є окремо видана 1841 року поема «Гайдамаки». І знову: видання прикметне тим, що кількість помилок у ньому перевищує будь-яке уявлення. Як зазначали ще упорядники Повного зібрання творів Шевченка в десяти томах,

[38] В. С. Бородін, *Над текстами Т. Г. Шевченка*, Київ: Наукова думка, 1971, с. 61.
[39] Там само, с. 64–67.

> перелічені видання є і досі єдиним майже джерелом для вивчення, а почасти й для датування ранніх творів Шевченка в її первісних редакціях. Друкувалися вони здебільшого без істотного редакторського втручання, без додержання будьяких (так! – *В. З.*) усталених норм орфографії та пунктуації; тому, хоч є в них ряд друкарських помилок, все ж можна вважати, що вони більш-менш відтворюють автограф поета[40].

Отже, в «Ластівці» маємо таке: «Яремо! Герш-ту! хамивъ сыну!»[41]; натомість у «Гайдамаках» 1841 року цей рядок виглядає так: «Яремо (так! – *В. З.*) Герш-ту! Хамивъ сыну!»[42].

Відомо, що Шевченко відновлював цензурні купюри, – наприклад, у примірниках поеми, подарованих Родіону Чернявському та Григорію Квітці[43], – однак ортографії не чіпав, тому нам нічого не залишається, як визнати це за доконаний факт. І ще одне. Поема «Гайдамаки» має рукописний список, що він, як ми знаємо, був у руках самого Шевченка. Йдеться про рукописний збірник латинкою (польською графікою) «Wirszy T. Szewczenka» з ілюстраціями Якова де Бальмена і Михайла Башилова, який повторює текст першого видання поеми, причому виглядає на те, що це є копіїстське відтворення тексту, яке великою мірою повторює навіть і численні друкарські помилки того видання. У збірці теж є власноручні помітки Шевченка, але це знову лише відновлення тексту після цензури, а не виправлення помилок чи якесь нове редаґування. Рядок, який є предметом нашої уваги, має тут такий вигляд: «Jaremo! hersz-tu! Chamiw synu!»[44]. Але ж тут цей рядок оформлено так, що в слові *герш-ту* (*hersz-tu*) просто неможливо побачити транскрипцію німецького *hörst du* – «чуєш?», бо всі інтонації є кличними, а не питальними, і це, беззаперечно, проблема. Але перш ніж ми почнемо її тлумачити, відзначмо ще той факт з історії прижиттєвих публікацій Шевченкових творів, що, готуючи 1858 року нове їх видання, поет правив «Гайдамаків» за «Чигиринським кобзарем» 1844 року, з яким їх було зброшуровано. Внаслідок цього редаґу-

[40] Тарас Шевченко, *Повне зібрання творів в десяти томах*, Київ: Вид-во Академії наук УРСР, 1939, т. 1, с. 556.

[41] *Ластôвка. Сочинения на малороссийском языке*, собрал Е. Гребенка, Санкт-Петербург: Издание книгопродавца Василья Полякова, 1841, с. 571.

[42] Т. Шевченко, *Гайдамаки. Поема*, Санкт-Петербург: [Тип. А. Сычева], 1841, с. 23.

[43] В. С. Бородін, *Т. Г. Шевченко і царська цензура: Дослідження та документи. 1840–1862 роки*, Київ: Наукова думка, 1969, с. 25.

[44] *Wirszy T. Szewczenka. 1844 [...]*, [автор проекту, упоряд. і передм. Сергія Гальченка], Факсимільне відтворення, Дніпродзержинськ: Видавничий дім «Андрій», 2008, с. 125.

вання поема, як відомо, в багатьох місцях зазнала істотних змін, однак перший рядок її першого розділу автор не виправив. Але вже 1860 року в нововиданому «Кобзарі» його було змінено – і змінено так, що якраз ці зміни уможливлюють нинішнє трактування: «Яремо! гершъ-ту, Хамівъ сину?»[45] – і саме ця версія лягла в основу всіх подальших видань твору, стала канонічною. Ми не маємо сумнівів, що саме при виданні «Кобзаря» зміст рядка було переосмислено в нині прийнятому дусі, до того ж у нього вкладено інший зміст. Про це свідчить не тільки зміна інтонаційного оформлення фрази. Звернімо увагу ще на одну дуже промовисту, на наше переконання, графічну деталь у цьому рядку – і знову вона безпосередньо стосується слова *герш-ту*: аж у «Кобзарі» 1860 року це слово має йорове закінчення: *гершъ-ту*, тобто *гершъ* тут уперше осмислено як окреме слово (*hörst*) із фрази *hörst du*. Безйорове ж написання *герш-ту*, гадаємо, свідчить, що єдиним словом тут було слово *гершту*, надруковане з технічною помилкою, тобто вважаємо, що тут може йтися про іменник *гершт* – нині вже цілком архаїчне слово (саме його архаїчність і практично цілковите забуття можуть надавати нашому припущенню присмаку парадоксальности, сенсаційности тощо). Не підлягає жодному сумніву, що Шевченко знав це слово; його, наприклад, ужив Петро Гулак-Артемовський, див.: «А Лейба-гершт / В боки як хверт / Рухлі щось гергоче; / На мене зирк! / Та знай нирк-нирк!»[46]. Звернімо увагу: оповідач-українець не знає, що саме Лейба гергоче Рухлі, тобто він, звісно, не знає їдишу, але має таку думку, що Лейба – гершт і позначає його цим чужомовним іменником. Слово *гершт* є давнім запозиченням в українській мові, пор. його фонетичний варіянт: «*герстъ* (нім. Erst(er). Предводитель, главарь, коновод»[47], хоча форма *гершт* свідчить, очевидно, про посередництво польського *herszt*[48]. Лексикографічне джерело першої третини XX ст. його зміст визначає так: *гершт*, нім. – вождь лихих людей або лихого діла, призвідник[49]. І в щойно описаній комунікативній ситуації, і в ситуації, описаній Шевчен-

[45] *Кобзарь Тараса Шевченка*, Санкт-Петербург, 1860, с. 130.

[46] Петро Гулак-Артемовський, *Поетичні твори*, Євген Гребінка, *Поетичні твори. Повісті та оповідання*, упоряд. і прим. М. М. Павлюка, вступ. ст. П. М. Федченка, Київ: Наукова думка, 1984, с. 71.

[47] Євген Тимченко, *Матеріали до словника писемної та книжної української мови XV–XVIII ст. [у двох книгах]*, підг. до вид. В. В. Німчук та Г. І. Лиса, Київ, Нью-Йорк: Преса України, 2002, кн. 1, с. 173.

[48] *Słownik języka polskiego PWN*, nauk. red. Mieczysław Szymczak, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1995, [т. 1]: *A–K*, s. 691.

[49] І. Бойків, О. Ізюмов, Г. Калишевський, М. Трохименко, *Словник чужомовних слів*, репринт з видання 1955 р., Київ: Родовід, 1996, с. 105.

ком, либонь, цілком природним, психологічно обґрунтованим є сприйняття антагоніста як розбійника, бандита тощо з відповідним зверненням до нього. Чом би, однак, Шевченків Лейба мав до свого наймита Яреми звертатися незрозумілою тому мовою – і то словом, покликаним заактуалізувати його увагу: «чуєш?» Тому, гадаємо, беручи до уваги все викладене, звертання Лейби до Яреми насправді було б таким: «Яремо! Бандите! Хамів сину! Піди кобилу приведи…» Тож: «Яремо! Гершту! Хамів сину!» – так воно, на нашу думку, і найвідповідніше до змісту розділу, і найдраматичніше з огляду на режисирування взаємин персонажів, і психологічно найпереконливіше, і стилістично найдоцільніше, якщо, звісно, визнати слушність цієї версії.

На жаль, такому прочитанню твору є що закинути. Скажімо, імена, як-от *гершт*, тобто безсуфіксні іменники твердої групи, у формі кличного відмінка мають закінчення *-е*, а не *-у*, отже, тут мало би бути *герште*. Втім, це в сучасній українській літературно-нормативній мові, за часів Шевченка тут могли бути певні коливання, надто щодо чужомовного слова. Наведемо у паралель приклади з творів Шевченкового сучасника – Куліша: «На коліна (о пророку!) / Став перед блідою, / І назвав (о стид Востоку!) / Дівою святою»[50], але: «А ти, святий угодниче турецький, / У Магометовім раю одвірний»[51]: *пророку* (від *пророк*) супроти сучасного нормативного *пророче*, але *угодниче* (від *угодник*) супроти сучасного нормативного *угоднику*. Особливо показовим є той випадок, коли Куліш в репліці героя історичної драми «Цар Наливай» утворює від одного слова два варіянти форми кличного відмінка: «Іди за ним, коханий пане Тарлу, / Верни ж і почет, і коня в наряді: / Нехай не клеплють язики чернечі / На нашу лютость у дурній досаді»[52] і трохи згодом: «Іди, мій Тарле»[53]. Вагання між формами *Тарлу* і *Тарле* тотожне ваганню між формами *гершту* і *герште*, що побіжно доводить слушність нашого спостереження.

[50] Пантелеймон Куліш, *Твори в двох томах*, Київ: Наукова думка, 1994, т. 2: *Поеми. Драматичні твори,* упоряд. і прим. В. М. Івашкова, с. 120.
[51] Там само, с. 295.
[52] Там само, с. 473.
[53] Там само.

2.

Якщо сучасний читач захоче збагнути сенс фрази, яку висловив гайдамака з Шевченкової поеми «Гайдамаки»: *«Ну, нехай стара в'язне, більше м'яса буде»,* – він неодмінно наразиться на труднощі сприйняття. Пригляньмося до неї в ширшому контексті. Відбувається обмін репліками між трьома героями – гайдамакою, запорожцем і кобзарем:

> Гайдамака
> Я щось не второпав, що він співав про гайдамаків?
> Запорожець
> Який-бо ти бевзь і справді! Бачиш, ось що він співав: щоб ляхи погані, скажені собаки, каялись, бо йде Залізняк Чорним шляхом з гайдамаками, щоб ляхів, бачиш, різати...
> Гайдамака
> І вішати, і мордувати! Добре, єй-богу, добре! Ну, це так! Далебі, дав би карбованця, якби був не пропив учора! Шкода! Ну, нехай стара в'язне, більше м'яса буде. Поборгуй, будь ласкав, завтра оддам. Утни ще що-небудь про гайдамаків.
> Кобзар
> До грошей я не дуже ласий. Аби була ласка слухати, поки не охрип, співатиму [...][54].

Нас цікавить тут репліка гайдамаки, для якої решта – лише контекст, тому розберемо насамперед її в усьому обсязі, оскільки йдеться про поліфонічний зміст.

«І вішати, і мордувати! Добре, єй-богу, добре! Ну, це так!» – це реакція гайдамаки на попередньо мовлені слова запорожця.

«Поборгуй, будь ласкав, завтра оддам», – це звертання гайдамаки до запорожця з проханням допомогти у грошовій скруті.

«Утни ще що-небудь про гайдамаків», – ця репліка гайдамаки, що йде безпосередньо вслід попередній, адресованій запорожцеві, стосується вже кобзаря і викликає його репліку-відповідь.

Решта ж монологу гайдамаки становить його внутрішню, «гамлетівську», частину, що має своєрідну діялогічну форму.

«Далебі, дав би карбованця, якби був не пропив учора! Шкода!» – звідси зрозуміло, чому є потреба в грошах і чому їх бракує. Тут гайдамака також висловлює жаль щодо свого незадовільного фінансового становища і тут-таки, однак, доволі легко міняє ставлення до такої життєвої ситуації, що й формулює за допомоги зга-

[54] Тарас Шевченко, *Повне зібрання творів у дванадцяти томах*, Київ: Наукова думка, 2001, т. 1, с. 152–153.

даної повище загадкової для нас фрази: *«Ну, нехай стара в'язне, більше м'яса буде»*.

Що вона означає? Чи, точніше, що вона може означати?

Не дивно, що в розлогій шевченкіяні про це ніде нічого немає. Навряд чи можна вважати поясненням і те, що знаходимо у «Словнику мови Шевченка»:

> *старий*. 1. Той, що прожив багато років, дожив до старості. // Субст. У приказці. *Далебі, дав би карбованця, якби був не пропив учора! Шкода! Ну, нехай стара в'язне, більше м'яса буде*[55].

Фразу, яка викликала наше зацікавлення, у словнику слушно названо приказкою, от тільки незрозуміло, чи слово стара означає в ній ту, «що прожила багато років, дожила до старости»?

Відразу можна виснувати два моменти: слово *стара* вжито тут, по-перше, як субстантив (що слушно зазначає словник), тобто це – іменник; по-друге – з евфемістичною метою, а евфемізми слугують для заміщення слів табуйованих, «непристойних».

Є кілька обставин, що, гадаємо, допоможуть нам «розшифрувати» це явно «темне місце» Шевченкового тексту. Фразу, яка нас зацікавила, поет ужив письмово ще раз – у творі епістолярного жанру: у листі до Якова Кухаренка від 30 вересня 1842 року (невдовзі по написанні «Гайдамаків»):

> [...] тутъ теперъ 10 градусівъ морозу не вамъ кажучи, а кожуха нема чорти бъ убивъ його батька, і купила нема. Ну та нехай стара вьязне білше мьяса буде, раздобудемо якъ небудь [...][56].

Ні раніше, ні пізніше цієї фрази в Шевченка більше не знаходимо: вочевидь, у його мовній свідомості (й активному слововжитку) вона була актуальною тільки в той доволі короткий період. Таке буває, коли людина щось почула «на льоту», але не втривалила почуте у своїй свідомості, не впровадила у свій базовий мовний репертуар. Мабуть, підхопивши від когось із земляків приказку (за свідченням Номиса, зафіксовану у вузькому реґіоні Конотопщини – Лубенщини – Роменщини[57]), Шевченко використав її у своєму творі, а невдовзі й у листі.

[55] *Словник мови Шевченка в двох томах*, відп. ред. В. С. Ващенко, Київ: Наукова думка, 1964, т. II, с. 289.

[56] Тарас Шевченко, *Повне зібрання творів*, під заг. ред. Сергія Єфремова, [Київ]: Державне видавництво України, 1929, т. III, с. 9.

[57] *Українські приказки, прислів'я і таке інше. Збірники О. В. Марковича та інших. Уклав М. Номис*, упоряд., прим. і вступ. стат. М. М. Пазяка, Київ: Либідь, 1993, с. 341.

Контекст у листі є тотожним контексту поетичному: 1) «...купила нема»; 2) «Ну та нехай стара вьязне білше мьяса буде»; 3) «...раздобудемо якъ небудь». Сенс приказки спробуємо окреслити як «нічого страшного, все гаразд» тощо: «купила нема» – «нічого страшного, все гаразд» – «роздобудемо якось». Маємо додаткову можливість переконатися у слушності такого розуміння. В українській літературі цей фразеологізм, уже в скороченому варіянті, вжито не раз, і це полегшує нам спробу дати раду з його значенням:

> Оттаке ми собі було маршем правим, а скоро дадуть нам де раст, а ми в присюди, або козака як ударимо! Нехай стара в'язне. Лиш Саданюк ув одно чогось задуманий ходить, не веселий[58].

> І в а н. [...] Що ж, Омельку, купиш могоричу? Г о л о с и. Годі-бо тобі теревені правити! І в а н. І-і, лихо, не дадуть і поторгуватись! Ну, нехай стара в'язне! (*Перейшов*)[59].

Хоч як це парадоксально, словам із листа пощастило більше, ніж фразі з поеми: їх тлумачить Сергій Єфремов у коментарях до підготованого ним Шевченкового листування:

> «Ну, та нехай стара в'язне – більше м'яса буде». Це саме прислів'я Шевченко вкладає в «Гайдамаках» в уста одному з персонажів [...]. Куліш у своєму відомому критичному листі до Шевченка з р. 1846 радив «исключить т е м н у ю пословицу: нехай стара в'язне и пр..» [...]. Шевченко цієї поради не послухав і прислів'я лишилось і в дальших виданнях[60].

Тут-таки варто сказати, що Єфремов вживає пунктуацію, що адекватно відбиває зміст сказаного у фразі: *«Ну, нехай стара в'язне – більше м'яса буде»*, адже це складне безсполучникове речення, друга частина якого вказує на наслідок дії у першій частині (непоганий, до речі, приклад значущости пунктуації). Заради справедливости вкажемо на те, що й у Номиса приказка теж має належний вигляд: *«Нехай стара въязне – більше мъяса буде!»*[61] Чи розумів зміст сказаного сам Єфремов? Якщо адекватна пунктуація потверджує таке припущення, то розбивка «т е м н у ю пословицу», здається, спростовує, хоча, можливо, цим дослідник хотів

[58] *Повісті Осипа Федьковича*, Київ, 1876, с. 60.
[59] Марко Кропивницький, *Драматичні твори,* упоряд. і прим. В. М. Івашкова, Київ: Наукова думка, 1990, с. 37.
[60] Шевченко, *Повне зібрання творів*, під заг. ред. Єфремова, т. III, с. 395.
[61] *Українські приказки, прислів'я і таке інше*, с. 341.

показати, що темною приказка була для Куліша, а не для нього, Єфремова. Адже слово *темна* як означення приказки виділяє Єфремов, а не Куліш. Справді, Куліш оцінного означення якось спеціяльно не наголошував, але який зміст він укладав у слово *темна*, не знаємо, адже серед різних значень прикметника *темний* є як «неясний, незрозумілий», так і «невігласький, властивий неосвіченим, відсталим людям». Лаконічність самої Кулішевої репліки (серед інших) не дає нам жодного шансу з'ясувати цю обставину, див.: «Въ словахъ этого гайдамака исключить темную пословицу: нехай стара вьязне и пр.»[62]. Хіба тільки, з огляду на повсякчасну готовість Куліша до дидактичности й моралізаторства, можна припустити, що для нього ця приказка була неясною в її етимологічному значенні, значення ж фразеологічне, гадаю, тут доволі прозоре. Майже напевно про це ж свідчить і спосіб використання приказки Юрієм Федьковичем і Марком Кропивницьким; виглядає також, що в цих письменників приказка має літературне, а не живомовне походження, простіше кажучи, що джерелом для них був сам Шевченко.

Власне, про що ж ідеться? Та про буквальне, нефразеологічне значення приказки *«нехай стара в'язне – більше м'яса буде»*. Спробуймо його з'ясувати. Я висловив був припущення, що слово *стара*, яке є тут субстантивом і ядерним словом фразеологічного звороту, вжито в емфатичному значенні. І як тут не згадати батька нової української літератури (і – мови!) Івана Котляревського, в «енциклопедії українського життя» якого читаємо:

Тут Зевс не втерпів, обізвався,
Юноні з гнівом так сказав:
«Чи ум од тебе одцурався?
Чи хочеш, щоб тобі я дав
По пані-старій блискавками? [...]»[63].

Уже здогадавшись, про що йдеться, звернімося, проте, до «Словаря української мови», де знайдемо аж два різновиди шуканого: «*паністара, паністари* (sic!), ж., *задниця*»[64] і «*стара-пані*. Переносно: *задниця*»[65]. Поза всяким сумнівом, *стара* в Шевчен-

[62] Шевченко, *Повне зібрання творів*, під заг. ред. Єфремова, т. III, с. 242.
[63] Іван Петрович Котляревський, *Повне зібрання творів*, підгот. текстів і коментарів Б. А. Деркача, Київ: Наукова думка, 1969, с. 230.
[64] *Словарь української мови зібрала редакція журнала «Киевская старина»*, упорядкував з додатком власного матеріялу Борис Грінченко, Київ, 1909, т. III, с. 92.
[65] Там само, т. IV, с. 198.

ка – це те саме, що лексикографічне *паністара* або *стара-пані*. Тим часом несподіване значення слова *стара* змушує нас тут-таки з'ясувати значення слова *в'язнути*. Однак гасло *«в'язнути*, дієсл., *прив'язуватися»*[66] нас ніяк влаштувати не може, тому є потреба розглянути питання докладніше. В «Словнику української мови» знаходимо зафіксоване на третій позиції значення цього слова: «ставати в'язким, гуснути»[67], – саме його закладено у дієслово в аналізованій нами приказці. Загалом же значення слова *в'язнути* у приказці можна означити сукупністю слів «тужавіти», «липнути», «змикатися, «склеюватися», «стягуватися» тощо. В основі семантики цілої приказки лежить переконання, що зазначена обставина буде причиною того, наслідком чого стане збільшення м'яса. Тут знову може постати питання, про яке власне м'ясо йдеться, але, здається, чи не найліпше дає відповідь ще одна українська народна приказка: *«Голова – кість, а зад, вибачте, мъясо: в голову цілують, а в зад бъють»*[68]. Зрештою, це не аж так принципово: збільшення м'яса – це збільшення вгодованости взагалі; важливо, що мова йде про м'ясо на людині, про ситість, гладкість, тучність.

[66] Там само, т. I, с. 261.
[67] *Словник української мови: [В 11 т.]*, Київ: Наукова думка, 1970, т. 1, с. 789.
[68] *Українські приказки, прислів'я і таке інше*, с. 98.

Мовні засоби самоіронії в листах Шевченка

Роман Трифонов, Ганна Яновська

Корпус епістолярних текстів Тараса Шевченка є цінним лінґвістичним джерелом з огляду на своєрідну (і вельми різноманітну залежно від адресатів та обставин написання) стилістику й прагматику, що дає змогу скласти уявлення про мовну свідомість поета, психолінґвістичні особливості буденного мововжитку, побудову комунікації та самопрезентацію. Пропоновану розвідку присвячено одному з видів Шевченкової епістолярної іронії – самоіронії. Ступаючи на цю територію, ми відразу ризикуємо опинитися в просторі стереотипів. З одного боку, часто чуємо, що українському національному характерові притаманна самоіронія як захисна реакція на ті чи ті соціяльні та побутові проблеми, як частина загальної любові українців до смішного, комічного[1]. З другого – не поодинокими є закиди про те, що українцям бракує самоіронії, і в цьому вбачають джерело певних національних проблем[2]. Як бачимо, це та частина уявлень про дійсність, у якій співіснують протилежні автостереотипи. Наукових розвідок у зазначеній ділянці поки що бракує; варто відзначити статтю Геннадія Краснокутського, у якій він пише про іронію й самоіронію як «онтологічну основу козацького життя, а не як вибагливий аксесуар сміхової культури»[3].

[1] Див., наприклад: «З чого ж властиво сміятися українцям? Із самих себе, з сусідів, а чи, може, з недолугих політиків? Природною для українців є самоіронія, що обертається навколо традиційних життєвих тем…» (Валентина Аксьонова, «З чого сміються українці?», *www.radiosvoboda.org*; статтю датовано 1 квітня 2011 року).

[2] Дещо з цитат такого спрямування (з відтворенням ортографії та стилістики ориґіналу): «[…] в нас дійсно є недостатньо справжньої самокритики та самоіронії» (Тарас Дишкант, «Національна ідея – це розв'язання проблем суспільства», *День*, 2000, 15 груд.); «…мы так упорно год за год, столетие за столетием, виним в своих бедах русских, поляков, немцев, турков. В-общем, кого угодно, но только не самих себя. При этом мы даже не способны иронично посмотреть на себя со стороны и свое прошлое. А ведь именно самоирония, как у людей, так и у народов является доказательством их зрелости» (Юрий Романенко, «Украинцы – народ-фагоцит: отсутствие самоиронии, как причина нашей текущей бесперспективности», *http://hvylya.org*, 3 грудня 2012 року).

[3] Геннадій Краснокутський, «Козацький архетип як продукт самоіронії: приступ до теми», *Δόξα; Докса: Збірник наукових праць з філософії та філології*, Одеса: Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова, 2008, вип. 13: *Сміх та серйозність: множинність видів та взаємин*, с. 127–135.

Погляд на рецепцію творчости та постаті Шевченка переконує, що стереотип щодо браку самоіронії проєктується й на неї. Не можна не відзначити, що загальний спрощений образ поета-страдника, захисника поневоленого народу, будителя національної свідомости etc. ґрунтується на зовсім інших концептуальних підставах, до яких самоіронія не належить або належить вельми периферійно, оказіонально. Водночас закид щодо відсутности самоіронії є доволі сильним риторичним арґументом, який слугує дискредитації опонента чи об'єкта; так буває і з образом Шевченка у версіях шевченкофобів (наприклад, цей закид поміж інших використано в скандально відомій книжці Олеся Бузини «Вурдалак Тарас Шевченко»). Зрештою, нібито позбавлений самоіронії знижений стереотип є тінню нібито позбавленого самоіронії високого стереотипу. Тож справжнє місце самоіронії в дискурсі мовної особистости Шевченка має бути розкрите на різному матеріялі. У цьому плані цінними нам видаються спостереження Богдана Рубчака, який переконливо й різноманітно показав роль самоіронічних висловів у Шевченковому щоденнику:

> [...] «я» в «Журналі» виступає в кількох оброблених масках (і в багатьох куди більш епізодичних), щоб так закрити-відкрити-закрити свою основну справжність. [...] Кожна з основних Шевченкових масок носить у собі, уже при народженні, своє власне заперечення. Різниці між масками, як і різниці між окремою маскою і тією, що її має заперечувати, на тематичному рівні наявні і неглибокі: істотне значення цих різниць відкривається тільки у мові тексту. Наприклад, більшість із цих масок, як і висока напруга між ними, керовані енерґією самоіронії [...]. Але навіть оця самоіронія, часто іронічно, підтята й заперечена[4].

Рубчак виокремлює самоіронічні нотки в оповідях Шевченка про різні епізоди з його життя, демонструючи те, що іронічне сприйняття себе було для поета органічним навіть на тлі серйозних і глибоких емоцій, які оволодівали ним. У статті Дмитра Горбачова й Олени Соломарської серед інших видів сміхової культури, притаманних Шевченкові як авторові і взагалі мовній особистості (на матеріялі листів, щоденників та спогадів сучасників), виокремлюється «інтелігентна (діккенсівська) іронія»[5].

[4] Богдан Рубчак, «Живописаний Шевченко ("Журнал" як текст)», *Світи Тараса Шевченка: Збірник статтей до 175-річчя з дня народження поета*, Нью-Йорк; Париж; Сидней; Торонто; Львів, 1991, [т. 1], с. 78 (*Записки Наукового товариства ім Шевченка. Філологічна секція*, т. 214).

[5] Дмитро Горбачов, Олена Соломарська, «Шевченко і сміхова культура», *http://www.aej.org.ua*, 31 жовтня 2011 року.

У цьому дослідженні ми маємо на меті простежити функціональні особливості самоіронії в листах Шевченка та визначити найпоширеніші її мовні засоби.

Серед дискурсивних функцій самоіронії яскраво простежується функція **психологічного захисту**. Шевченко послідовно вдається до самоіронії в розповідях про психологічно важкі випадки з життя. Необхідність саме такого розрядження ситуації – це й необхідність, розповідаючи про себе, зберігати гідний вираз обличчя, не здаватися жалюгідним і не бути нав'язливим. Найпромовистіша ситуація з біографії Шевченка тут, звісно, позбавлення волі та багатьох громадянських і навіть людських прав. Ми (так само як і адресати листів, які щиро йому співчували) можемо лише здогадуватися, що за емоції володіли Шевченком, коли його заарештували, тримали у в'язниці й етапували до Оренбурґа. Проте в описах ситуації домінує самоіронічна дискурсивна стратегія:

> (1) На другій день якъ я одвасъ поихавъ, мене аристовали въ Кыеви, на десятый посадыли въ казематъ въ петербу[рзі], а черезъ три мисяци я опинывся въ орской крѣпости въ салдацкій сирій шенели, чи не дыво скажете! Отже воно такъ. и я теперъ точнисинькій якъ той москаль що змалёвавъ Кузьма Трохимовичъ панови, що дуже кохався въ огородахъ. отъ вамъ и кобзарь! позабиравъ грошики тай шморгнувъ за Уралъ до Киргиза гуляты. гуляю! бодай никому не довелося такъ гуляты. а що маемо робить![6]
>
> *(Лист до Андрія Лизогуба від 22 жовтня 1847 року);*

> (2) Мене по-правді сказать риштовали та посадивше зъ жандаромъ на візокъ та прямо привезли ажъ у самий Петербургъ. Засадили мене въ Петропавловску хурдигу та й двері замкнули; я вже думавъ, шо й ключи въ Неву закинули, ажъ ні, черезъ півроку вивели мене на світъ божій та знову посадили мене на чортопхайку тілько вже не съ жандаромъ а съ фельтьегеремъ, та отвезли ажъ у Оренбургъ [...]
>
> *(До Якова Кухаренка від 1 квітня 1854 року, с. 68).*

У цих випадках очевидним є захист адресатів (та й автора, який мусить заново «прокрутити» в уяві неприємні спогади) від надмірних переживань, «освоєння» цих переживань, перетворення описуваних подій на своєрідний карнавал. Засобами цього, як і годиться в карнавалі, стає перевтілення в героя інших сценаріїв:

[6] Тарас Шевченко, *Повне зібрання творів*, під заг. ред. акад. Сергія Єфремова, [Київ]: Державне видавництво України, 1929, т. III, с. 27. Далі всі цитати із Шевченкових листів, окрім спеціяльно обумовлених, подано за цим виданням: у ньому максимально відтворено графічні особливості оригіналів, яких також дотримуємося, щоби зберегти автентичність Шевченкового тексту; у дужках зазначаємо сторінку.

заслання подається як утеча афериста із грошима (1), а перебування в «хурдизі» – як частина сюжету народної казки, звідки й походить елемент, що ключ має вкидатися в річку (2).

Розгорнутий карнавалізований характер має опис також вельми емоціогенної ситуації із затримками поета на шляху до волі й товариства:

> (3) Сатана, он же и Иван Рогожин, не терпящий света истины и враг всяких добрых помышлений и намерений наших, самый сей сатана, кровный родич, а може, и единоутробный брат німецький, перейшов мені шлях в Нижнем Новегороді і не допустив мене, німецький син, до столиці. Полиция, родная сестра Ивана Рогожина, остановила мене в Нижнем и до вчорашнього дня сама не знала, для чого вона мене остановила, а вчора формально объявила мені, что я нахожуся под ее секретным материнским надзором и что мені свыше воспрещено жить и даже переїзжать через столиці. Так от що мені наробив враг рода человеческого Иван Рогожин! А я, недотепний, забув на той час надіть на себе хрестообразную амуницию. А то нічого сього б не було. Розумний лях по шкоді[7].
>
> *(До Івана Клопотовського від 6 листопада 1857 року).*

Лінґвокультурною основою процитованого фраґмента є прецедентний текст про біса, відданого в солдати, на прізвисько Іван Рогожин. Цю леґенду до Шевченкового щоденника записав Фьодор Чельцов, лікар, з яким Шевченко познайомився незадовго до написання цього листа, у серпні 1857 року, в Астрахані[8]. У дусі народних уявлень про надприродну шкоду інтерпретовано реальні події, на які автор листа, попри все бажання, не може вплинути. Така інтерпретація має ще яскравіше виявлений карнавальний характер. Суто авторськими ходами є використання вторинної номінації (*«полиция, родная сестра Ивана Рогожина»*) та комічне порушення сценарію (*«остановила мене в Нижнем и до вчорашнього дня сама не знала, для чого вона мене остановила»*). Неґативні емоції, спричинені як затримкою, так і звісткою про неможливість перебувати в столицях, нейтралізуються самоіронією, іронічним сприйняттям власної непривабливої ситуації.

Часто самоіронія у функції психологічного захисту зустрічається в тих висловах, які стосуються зовнішности адресанта: поет вельми переймається тим, яке враження справляє на інших його

[7] Тарас Шевченко, *Повне зібрання творів у дванадцяти томах*, Київ: Наукова думка, 2003, т. 6, с. 140. У виданні 1929 року цей лист відсутній, цитуємо за сучасною – із редакторськими правками – публікацією.

[8] Там само, с. 416.

вигляд із печаттю неволі та муштри. У Шевченкових листах самоіронія стосовно зовнішности починає простежуватися з 1847 року; першим таким випадком є вже процитований лист до Лизогуба (1): «*и я теперъ точнисинькій якъ той москаль що змалёвавъ Кузьма Трохимовичъ панови, що дуже кохався въ огородахъ*». У двох пізніших листах до інших адресатів він також порівнює себе з тим самим прецедентним феноменом – «салдацьким патретом» з однойменного оповідання Григорія Квітки (Основ'яненка):

(4) [...] одно слово солдатъ. да еще солдатъ какой! просто пугало воронье. Усища огромные. Лысина что твой арбузъ. точъ въ точъ солдацкій портретъ что изобразилъ Кузьма Трохимовичъ.
(До Андрія Козачковського від 16 липня 1852 року, с. 55).

(5) [...] и вышелъ изъ меня солдатъ, да какой солдатъ! просто копія съ того солдатскаго патрета, что написалъ Кузьма Трохимовичъ, у покойнаго Основьяненка.
(До Семена Гулака-Артемовського від 15 червня 1853 року, с. 62–63).

Психологічні причини самоіронії тут очевидні: армійський вигляд і сама ситуація служби поета аж ніяк не радували, чоловік відчував накидання йому чужого образу (а власне, образу Чужого), він боявся відчуження від світу, який знав і любив. Отже, з'являється чинник страху. І згодом навіть мінімальні дескрипції власної зовнішности вже не обходяться без семантичних компонентів «страшний», «злякатися»:

(6) Посылаю тоби друже мій единый съ г. Семеновымъ, полычя оцйого некчемного Гетманца дывлячися на його згадуй и мене инколы. Я боявся нарисовать себе москалемъ, щобъ ты часомъ не перелякався, глянувше на полычье мое въ московскій шенели, або Боже крый ще и въ мундири!
(До Осипа Бодянського від 3 листопада 1854 року, с. 77).

Після заслання така автохарактеристика з листування не зникає, але вже з інших причин: утомлений життям у важкому кліматі, самотністю, муштрою та хворобами, чоловік почувається буквально старим, набагато старшим, ніж є насправді (у листі до Анастасії Толстої від 22 квітня 1856 року, маючи, отже, 42 «паспортні» роки, Шевченко пише: «*служу какъ истинный солдатъ. одинъ мой недостатокъ что не могу дѣлать ружьемъ такъ [=какъ] бравый ефрейторъ но мнѣ уже 50 лѣтъ*» (с. 92); подібне самовідчуття відображується і в інших листах другої половини періоду заслання). Тож без семантики страху не обходяться і листи з волі:

(7) На сей разъ посылаю вамъ свій портретъ, тилько вы його не показуйте моій молодій а то злякаеця; [тут же пізніше:] «Фотографъ збрехавъ не пренисъ мени портрета. Нехай до другого разу. А на сей разъ скажите ій що я лысый и сивоусый, то вона сердешна й такъ злякаеця.

(До Марії Максимович від 25 березня 1859 року, с. 167, 168).

У всіх випадках (1–7), як і в інших подібних, самоіронія є чітко вираженою противагою сильних неґативних емоцій.

Іншу функцію самоіронії в листах Тараса Шевченка ми назвали б **етикетно-корекційною**. Епістолярна самоіронія незрідка супроводжує прохання до адресата. Намагання не бути нав'язливим, звертаючись по матеріяльну допомогу (як-от, наприклад, просячи в друзів книжки, папір і малярське приладдя під час заслання) або підтримку іншого плану, виражається передусім у відповідних автохарактеристиках і автономінаціях:

(8) та вже чи разъ батька по лобу вдарить, чи двичи однаково, хочъ воно трохи и недоречи, просить *мовъ той старець* (і далі прохання вислати книжки).

(До Михайла Лазаревського від 20 грудня 1847 року, с. 32).

(9) Если онъ [Зиґмунд Сєраковський] еще въ Петербургѣ, то напиши ему мой искренній привѣтъ и покорнѣйшую просьбу уничтожить Варнака и *(я настоящій попрошайка)* прислать мнѣ двѣ плитки сепіи [...]

(До Броніслава Залєського від 8 листопада 1856 року, с. 104).

(10) Спасыби тоби и за керпатеньку чорнобривку, якъ що вона справди доладня, и хочъ трохи въ батька вдалась, то ты швиденько, та дрибненько напиши мени. та... (ты пишешъ що есть у васъ нимець добрый фотографъ) то хочъ украдучи або одурячи нехай винъ (нимець) зниме іи поличіе, а ты въ письми пришли до мене. Бачъ *якимъ я принцомъ зробився!*

(До Федора Ткаченка від 28 вересня 1860 року, с. 196).

Ще одна форма вираження самоіронії такого типу – моделювання надання вибору адресатові, яке є супроводом прохання:

(11) Ще посылаю вамъ кацапськи вирши своеи роботы. Колы доладне що то дрюкуйте, а колы ни то закурить люльку колы люльку курыте.

(До Григорія Квітки від 8 грудня 1841 року, с. 8).

(12) Прочитай оце письмо, та помірковавши гарненько, запечатай, та або самъ одвези, або одішли, або підъ лаву кинь.

(До Варфоломія Шевченка, лютий 1860 року, с. 182).

Навіть сам сценарій написання й відправлення листа автор обігрує в самоіронічному ключі, легковажно описуючи свою потребу постійно звертатися з проханнями до адресата:

(13) Теперъ уже більшъ нічого не попрошу, бо заразъ письмо печатаю. А якъ би ще день полежало, то, може-бъ, ще що видумавъ.
(До Михайла Лазаревського від 8 жовтня 1856 року, с. 103).

Різновидом утілення етикетно-корекційної функції самоіронії ми вважаємо також самоіронічні фраґменти, спрямовані на подолання одноманітности стандартних епістолярних кліше (вітань, подяк, перепрошувань за довге мовчання і формул закінчення листа):

(14) написавъ бы до васъ ще що небудь та нема паперу. и перо зопсувалось.
(До Григорія Квітки від 19 лютого 1841 року, с. 7).

Автор іронізує із ситуації, що більше не має чогось особливого написати, але не вживає стандартної формули прощання, старанно конструюючи щирий і невимушено-жартівливий епістолярний дискурс із дорогим для нього співрозмовником.

Така ситуація втілюється й іншими мовними засобами – колоритною автохарактеристикою в дусі фольклорної експресії:

(15) Не пишу тобі, друже мій единий, сёгодня більшъ нічого, бо нема чого писать, та и голова въ мене сёгодня неначе позичена у москаля-коробейника, або ниначе клоччямъ начинена.
(До Михайла Лазаревського від 22 квітня 1857 року, с. 117).

Крім функцій, варто розглянути також провідні мовні засоби самоіронії в епістолярії Шевченка. Їх можна диференціювати на два рівні: лексико-стилістичний та дискурсивно-коґнітивний.

На **лексико-стилістичному** рівні домінантними засобами самоіронії є численні стильові зсуви та контрасти, втілювані за допомоги нетипових номінативних одиниць. Володіючи широким реґістром вербальних засобів, Шевченко досягає яскравого самоіронічного ефекту. Найвиразніший тут засіб – іншостильове та іншомовне слово: церковнослов'янське (16), латинське (17, 18), французьке (19, 20):

(16) Подвизаюсь потроху-то коло чарочок тощо[9].
(До Миколи Костомарова від 1 лютого 1847 року).

[9] Там само, с. 34.

(17) Та помяны во Псалми бахусови щырого жерця спиртуозностей Т. Шевченка.

(До Віктора Закревського від 10 листопада 1843 року, с. 16).

(18) Я уже два месяца как оставил свою резиденцию Косарал [...][10]

(До Алєксєя Макшеєва від 26 березня 1849 року).

(19) Ще посылаю вамъ оцйогу гарнадера (це я) [...]

(До Андрія Лизогуба від 29 грудня 1849 року, с. 41).

(20) [про вербу, яку посадив] [...] правда, я на нее и воды не мало вылилъ, за то теперь въ свободное время и съ позволенія фельдфебеля жуирую себѣ въ ея густой тѣни.

(До Міхаїла Осіпова від 20 травня 1856 року, с. 96).

У наведених прикладах самоіронія виникає як комізм контрасту, а її функція здебільшого розважально-експресивна. Однак стильове варіювання може застосовуватися і задля розглянутого вище психологічного зрівноваження неприємних відчуттів, задля корекції стилю повідомлення до приятеля:

(21) Постыгла мене долоня судьбы. або побыла лыха годына. Якъ хочешъ а воно однаково [...]

(До Віктора Закревського від 10 листопада 1843 року, с. 15).

Поєднання лексики високого і низького реґістрів розпочинає скаргу на неприємність дуже «приземленого» характеру. Самоіронія в такій ситуації – дієва стратегія, яка не виставляє автора жалюгідним перед приятелем і дає змогу чинити вербальний опір життєвим негараздам.

На **дискурсивно-коґнітивному** рівні головним засобом самоіронії в Тараса Шевченка є апеляція до прецедентних феноменів і коґнітивних сценаріїв. Ми вже розглянули відсилання до роботи маляра з оповідання Григорія Квітки (Основ'яненка) «Салдацький патрет» (1, 4, 5). Так само творенню шаржованого власного візуального образу слугує апеляція до іншої «картинки», з народної фразеології:

(22) [...] мнѣ теперь болѣе, нежели когда, деньги необходимы. Кромѣ предстоящей дороги, я похожъ теперь на турецкаго святого, а турецкіе святые, какъ тебѣ извѣстно, не разборчивы въ отношеніи костюма: они щеголяютъ иногда au naturel.

(До Броніслава Залєського від 13 травня 1857 року, с. 120).

Прикметним тут є також комічне змішування дискурсів: народний вираз *голий, як турецький святий* отримує вербальну ін-

[10] Там само, с. 47.

терпретацію з інтеліґентського дискурсу, з відповідними зворотами і навіть евфемістичним вкрапленням французької мови.

Наступний прецедентний феномен, також народного походження, стає джерелом антифразису – головного іронічного прийому:

(23) Я, бачте, хочу його [Федота] вивести в люди, як кацап сказав; хочу всему доброму його навчить, сиріч – горілку пить і прочая [...][11]
(До Григорія Ткаченка від 1841 або 1842 року).

Джерела прецедентних феноменів характеризують як коґнітивну базу мовної особистости, так і ступінь її лінґвокреативного мислення, свободу оперування мовно-культурним матеріялом і наділення його новими, контекстуальними прагматичними смислами. У цьому плані є всі підстави говорити не просто про наявність і поширеність у Шевченка самоіронії, а про широту її культурних підстав і варіятивність компонентів. Крім продемонстрованих вище прецедентних феноменів походженням з української народної культури та з української літератури, Шевченко залучає різні культурні пласти: і специфічний російський міщанський дискурс (24), і античні джерела (25), і навіть євангельський вислів – теж для самоіронії (26):

(24) [епіграф до листа:] «Что ефто значитъ, что я сегодня именица? я тебя ждала! ждала! Варила щеколадъ на цельномъ молокѣ, а ты не пришелъ! (Изъ частнаго письма). [І далі в основному тексті листа:] Это значитъ (сиричъ эпиграфъ сей) что я прошедшаго года ждалъ отъ васъ, не то чтобы письма по крайней мѣрѣ добраго слова, и вельми ошибся.
(До Федора Лазаревського від 2 серпня 1852 року, с. 56).

(25) Правда я и теперъ не могу похвалится очень дѣвственною жизнію. Но въ отношеніи Пани Киприды право не грѣшенъ.
(До Андрія Козачковського від 16 липня 1852 року, с. 55).

(26) [...] извините мнѣ что я несамолично поздравляю васъ съ днемъ вашего ангела. (легче верблюду въ игольное ухо пройти нежели доброму художнику среди бѣла дня оставить свою рабочую.)
(До Єгора Ковалевського від 23 квітня 1860 року, с. 187).

В усіх розглянутих випадках маємо доволі легку самоіронію, вона експресивізує й пожвавлює виклад. Проте апеляція до прецедентного феномену в іншому листі є засобом творити сумну самоіронію великої емоційної сили. В уже процитованому принагідно

[11] Там само, с. 16.

посланні, що містить епізод про вербу (20), у ширшому контексті Тарас Шевченко звертається до тексту леґенди про розбійника, який розкаявся й отримав прощення після того, як із його страшної дубини виросла розкішна груша, що для неї розбійник носив ротом воду з яру. Проводячи аналогію з власною реальною ситуацією, коли він так само дослівно виростив на засланні з палиці вербу, Шевченко пише:

> (27) Верба моя также выросла и укрываетъ меня въ знойный день своею густою тѣнью, а отпущенія грѣховъ моихъ нѣтъ, какъ нѣтъ! Но тотъ былъ разбойникъ, а я, увы, сочинитель.
>
> *(До Міхаїла Осіпова від 20 травня 1856 року, с. 97).*

Іронію породжує коґнітивний дисонанс між реальною ситуацією (відсутність помилування, а отже, тяжка провина) і прототипним знанням про співвідношення тяжкости злочинів *«кровожаднаго злодѣя»* і *«сочинителя»*. Неможливість вплинути на ситуацію робить іронію печальною й емоційно потужною.

Коґнітивні сценарії у Шевченковому листуванні також стають засобом творення самоіронії. Апеляція до них відбувається не раз, проте особливо показовими, блискучими зразками самоіронії є ті фраґменти, у яких поет переосмислює свою військову службу на засланні через сценарії, вельми далекі від об'єкта розповіді. У наведених нижче висловах (28) і (29) відбувається психологічне подолання негараздів сміхом:

> (28) Живу я можно сказать жизнью публичною. сиричъ въ Казармахъ муштруюсь ежедневно, хожу въ караулъ, и т. д.
>
> *(До Андрія Козачковського від 16 липня 1852 року, с. 55).*

Гірку самоіронію про *публичную жизнь* у найближчому контекстуальному оточенні обрамлено вербалізацією реальних емоцій, дуже неґативних: *«Такъ скверно, что и писать не хочется...»; «Шутки въ сторону, а написать о себѣ не могу ничего хорошого въ противномъ случаи это была бъ ложъ»* (там само).

> (29) А тимъ часомъ привитай оцего доброго и благородного сотника Хаирова. Мы знимъ укупи жили два года и не разу не лаялись, а це я думаю притча во языцихъ.
>
> *(До Федора Лазаревського від 2 серпня 1852 року, с. 56).*

Тут, навпаки, військова служба комічно ототожнюється не з публічним життям, а з приватним, родинним, хоча позитивні емоції є справжніми, і самоіронія має характер легкої усмішки, а не намагання будь-що засміятися крізь сльози.

Отже, самоіронія в Тараса Шевченка збалансовує дискурс і емоційний стан мовної особистости як суб'єкта й творця цього дискурсу. Вона є невилучним складником його епістолярного стилю і живиться з різних джерел: від традиційної української народної картини світу до багатьох міжкультурних і різночасових пластів. Діяпазон засобів, якими Шевченко творить самоіронію, є діяпазоном культурно-коґнітивної широти особистости поета, його психологічної стійкости і водночас мисленнєво-емоційної гнучкости, без чого іронія неможлива.

Матеріяли

Улюблені пісні Шевченка в записах Куліша (нові матеріяли)

Олесь Федорук

Пишучи про Шевченкове перебування на Борзнянщині в січні 1847 року, Микола М. Білозерський зазначив:

> По-видимому, Шевченко в Борзенщине гостил долго, и 28 янв., с его слов, в Мотроновке были записаны три из числа любимейших его песен. [...] Вот его любимейшие тогда песни:
> 1) *Ой зійди, зійди ти, зіронько та вечірняя!*
> 2) *У Києві на ринку п'ють чумаки горілку...*
> 3) *Ой горе, горе, який я вдався, брів через річеньку та й не вмивався...*
> 4) *Де ж ти, доню, барилася, барилася? – На мельника дивилася, дивилася*[1].

Які саме пісні Шевченко співав 28 січня у Мотронівці (на четвертий день після Кулішевого весілля, де він був старшим боярином), Білозерський не конкретизував, проте назви пісень він занотував у своїх підготовчих матеріялах. Їх розшукав Петро Жур і навів у хроніці життя й творчості Шевченка. Це – «Ой зійди, зійди ти, зіронько та вечірняя...», «У Києві на ринку п'ють чумаки горілку...», «Про Морозенка»[2].

Дослідник зіслався на архівне джерело; звернувшись до нього, читаємо:

> [1847], янв[аря] 28, он б[ыл] т[ам] же (тобто в Мотронівці. – *О. Ф.*) и записал:
> 1) Ой ізійди, зійди ти, зіронько та вечірняя

[1] Н. М. Белозерский, «Тарас Григорьевич Шевченко по воспоминаниям разных лиц (1831–1861 гг.)», у кн.: *Спогади про Тараса Шевченка*, уклад. і прим. В. С. Бородіна, М. М. Павлюка, О. В. Бороня, Київ: Дніпро, 2010, с. 195.

[2] Петр Жур, *Труды и дни Кобзаря*, [Люберцы: Люберецкая газета, 1996], с. 159. В українському виданні за наукової редакції Миколи Павлюка і Валентини Судак назву другої пісні необґрунтовано виправлено на «У Києві на ринку п'ють козаки горілку» (Петро Жур, *Труди і дні Кобзаря*, Київ: Дніпро, 2003, с. 147).

2) У Києві на ринку п'ють чум[аки] горілку
3) Про Морозенка.
NB. Эти песни любимые Ш[евченк]а и, вер[оятно], Кулиш от него 28 генв[аря] 1847 г. записал после свадьбы в Мотроновке[3].

Кожна з пісень, що їх Шевченко заспівав 28 січня, має свою «історію» у його виконанні[4].

Найбільше свідчень і сучасників Шевченка, і згадок його самого маємо щодо виконання ним першої пісні – *«Ой ізійди, зійди ти, зіронько та вечірняя...»,* яка була однією з його улюблених. Поет співав її і під час Кулішевого весілля. Про своє враження від Шевченкового співу того часу Куліш через багато років опісля писав:

Тогді Шевченко заходивсь екзаминувати її (молоду. – *О. Ф.*) з рідних пісень. Репертуар «молодої княгині» виявився зна́чнім і звеселив «старшого боярина» ще більше; а як показала вона йому голос і самий текст пісень, котрих він у неї допитувавсь, він похвалив, чи подякував її по-сво́йому: сам почав їй співати, і се зробив так просто, як сказав про себе один з його рідних братів поетів:

«Ich sinde, wie der Vogel singt».

Позакладавши назад руки, почав ходити по залі, мов по гаю, і заспівав:

«Ой ізійди, зійди
Ти, зіронько та вечірняя –
Ой вийди, вийди,
Дівчинонька моя вірная...»

Доволі було тогді гостей у тім поважнім здавна дому. Гули вони по всіх кутах, мов ті шмелі; щебетали, мов горобці. Як же почули Шевченкове співаннє, ущухли всі так, наче зостався він один, під вечірнім небом, викликаючи дівчиноньку свою вірную.

Як у ту пору своєї жизні співав Шевченко, а й надто, як він співав у той вечір, такого або рівного йому співу не чув я ні в

[3] Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського (далі – ІР НБУВ), ф. І, од. зб. 25743, арк. 54. Про те, що Куліш 28 січня записав, можливо, від Шевченка пісні, Білозерський зробив ще одну нотатку: «П. А. К. был в Мотрон[овке] и записал, вер[оятно], от Шевченка:
1) "Ой ізійди, зійди ти, зіронько да вечірняя"»
2) "У Києві на ринку п'ють чум[аки] горіл[ку]", –
"1847, янв[аря] 28. Мотроновка"» (Там само, арк. 79).
У праці Жура подано лише номер справи, аркуш не зазначено.

[4] Див. примітки до названих пісень Олександра Правдюка у збірнику, який він упорядкував: *Пісні великого Кобзаря*, Київ: Наукова думка, 1964, с. 330, 338–339, 344.

> Україні, ні по столицях. [...] Пісню за піснею співав наш соловей, справді мов у темному лузі, а не в зимньому захисті серед народу. І скоро вмовкав, зараз його благали ще заспівати, а він співав і співав, людям на втіху, а собі самому ще й на більшу. [...] Душа поета, об'явившись посеред чужого щастя своїм щастєм, обернула весіллє поклонниці його великого таланта в національну оперу, яку, може, ще не скоро чутимуть на Вкраїні[5].

Про те, що Шевченко, гостюючи в Мотронівці, співав «Ой ізійди, зійди ти, зіронько та вечірняя...», наприкінці свого життя згадувала і Ганна Барвінок[6]. Ще один спогад про Шевченків спів на весіллі залишила рідна сестра молодої – Надія Забіла (спогад зафіксувала її донька Надія Кибальчич):

> Бал був пишний, гостей назбиралось до сотні, і молодіж весело танцювала під звуки музики у просторій залі. Шевченко не танцював, тільки був дуже веселий і якийсь немов зворушений, усе запрошував молоду і мою матір куди в далекий куточок і учив пісні: "Ой зійди, зійди ти, зіронько вечірняя!"[7].

За цим спогадом, декілька пісень зі співу Кулішевої дружини Андрій Маркевич поклав на ноти, і їх було вміщено у другому томі «Записок о Южной Руси»[8].

[5] П. Куліш, *Хуторна поезія*, Львів, 1882, с. 25–26. Російськомовний варіянт цього спогаду див.: «Письмо в редакцию. Поэт Шевченко в полном расцвете. Из воспоминаний П. А. Кулиша», *Труд*, 1881, 2 марта, № 6, с. 2.

[6] «Спомини А. М. Куліш (Ганна Барвінок): II. П. О. Куліш в 1846 році у Петербурзі. Заручини», *Українська хата*, 1911, трав.–черв., с. 309.

[7] Наталка Полтавка [Надія Кибальчич], «Споминки про Т. Шевченка», у кн.: *Спогади про Тараса Шевченка*, с. 366.

[8] Євдокія Косачевська, авторка вартісної монографії про Миколу Маркевича, вважає, що ноти до пісень написав не Андрій Маркевич, а його батько – Микола Андрійович, і що Куліш фальсифікував авторство (Е. М. Косачевская, *Н. А. Маркевич. 1804–1860*, Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1987, с. 85–87). Цю думку дослідники іноді наводять як варту уваги (див., наприклад.: Є. Нахлік, *Пантелеймон Куліш: Особистість, письменник, мислитель. Наукова монографія у двох томах*, Київ: Український письменник, 2007, т. 1: *Наукова біографія*, с. 111–112). Насправді Косачевська помилилася, її арґументація на користь цієї гіпотези зовсім не переконує. У «Записках о Южной Руси» Куліш подав Андрія Маркевича як автора нотних записів, і немає підстав ставити це твердження під сумнів. Мені не відомі будь-які згадки чи бодай натяки Куліша або інших осіб про те, що ці ноти написав Маркевич-батько. Навпаки, у пісенному збірнику «Українські пісні з голосами. Десяток первий» (Санкт-Петербург, 1861), який підготував Данило Каменецький уже після смерти Миколи Маркевича, Куліш у передмові ще раз потвердив, що ноти до «Записок о Южной Руси» написав Маркевич-син, а також заявив, що він на Кулішеве прохання написав ноти й до «Українських пісень з голосами»: «[...] оглянувсь на наш жаль Андрій Маркевич та десятків зо два й по-

Сам Шевченко через десять років після весілля, повертаючись із заслання, згадував (запис у щоденнику 11 липня 1857 року), як він заспівав, за його словами, цю улюблену пісню, і вона нагадала йому «тот вечер, когда я и молодая жена Кулиша пели в два голоса» її. «Это было на другой день после их свадьбы, в роковом 1847 году. Увижу ли я эту прекрасную блондинку? Запою ли с нею эту задушевную песню?»[9]. Рядки з цієї пісні письменник зацитував також і в повісті «Близнецы»[10].

Про перебування Шевченка на весіллі та невдовзі ще одне відвідання Мотронівки Куліш стисло оповів Пєтру Плєтньову в листі від 4 лютого 1847 року:

> Самым дорогим гостем у меня был Шевченко, который держал и венец мой при венчаньи. Я старался оказывать ему всевозможное уважение для того, чтоб показать малороссийским панам, что не чины и богатство, а личные достоинства я ценю в человеке [...]. За столом я пил за здоровье нашего поэта, а при прощаньи сказал, что присутствие его на моей свадьбе я считаю величайшею для меня честью. Все наши полюбили от души Шевченка за его простодушный характер, за его ум и песни, которые он поет превосходно.
> После свадьбы он провёл у нас однажды ещё около суток и был как дома, что меня восхищало[11].

ложив на ноти так, як ми їх співаємо, а не по-панській. То чоловік з головою! той не з німцем пійшов радитись, а раз по раз було просить: "а нуте, козаки, заспівайте!" та все прислухається, та все з чужоземнього смаку (що, бачте, всякої музики наслухався) визволяється, а далі вже взяв, та й положив, спасибі йому, а земляк наш Куліш надрукував його ноти у своїх "Записках про Южну Русь". [...] Отсе ж, допомагаючи нашій народності українскій над чужоземством по Вкраїні гору брати, надумались ми, невеличкою громадою, випустити десятків з п'ять, чи й більш, пісень наших рідних з голосами, та й вклонилися тому ж таки Андрію Маркевичові, а він, дякувати йому, й послухав. От і виходить первий десяток [...]» (с. III–IV).

Як відомо, Андрій Маркевич був добрий музикант і в першій половині 1850-х років не раз влаштовував із Кулішами та Семеном Гулаком-Артемовським і його дружиною Алєксандрою домашні концерти.

Мелодії пісень – про це йдеться у спогаді – на ноти було покладено зі співу Олександри Куліш. Маємо синхронне свідчення Миколи М. Білозерського, її рідного брата, який у листі до неї від 15 березня 1854 року запитував: «Что, как Ваши песни? Г[алаган] возрадовался, когда я сказал ему, что на ноты положено в Петербурге и хуторе до 20 песен» (ІР НБУВ, ф. І, од. зб. 3394, арк. 21). Достеменно, однак, не відомо, про які саме пісні тут мова. Треба думати, що між ними були й ті, які Шевченко співав на весіллі, – «Ой ізійди, зійди ти, зіронько вечірняя...» та «Ой Морозе да Морозенку...».

[9] Тарас Шевченко, *Повне зібрання творів у дванадцяти томах*, Київ: Наукова думка, 2003, т. 5, с. 50.

[10] Там само, т. 4, с. 117.

[11] Пантелеймон Куліш, *Повне зібрання творів. Листи*, Київ: Критика, 2005, т. І, упоряд., комент. О. Федорук, с. 150.

Це – єдине синхронне свідчення 1) про співання Шевченком пісень того часу, 2) про те, що Шевченко ще раз побував у Мотронівці через кілька днів після весілля. Для атрибуції нововиявлених фольклорних текстів, які подаю далі, друге твердження має першорядне значення.

Друга пісня, яку Шевченко заспівав у Мотронівці 28 січня, – це *«Ой Морозе, Морозенку…»*. Її, як і «Ой ізійди, зійди ти, зіронько та вечірняя!..», Шевченко теж співав незадовго або під час весілля. Олександра Куліш уже по смерті свого чоловіка, інформуючи Кулішевого біографа Владіміра Шенрока, згадувала, як спів поета усіх зворушив, а найбільше розчулив близького родича молодої, поміщика Миколу Д. Білозерського (на весіллі він був її посадженим батьком):

> О приезде Тараса Григорьевича […] непременно хотел знать Николай Данилович Белозерский, и мы поспешили его известить. Он приехал вечером. Зная, что Шевченко не благоволит к панам, но издавна восхищаясь его поэтическими произведениями, он вошел в зал молча и молча же подал руку Шевченку, который только что перед тем пел. Николай Данилович сел, а мы, желая занять гостя, приступили к Шевченку с просьбой что-нибудь спеть; но Шевченко неожиданно уперся и на несколько раз повторенные просьбы петь отказался. […] Шевченко продолжал мерными шагами ходить из угла в угол по зале, и когда мы уже совсем перестали ждать, вдруг запел козацкую песню: «Ой Морозе, Морозенку! Ой ти славный козаче! За тобою, Морозенку, вся Україна плаче». Казалось, он никогда не пел с таким совершенством. Песня его раздавалась по зале, как, бывало, по степи. Он кончил, и тут произошло нечто невиданное и неслыханное: Николай Данилович быстро сошел с места, бросился к Шевченку, обнял его и зарыдал на груди. Шевченко едва мог его заспокоить; все, что было в душе обоих, родное, заветное, поднялось и обнаружилось в этих слезах, в этих объятиях и рыданиях[12].

[12] В. Шенрок, «П. А. Кулиш: (Биографический очерк)», *Киевская старина*, 1901, т. LXXII, март, с. 486–487. Микола М. Білозерський, посилаючись на свідчення Миколи Власенка, твердив, що пісню про Морозенка Шевченко заспівав у присутності Миколи Д. Білозерського в родині Сребдольських на хуторі Сороках: «Н. А. Власенко припоминает, какое сильное впечатление Шевченко производил на слушателей своим пением; Шевченко гостил у Сребдольских и в будуаре одной из девиц Сребдольских в присутствии Н. Д. Белозерского, человека очень сурового, запел: и этот невозмутимый старик заплакал…» (Белозерский, «Тарас Григорьевич Шевченко по воспоминаниям разных лиц», с. 195). Ганна Барвінок згадувала, що Шевченко відмовився співати у присутності Білозерського в Мотронівці (див.: «Спомини А. М. Куліш (Ганна Барвінок)», с. 309). Зауважу, що один із варіянтів пісні про Морозенка записав рідний брат Миколи Д. Білозерського –

Обидві пісні – «Ой Морозе, Морозенку...» та «Ой ізійди, зійди ти, зіронько та вечірняя!..» – Куліш умістив із нотами в «Записках о Южной Руси»[13]. З огляду на наведені угорі свідчення – пізніший спогад Надії Забіли та синхронна репліка Миколи М. Білозерського (у листі до Ганни Барвінок) – видається дуже ймовірним, що ці пісні записано з голосу Кулішевої дружини (про другу пісню це можна сказати напевно). Отримавши від Куліша другий том «Записок», Шевченко писав до нього в листі від 4–5 грудня 1857 року: «Поцілуй Маркевича за мене за його ноти; добре, дуже добре, а особливо "Морозенко": він мені живісінько нагадав нашу милу безталанную Україну»[14].

Третя з названих пісень – *«У Києві на ринку п'ють чумаки горілку...»*. Дмитро Ревуцький так означив її жанрову специфіку: «Це, власне, не чумацька пісня, а пришита до чумацького побуту балада на мандрівний сюжет, дуже поширений в світовій поезії – любов і шлюб брата з сестрою [...]»[15]. Її текст записано невідомою рукою в Шевченків альбом 1846–1850 років, а внизу поет зазначив ім'я особи, від якої записано пісню, і дату: «Оксана Зорівна. На Переп'яті – 1846 – іюня 22»[16]. Трохи раніше, на початку червня, цю пісню Шевченко співав Костомарову, якого щойно обрали професором катедри російської історі в Університеті св. Володимира[17].

Згодом, уже після повернення із заслання, 1859 року в Києві Шевченко проспівав варіянт цієї пісні Єлизаветі Красковській, дружині учителя Другої київської гімназії Івана Юскевича-Красковського, близького приятеля Куліша. Від неї пісню записав Микола Лисенко і вмістив разом із мелодією у своєму збірнику, супровівши приміткою: «Од Є. І. Красковської – перечула від Т. Шевченка»[18].

Іван (помер 1841 року). Цей текст опублікував Метлинський: *Народные южнорусские песни. Издание Амвросия Метлинского*, Киев: В университетской типографии, 1854, с. 411–412.

[13] *Записки о Южной Руси. Издал П. А. Кулиш*, Санкт-Петербург: [В типографии Александра Якобсона], 1857, т. 2, с. 223–225, 245–247.

[14] Шевченко, *Повне зібрання творів*, т. 6, с. 146.

[15] Дм. Ревуцький, «Шевченко і народна пісня», у кн.: *Пам'яті Т. Г. Шевченка: Збірник статтей до 125-ліття з дня народження. 1814–1939*, Київ: Видавництво АН УРСР, 1939, с. 459.

[16] Шевченко, *Повне зібрання творів*, т. 5, с. 263–264, 450–451.

[17] Н. И. Костомаров, «Письмо к издателю-редактору "Русской старины" М. И. Семевскому», у кн.: *Спогади про Тараса Шевченка*, с. 164.

[18] *Збірник українських пісень. Зібрав і у ноти звів М. Лисенко*, 2-ге вид., Липський; Київ, 1869, с. 39.

Записи усіх трьох пісень зробив Куліш. Вони збереглися і нині знаходяться серед матеріялів Миколи М. Білозерського в його особовому фонді[19]. Пісні містяться на трьох розрізнених аркушах, два з яких (із піснями «У Києві на ринку...» та «Ой ізійди, зійди ти, зіронько та вечірняя...») мають у верхньому куті фірмове тиснене клеймо фабрики Арістархова; третій аркуш того самого ґатунку, що й два перші, проте без клейма. Кожну з цих пісень датовано 28 січня 1846 року. Ніде в автографах не зазначено, що пісні записано від Шевченка, проте цей факт – з огляду на Шевченкове перебування у Мотронівці невдовзі після весілля, а також через розмаїті підтвердження того, що Шевченко на весіллі співав пісень «Ой ізійди, зійди ти, зіронько та вечірняя...» та «Ой Морозе, Морозенку...» – не підлягає сумніву. Саме ці фольклорні записи Білозерський мав на увазі, коли писав у своїх нотатках і у статті «Тарас Григорьевич Шевченко по воспоминаниям разных лиц» про пісні, які поет співав у січні 1847 року.

Пісні в автографі написано акуратним рівним почерком Куліша, що не виявляє слідів поспіху. Цілком очевидно, що тут ми маємо не «польовий» запис[20], а список з нього або іншого протографа. За це промовисто свідчить і механічна помилка в пісні «У Києві на ринку...», яку роблять при переписуванні. Після рядка «Хоч *на міні* жупан дран» іде рядок «Дак *у мене* грошей дзбан». Куліш, пишучи цей другий рядок, спершу помилково «повівся» за фразою першого рядка і написав: «Дак *на міні* грошей дзбан», відтак виправив себе.

Тут подаю пісні в тій послідовності, як вони йдуть в автографі:

* * *

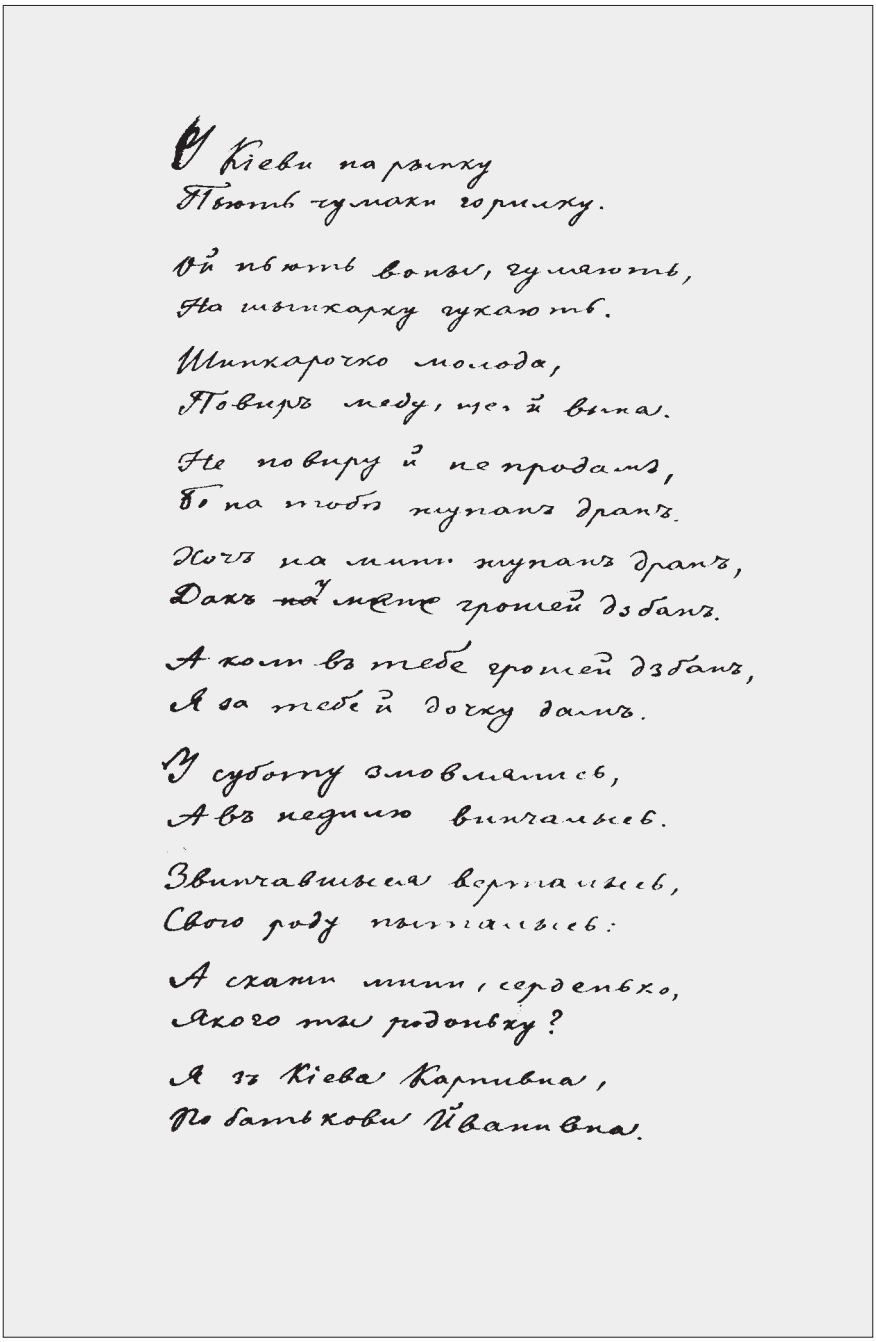
У Києві на ринку
П'ють чумаки горілку.

Ой п'ють вони, гуляють,
На шинкарку гукають.

[«]Шинкарочко молода,
Повір меду, ще й вина[»].

[19] Науково-архівні фонди рукописів і фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, ф. 3–3, од. зб. 181, арк. 5–7 зв.

[20] Пор. почерк і стилістику польових записів Куліша в його альбомі 1843–1844 років, що зберігається в Чернігівському обласному історичному музеї ім. В. В. Тарновського (інв. № Ад $\frac{225–34}{1933}$).



У Києви на ринку
Пьють чумаки горилку.

Ой пьють вони, гуляють,
На шинкарку чукають.

Шинкарочко молода,
Повирь меду, чи й вина.

Не повиру й не продамъ,
Бо на тобъ жупанъ дранъ.

Хочъ на мени жупанъ дранъ,
Дакъ ~~на~~ мене грошей дзбанъ.

А коли въ тебе грошей дзбанъ,
Я за тебе й дочку данъ.

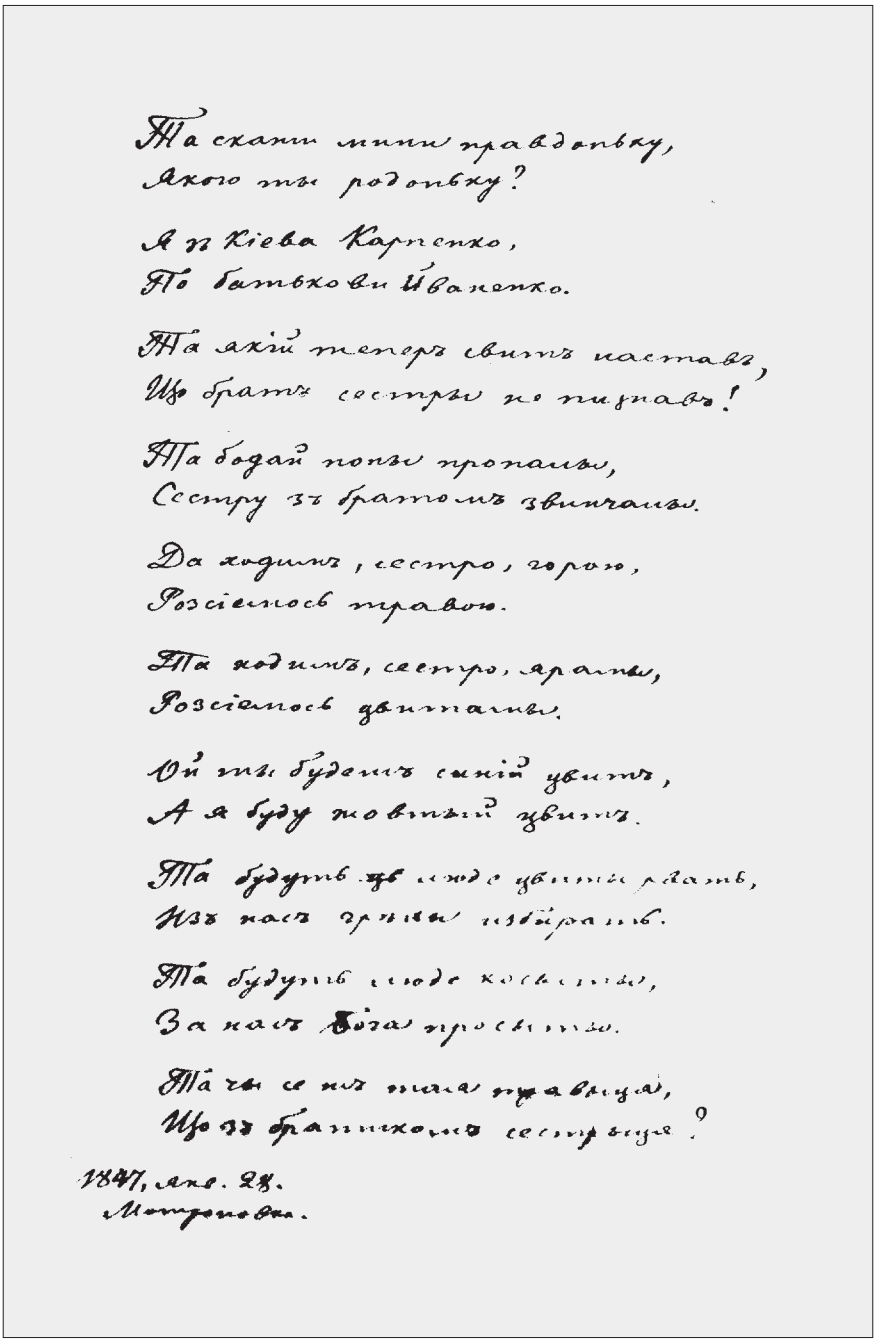
У суботу зговлялись,
А въ недилю вінчались.

Звінчавшися вертались,
Свого роду питались:

А скажи мени, серденько,
Якого ти родоньку?

Я зъ Києва Карпівна,
По батькови Іванівна.

Пісня «У Києві на ринку...», яку Куліш записав



Та скажи мині правдоньку,
Якого ты родоньку?

Я з Кіева Карпенко,
По батькови Іваненко.

Та ахій теперъ свитъ наставъ,
Що братъ сестри не пизнавъ!

Та бодай поки пропаны,
Сестру зъ братомъ звинчаны.

Да ходимъ, сестро, горою,
Розсіемось травою.

Та ходимъ, сестро, яранны,
Розсіемось цвитаны.

Ой ты будешъ синій цвитъ,
А я буду жовтый цвитъ.

Та будутъ люде цвити рвать,
Изъ насъ вінки выбирать.

Та будутъ люде косити,
За насъ Бога просити.

Та чи се нъ мала пуавиця,
Що зъ братикомъ сестрыця?

1847, янв. 28.
Мотроновы.

від Шевченка 28 січня 1847 року в Мотронівці

[«]Не повіру й не продам,
Бо на тобі жупан дран[»].

[«]Хоч на міні жупан дран,
Дак у мене грошей дзбан[»].

[«]А коли в тебе грошей дзбан,
Я за тебе й дочку дам[»].

У суботу змовлялись,
А в неділю вінчались.

Звінчавшися, вертались,
Свого роду питались:

[«]А скажи міні, серденько,
Якого ти родоньку?[»]

[«]Я з Києва Карпівна,
По батькові Йванівна.

Та скажи міні правдоньку,
Якого ти родоньку?[»]

[«]Я з Києва Карпенко,
По батькові Йваненко[»].

Та який тепер світ настав,
Що брат сестри не пізнав!

Та бодай попи пропали,
Сестру з братом звінчали.

[«]Да ходім, сестро, горою,
Розсіємось травою.

Та ходім, сестро, ярами,
Розсіємось цвітами.

Ой ти будеш синій цвіт,
А я буду жовтий цвіт.

Та будуть люде цвіти рвать,
Із нас гріхи ізбірать.

Та будуть люде косити,
За нас Бога просити.

Та чи се ж тая травиця,
Що з братиком сестриця?[»]

1847, янв. 28.
Мотроновка.

* * *

[«]Ой, ізійди, зійди ти, зіронько та вечірняя,
Ой вийди, вийди, дівчино моя вірная[»].

Ой зіронька зійшла, усе поле та й освітила,
Дівчина вийшла, козаченька звеселила.

[«]Ой ти, козаче, ти хрещатий[21] та барвіночку!
Хто ж тобі постеле у дорозі постілоньку?[»]
. . . . . .

[«]Ой дівчино моя, да недоленька твоя,
Що не сподобала тебе родинонька моя[»].

[«]Ой не так родина, а як тая старшая сестра:
Ой не бери, брате, бо без доленьки зросла.

Без доленьки зросла, без талану уродилася,
Вона тобі, брате, дружиною не судилася[»].

1847, янв. 28.
Мотроновка.

* * *

Ой Морозе, Морозенку, ой ти славний козаче!
За тобою, та Морозенком, Україна плаче.

Ой не так тая Україна, а як те горде військо,
Заплакала Морозиха, ідучи на місто.

[«]Не плач, не плач, Морозихо, об сиру землю не бийся,
Ходім з нами, з нами, козаками, та меду-вина напийся[»].

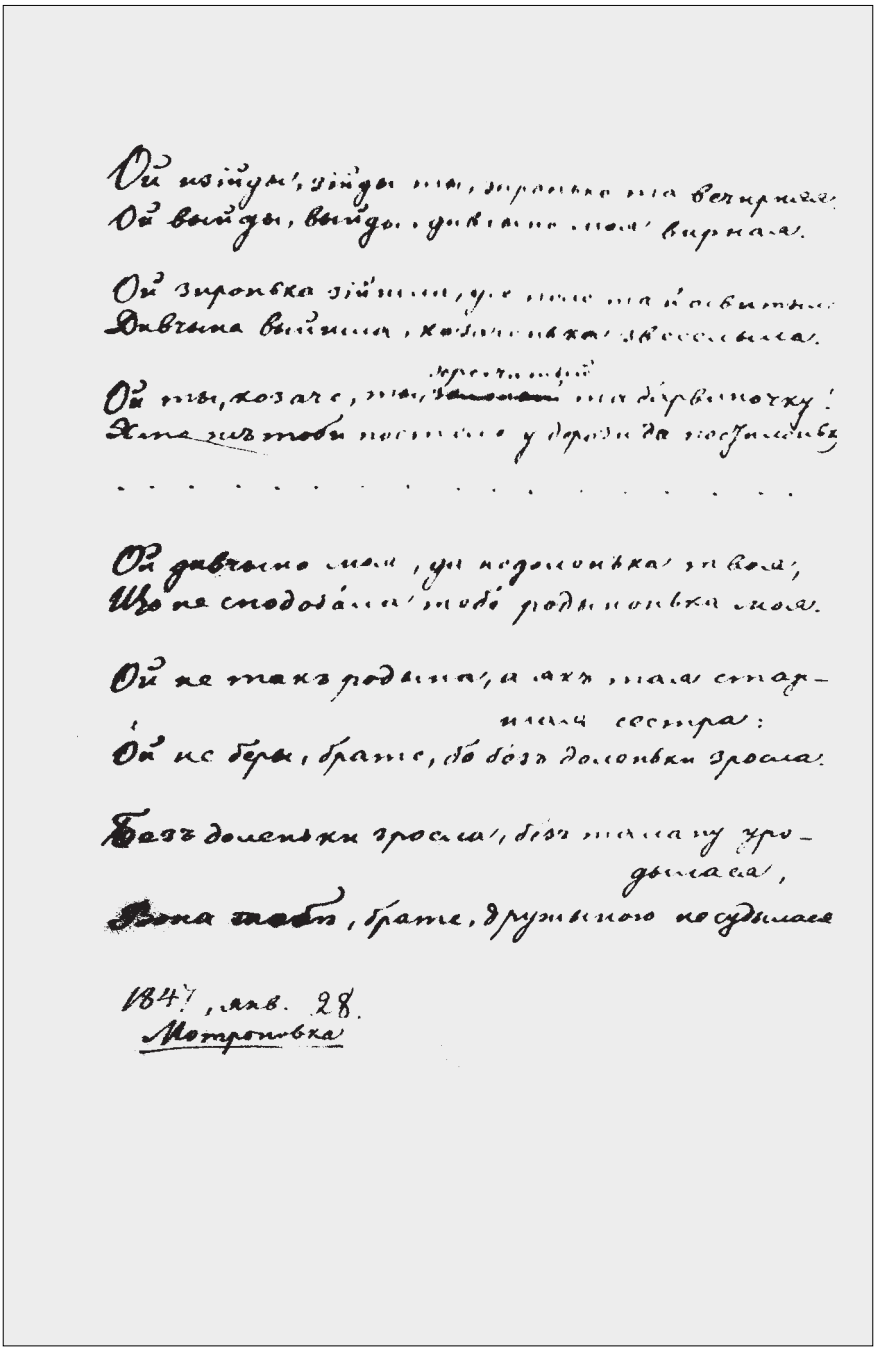
[«]Ой щось міні, та милі браття, теє мед-вино не п'ється.
За моїми воротями татарин з козаком б'ється[»].

Ой б'ється він три дні, б'ється три дні й три години,
Ой лежить трупу та лежить трупу та орди на три милі.
. . . . . .

Із-за гори з-за крутої горде військо виступає,
Попереду Морозенко сивим конем вигравае.

[«]Іди, коню, горою, та не риссю, ходою,
Зострінешся під Келебердою із уражою ордою[»].

[21] *Було*: звісний



Ой ізійди, зійди ти, зіронько та вечірняя!
Ой вийди, вийди, дивна моя вирнала!

Ой зиронька зійшла, де моє ти на'сбитьно
Дівчина вийшла, козацька звесельила.

Ой ти, козаче, ти, хрестиной на дірвиночку!
Жена жив тобі поспіло у дорозі до поспіньку

. . . . . .

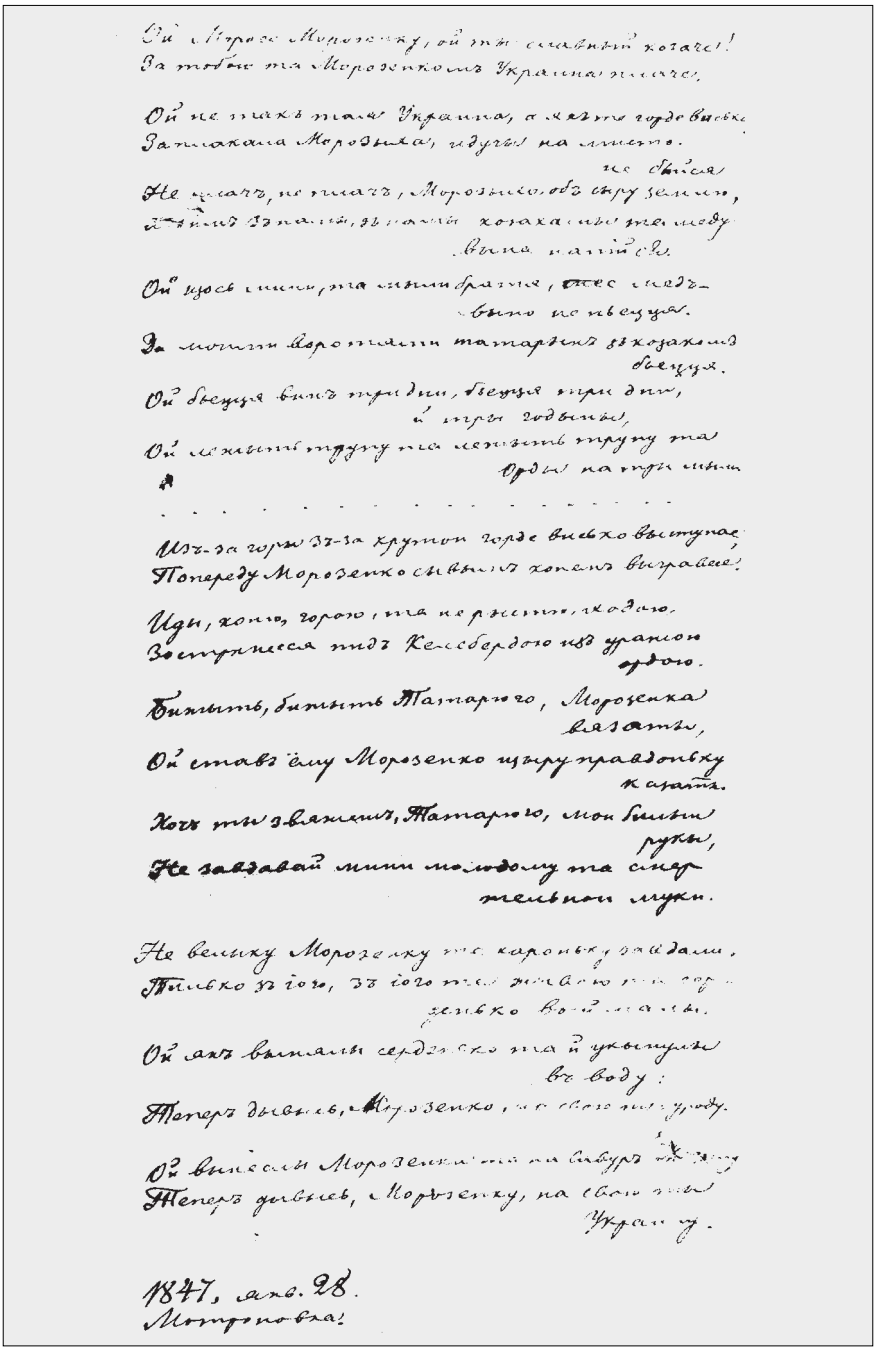
Ой дівчино моя, ди недолонька твоя,
Що не сподоба'ла тобі родимонька моя.

Ой не так родима, а так мала старшая сестра:
Ой не бери, брате, бо без долонки зросла.

Без доленьки зросла, без щастю зродилася,
Вона тобі, брате, дружиною не судилася

1847, лютв. 28.
Мотронівка

Пісня «Ой ізійди, зійди ти, зіронько та вечірняя...»,
яку записав Куліш від Шевченка 28 січня 1847 року в Мотронівці



Ой Морозе, Морозенку, ой ти славний козаче!
За тобою та Морозенкою Україна плаче.

Ой не плаче та Україна, а лежить гордовито
Запекана Морозенка, ідучи на лютого.

Не плачь, не плачь, Морозенко, об сирі земелоньки,
Я тебе за плачу, за плачу кохаючи тебе.

Ой ідуть вони, та мандрачки, тес слезно
Бенцуя.

За мостом Морозенка татарки за козаком
Бенцуя.

Ой бенцуя вони три дни, бенцуя три дни,
Й три годинки,

Ой лежить труп на лежить труп та
Орда на труп лежить

. . . . . .

Из-за горы из-за крутой горде високо выступає,
Попереду Морозенко сивий конь хоканє выбрасає.

Иди, конь, горою, та перестрепи, ходою,
Зостранисся під Кесебердою из урапою ордою.

Бить, бить Татарюго, Морозенка
вязать,

Ой став єму Морозенко щиру правдоньку
казать.

Хоч ти звяжешь, Татарюго, мои білыи
руки,

Не завдавай мени молодому та смер
тельнои муки.

Не велику Морозенку тес кароньку завдали,
Только за ноги, за ноги тес живою
зелько вой мали.

Ой ахъ вытяли серденко та й укинули
в воду:

Теперъ дивись, Морозенко, на свою
уроду.

Ой вынесли Морозенка та на базаръ
Теперъ дивись, Морозенку, на свою
Україну.

1847, січ. 28.
Мотронівка.

Пісня «Ой Морозе, Морозенку, ой ти славний козаче!..», яку записав Куліш від Шевченка 28 січня 1847 року в Мотронівці

Біжить, біжить татарюга Морозенка в'язати,
Ой став йому Морозенко щиру правдоньку казати.

[«]Хоч ти зв'яжеш, татарюго, мої білі руки,
Не завдавай міні, молодому, та смертельної муки[»].

Не велику Морозенку та кароньку завдали,
Тілько з його, з його та живого та серденько виймали.

Ой як виняли серденько та й укинули в воду:
[«]Тепер дивись, Морозенко, на свою ти уроду[»].

Ой винесли Морозенка та на Савур могилу:
[«]Тепер дивись, Морозенку, на свою ти Україну[»].

1847, янв. 28.
Мотроновка.

Щодо пісні «Ой Морозе, Морозенку...» варто зробити кілька додаткових зауваг. У збірнику народних пісень, який Куліш уклав (судячи з правопису – максимовичівки) до 1847 року, він помістив варіянти цієї пісні у запису Дмитра Запари в Ізюмському повіті та запозичені з друкованих джерел[22]. На час Кулішевого запису 28 січня 1847 року пісня була відома в публікаціях Михайла Максимовича[23] і Платона Лукашевича[24]. Цілком інший текст пісні під назвою «Смерть Морозенка», контамінований зі списків Максимовича й Ореста Євецького, опублікував Ізмаїл Срезневський[25]. Цей текст має лише незначні текстові збіги з піснею «Ой Морозе, Морозенку...».

До часу видання «Записок о Южной Руси», куди увійшла ця пісня з мелодією, ще низку її варіянтів оприлюднив Амвросій Метлинський[26]. Першим у публікації Метлинського йде варіянт у запису Куліша, позначений літерою *а* (з цензурних причин Кулішеве ім'я і прізвище у публікації було позначено криптонімом П. К.). Варіянт під літерою *д*, як стверджує Метлинський, походить із Борзнянського повіту. В перших семи рядках цей варіянт загалом відповідає варіянтові *а* (розбіжності якщо і були, то неістотні, в іншому випадку Метлинський їх навів би). Зіставлення варіянта *д* із запи-

[22] ВР ІЛ, ф. 18, од. зб. 181, арк. 313–316 зв., 495–496.
[23] *Украинские народные песни, изданные Михаилом Максимовичем*, Москва: В университетской типографии, 1834, часть первая, с. 74–76.
[24] *Малороссийские и червонорусские народные думы и песни*, Санктпетербург: В типографии Эдуарда Праца и К°, 1836, с. 28–29.
[25] *Запорожская старина. Издание Измаила Срезневского*, Харьков: В университетской типографии, 1834, часть II, [кн. I], с. 58–62.
[26] *Народные южнорусские песни*, с. 408–412.

сом, зробленим 28 січня, виявляє, що це майже тотожні тексти, за винятком, що в публікації Метлинського пропущено (можливо, через недогляд) рядки, наявні у запису 28 січня: «Із-за гори з-за крутої горде вісько виступає, / Попереду Морозенко сивим конем виграває». Відомо, що Метлинському, серед інших, надали пісні Куліш та Микола М. Білозерський. Очевидно, хтось із них надав також і текст, пов'язаний із записом, зробленим 28 січня. Обидва тексти зі збірника Метлинського друкую в додатку.

Текст пісні «Ой Морозе, Морозенку...», що її Куліш опублікував у «Записках», має певні відмінності від того, який Куліш записав 28 січня. У «Записках» Куліш чомусь помістив лише частину пісні, що відповідає першим восьми рядкам цього запису.

У пісенному збірнику, що його впорядкував Метлинський, містяться ще кілька пісень, записаних у Борзнянському повіті. Серед них – «Ой ізійди, зійди ти, зіронько та вечірняя...». Проте цей запис, попри певні текстові збіги із записом, здійсненим 28 січня, містить істотні відмінності, що в цілому дає підстави вважати: це різні варіянти одної пісні.

Пісню «Ой зійди, зійди ти, зіронько та вечірняя...» Куліш умістив у своєму збірнику народних пісень. За основний текст фольклорист обрав запис Єнька-Доровського (або Єнька-Даровського), його доповнив варіянтом у запису Костомарова[27].

Разом із піснями, що їх Куліш записав від Шевченка 28 січня в Мотронівці, у тій самій архівній справі на перших чотирьох аркушах містяться Кулішеві записи ще чотирьох пісень – «Шумить, гуде дубрівонька...», «Ой ішов чумак з Дону...», «Гей же! да журба мене зсушила...», «Ой по горах, по долинах...». Їх написано на папері іншого ґатунку (арк. 1–3 із фірмовим тисненим клеймом «Ковенской фабрики», арк. 4 – без клейма) і датовано 27 грудня 1846 року (перша) і 17 (третя) та 20 січня (четверта) 1847 року. У єдиний корпус із піснями, записаними 28 січня, їх звів Білозерський або навіть сам Куліш. У цитованих вище нотатках Білозерського, де зазначено, що 28 січня Куліш записав від Шевченка пісні, йдеться також про записи і цих пісень.

Із цієї добірки привертають увагу перші дві пісні, позаяк вони були відомі Шевченкові. Варіянт пісні «Шумить, шумить дібровонька...» поет записав до альбому 1846–1850 років. Пісню він використав і в повісті «Близнецы», де її виконує Саватій на скрипці як варіяції Ліпінського:

[27] Див.: ВР ІЛ, ф. 99, од. зб. 203, арк. 95.

> [...] он [...] вынул из ящика скрипку, попробовал струны и, выйдя в большую светлицу, заиграл – сначала мелодию, а потом вариации Лепинского на известную червонорусскую песню:
>
> Чи я така уродилась?
> Чи без долі охрестилась
> . . . . . .[28]

Олександр Правдюк припустив, що Шевченко міг ознайомитися з музичними творами Кароля Ліпінського в Миколи Маркевича. Дослідник зіслався на лист Маркевича до Алєксандра Струґовщикова, що його адресат отримав 23 квітня 1840 року: «Между прочим, я собираюсь выучить со скрипкою концерт Липинского и, может быть, сыграю его у тебя»[29]. Шевченко міг чути концерт Ліпінського у виконанні Маркевича й на зібраннях у Струґовщикова. Зокрема, 27 квітня на вечорі у Струґовщикова, де Шевченко також був, «Маркевич удивил всех своей игрой»[30].

Запис пісні Шевченко зробив на засланні (на звороті – малюнок часу перебування поета у складі Аральської описової експедиції), але, без сумніву, вона була йому відома раніше з пісенного збірника Вацлава Залєського[31]. Не випадково герой Шевченкової повісти виконував її в обробці Ліпінського, варіяції якого долучено до цього збірника.

Пісня «Ой ішов чумак з Дону...» теж була добре відома Шевченкові[32]. Рядки з неї –

> Ой доле моя, доле,
> Чом ти не такая,
> Як інша, чужая? –

Шевченко вплів у поезію «У неділю не гуляла» (1844). У повісті «Близнецы» він знову наводить їх[33], і їх же цитує у листі до Семена Гулака-Артемовського від 15 червня 1853 року, передаючи свій внутрішній стан під час перебування в Новопетровському укріпленні[34].

[28] Шевченко, *Повне зібрання творів*, т. 4, с. 70.

[29] *Пісні великого Кобзаря*, с. 372; А. Н. Струговщиков, «Михаил Иванович Глинка. 1839–1841. (Отрывки)», у кн.: *Спогади про Тараса Шевченка*, с. 77.

[30] А. Н. Струговщиков, «Михаил Иванович Глинка», с. 78.

[31] *Pieśni polskie i ruskie ludu Galicyjskiego. Z muzyką instrumentowaną przez Karola Lipińskiego. Zebrał i wydał Wacław z Oleska [W. Zaleski]*, We Lwowie: Nakładem Franciszka Pillera, 1833, s. 314–315.

[32] Див.: Ревуцький, «Шевченко і народна пісня», с. 457–458; *Пісні великого Кобзаря*, с. 36, 336.

[33] Шевченко, *Повне зібрання творів*, т. 4, с. 44.

[34] Там само, т. 6, с. 70.

Варіянт пісні «Ой ішов козак з Дону, та із Дону додому...» опубліковано у збірнику «Южно-руські пісні з голосами», що його впорядкував Микола Маркевич, а видав 1857 року Микола Ґалаґан[35]. За свідченням колишнього директора колеґії Павла Ґалаґана – Андроника Дудки-Степовича, яке наводить Дмитро Ревуцький, до збірника пісня потрапила «від Шевченка»[36]. На підставі цього ретроспективного свідчення текст пісні «Ой ішов козак з Дону...», запозичений зі збірника «Южно-руські пісні з голосами», беззастережно вміщено серед фольклорних записів Шевченка в останньому академічному виданні його творів[37]. Проте Станіслав Росовецький, на мій погляд, слушно висловлює сумнів у доцільності публікації цього тексту (а також трьох інших текстів, запозичених із названого збірника на підставі свідчення Дудки-Степовича) в основному корпусі. На думку дослідника, яку він переконливо арґументує, ці тексти слід було віднести до розділу «Dubia»[38].

Хоча немає жодних свідчень того, що пісні «Шумить, гуде дубрівонька...» і «Ой ішов чумак з Дону...» Куліш записав від Шевченка, все ж слід пам'ятати, що їх було записано (стосовно другої пісні – оскільки її не датовано – це твердження є гіпотетичнішим) у час, коли Куліш інтенсивно спілкувався із Шевченком. Куліш згодом згадував: «Скоротали ж тогді ми з Тарасом не один веселий день і вечір на любих розмовах і співах»[39]. Наприкінці грудня вони зустрічалися в колі кирило-методіївських братчиків. Враження, яке після понад півторарічної розлуки Шевченко справив на Куліша, той згодом передав у спогадах: «Сам Шевченко зробивсь не тим, яким я його покинув, їдучи з України. Се вже був не кобзарь, а національний пророк. Восторженому щастєм, наукою і

[35] *Южно-руські пісні з голосами*, Киев, 1857, с. 71.

[36] Див.: Ревуцький, «Шевченко і народна пісня», с. 458. У цій публікації йдеться про чотири пісні, які потрапили до збірника «Южно-руські пісні з голосами» «від Шевченка». Натомість у книжковому варіянті статті чомусь названо лише одну пісню – «Ой із-під гори та із-під кручі...» (див.: Д. Ревуцький, *Шевченко і народна пісня*, [Київ]: Мистецтво, [1939], с. 34).

[37] Шевченко, *Повне зібрання творів*, т. 5, с. 262.

[38] Див.: Станіслав Росовецький, *Шевченко і фольклор,* 2-ге вид., випр. і доповн., Київ: Критика, 2015, с. 92–94. Коли статтю вже було здано до видавництва, з'явився останній, 12-й том «Повного зібрання творів» Шевченка (Київ, 2014), де було вміщено виправлення і доповнення до перших шести томів цього видання. Серед виправлень, які стосуються Шевченкових записів народної творчости (їх підготував Олександр Боронь), було вказано й невмотивоване віднесення зазначених пісень до основного корпусу замість того, щоб опублікувати їх у розділі «Dubia» (с. 501, 516).

[39] П. А. Куліш, *Хуторна поезія*, У ві Львові: З друкарні Товариства імени Шевченка, 1882, с. 19.

поезією, міні здавалось, мовби перед нами сталося те, чого дознав на собі ветхозавітний посел Господень [...]»[40]. Можливо, наприкінці грудня Куліш запросив Шевченка і на своє весілля, яке вже було заплановано на січень, але ще без чітко визначеної дати.

9 січня Шевченко виїхав на Борзнянщину, де, за Миколою М. Білозерським, «по временам проживал у Н. Д. Белозерского и Ел. Ник. Белозерской в хут. Николаеве под Борзною»[41]. У цьому контексті вартою уваги є і пісня, записана в Миколаєві 17 січня, – «Гей же! да журба мене зсушила»[42].

Названі чотири пісні (разом із кількома іншими піснями в запису Куліша) ще 1989 року опублікував Василь Івашків[43]. Пісню «Ой по горах, по долинах...», яку Куліш записав 20 січня в Мотронівці, як і пісню про Морозенка та «Ой ізійди, зійди ти, зіронько та вечірняя...», Метлинський вмістив у своєму пісенному збірнику із зазначенням, що вона походить із Борзнянського повіту[44]. Цей текст повністю відтворює запис 28 січня.

Перші дві пісні («Шумить, гуде дубривонька...», «Ой ішов чумак з Дону...»), оскільки їх знав Шевченко, і третю, з огляду на високу вірогідність того, що її міг чути Шевченко («Гей же! да журба мене зсушила...»), а також через те, що публікація Івашкова містить деякі огріхи, тут також друкую.

* * *

Шумить, гуде дубривонька,
Плаче, тужить дівчинонька,
Плаче, тужить і ридає
І на долю нарекає:

[40] Там само, с. 15.

[41] Белозерский, «Тарас Григорьевич Шевченко по воспоминаниям разных лиц», с. 195.

[42] Варіянт цієї пісні опублікував Максимович: *Украинские народные песни*, с. 163–164. Цей варіянт, дещо його підправивши й доповнивши трьома рядками, взяв за основу Куліш у пісенному збірнику, який він упорядкував до 1847 року (ВР ІЛ, ф. 99, од. зб. 203, арк. 12–12 зв.). Тут-таки фольклорист подав відмінності трьох інших списків, які він мав, зокрема Сементовського (найімовірніше, Костянтина) з Лубенського пов., а також неозначеного фольклориста (вочевидь, Костомарова – див.: ВР ІЛ, ф. 18, од. зб. 181, арк. 350 зв.) з Острогозького пов.

[43] В. М. Івашків, «Українські народні пісні в записах Пантелеймона Куліша. (На матеріалі фондів Інституту ім. М. Т. Рильського АН УРСР», *Народна творчість та етнографія*, 1989, № 5, с. 66–67.

[44] *Народные южнорусские песни*, с. 254–255.

«Чи то, Боже, твоя воля,
Чи моя нещасна доля,
Що я живу на чужині,
Трачу літа без дружини?»

Над річкою, над бистрою
Стояв козак з дівчиною:
«Ой, що з того, що кохаю,
Та я в неї не буваю?

Боже, з неба високого
Зжальсь на мене нещасного,
В Тебе долі, щастя прошу,
Верни дівчину хорошу»

Киев. 1846, дек. 27.

* * *

Ой ішов чумак з Дону,
Та із Дону додому,
Та й сів над водою
Та проклинає долю:

[«]Ой доле ж моя, доле!
Та чом ти не такая,
Та чом не такая,
Ой як доля чужая?

Що люде не роблять,
Та в жупанах ходять,
А я роблю, дбаю,
І свити не маю[»].

Обізветься доля
Та по тім боці моря:
«Чумаче, бурлаче,
Дурна твоя воля,

Що ти заробляєш,
То все пропиваєш;
А що загоруєш,
То в ніч прогайнуєш.

А що загоруєш,
То в ніч прогайнуєш.
А що заталаниш,
То музики наймеш».

Ой грайте, музики,
Од двора до двора,
Та щоб не журилась
Стара мати дома.

Як музики грали,
То й нас люде знали,
А як перестали,
То й лаяти стали.

[17 січня 1847 року, хут. Миколаїв ?][45]

* * *

Гей же! да журба мене зсушила,
Да журба мене знудила, та гей!

Гей же! та по дорогах ходючи,
Та чужиї мажи мажучи, та гей!

Гей же! Ой крикнули журавлі,
Та ходючи по ролі, та гей!

Гей же! Ой лучче роля ранняя,
Аніж тая пізняя, та гей!

Гей же! Ой на ранній жито жнуть,
А на пізній скотом б'ють, та гей!

Гей же! Ой крикнули молодці,
Та сидючи в корчомці, та гей!

Гей же! Ой лучче жінка першая,
Аніж тая другая, та гей!

Гей же! Ой що з першою дітей мав,
А з другою розогнав, та гей!

Гей же! Ой ідіть, діти, додому,
Не буде вам розгону, та гей!

Гей же! Ой живи, тату, як Біг дав,
Коли ти нас розогнав, та гей!

Гей же! Ой ми будемо служити,
За матір'ю тужити, та гей!

1847, янв. 17.
Николаев.

[45] Дата «1847, янв. 17. / Николаев» стоїть після запису наступної пісні – «Гей же! Да журба мене зсушила…», яка іде відразу після пісні «Ой ішов чумак з Дону…». Ймовірно, вона стосується запису обох пісень.

Додаток

а

Ой Морозе та Морозенку, ти найславний козаче!
Ой за тобою та Морозенку та вся Україна плаче.
Не так тая та й Україна, а як теє горде військо...
Ой заплакала та Морозиха ох ідучи на місто.
«Не плач, не плач та Морозихо, об сиру землю не бийся;
Ой ходім з нами, з нами, козаками, та меду-вина напийся».
«Ой щось мині, та милі браття, та і мед-вино не п'ється:
(15) Ой десь мій син та Морозенко та із турчином б'ється». –
Із-за гори з-за крутої горде військо виступає;
Ой попереду та Морозенко сивим конем вигравае.
Ой і став же та Морозенко та й у полі гуляти;
Ой стали ж тоді та Морозенка ляхи й турки оступати.
Морозенко та козаченько та як мак розпускався;
Ой Морозенко та козаченько та й у неволю попався.
Ой повели та Морозенка та на Савур могилу:
«Ой подивися, та Морозенку, та на свою й Україну!»
Вони ж його а не били, а не в чверті рубали,
Ой тількі з його, з його молодого та живцем серце взяли.
Прощай, прощай та Морозенку, ти найславний козаче!
Ой за тобою та Морозенку та вся Україна плаче!

(Сообщил П. К.)

д

(15) За моїми воротами татарин з козаком б'ється.
Ой б'ється він три дні, б'ється три дні й три години,
Ой лежить трупу, та лежить трупу та орди на три милі.
Іди, коню, горою, та ристю, ходою, –
Зострінешся під Келебердою із уражою ордою.
Біжить, біжить татарюга Морозенка в'язати;
Ой став йому Морозенко щиру правдоньку казати:
«Хоч ти зв'яжеш, татарюго, мої білі руки, –
Не завдавай мині, молодому, та смертельної муки».
Не велику Морозенку та кароньку завдали,
Тільки з його, з його та живого та серденько виймали.
Ой виняли серденько та й укинули в воду:
«Тепер дивись, Морозенку, на свою ти уроду».
Ой винесли Морозенка та на Савур-могилу:
«Тепер дивись, Морозенку, на свою ти Україну!»

(Записано в Борзенском у[езде])

Раритети збірки Плацендара: спроба атрибуції

Володимир Яцюк

Ця стаття незабутнього Володимира Яцюка (13 липня 1946 – 2 травня 2012) – чи не остання його розвідка, над якою він працював протягом літа і принаймні до грудня 2011 року, поки смертельна недуга не зломила його сили. Статтю Яцюк встиг завершити і планував опублікувати в котромусь із видань. До неї він написав анотацію: «У статті на широкій джерельній основі досліджено й уперше репродуковано понад десяток фотографічних портретів Т. Шевченка та його сучасників (М. Костомарова, Василя та Михайла Лазаревських, Г. Честахівського, М. Денисенкової). Встановлено час і місце виготовлення світлин, подано нову інформацію про портретованих, фотографів, що робили знімки, та власників віднайдених раритетів. Означена в назві тема розкривається в контексті Шевченкового життєпису». Твердження, що тут «уперше репродуковано понад десяток фотографічних портретів Т. Шевченка та його сучасників», нині вже застаріло, бо в той самий час, коли Яцюк писав статтю, він підготував і каталог Шевченківської виставки зі своєї колекції, який з'явився друком на початку березня 2012 року[1]*. У цьому каталозі і було вперше зрепродуковано більшість світлин, про які йдеться в статті (всі світлини в каталозі також детально описано). Статтю про раритети зі збірки Плацендара Володимир Макарович також мав намір включити до своєї книжки «Тарас Шевченко і світ фотографії», яку не встиг опублікувати і яку тепер готує до друку видавництво «Критика».*

Дослідницький інтерес Яцюка до теми Плацендарової збірки зумовило надбання до його колекції низки експонатів, серед яких унікальна (відома в одному примірникові) світлина Марусі Денисенко. Це надбання було одним із найістотніших протягом усієї «кар'єри» Яцюка-колекціонера, і, природно, воно викликало в нього бажання з'ясувати якомога докладніше історію цієї збірки, показати її винятковість. Незадовго перед тим, 2006 року,

[1] Див.: *Тарас Шевченко. Мозаїка цілости: Каталог виставки шевченкіяни зі збірки Володимира Яцюка (Національний музей Тараса Шевченка, липень–серпень 2011 року)*, упоряд. В. Яцюк, Київ: Критика, 2012, 52 с.

до України було передано шевченківські раритети, які зберігалися в Українській вільній академії наук у США, і серед них – декілька експонатів із Плацендарової збірки[2]*. Ця обставина стала відправним пунктом для дослідження Яцюка, який веде мову про свою колекцію.*

Для публікації статтю надала вдова покійного – Світлана Яцюк, якій редакція «Записок» висловлює щиру вдячність.

О. Ф.

Стартовою для розвідки стане публікація Володимира Міяковського в десятому числі річника «Шевченко», виданого 1964 року в Нью-Йорку УВАН. У ній, зокрема, читаємо:

> Тепер знайшовся, і саме в Сполучених Штатах, ще один «Кобзар» з 1860 р. з власноручними поправками Шевченка[3], мабуть приготований поетом для подарунку. Він належав Григорієві Честаховському, хоч і не мав дарчого напису, але на титульній сторінці знаходиться такий пам'ятковий запис пізнішого власника цього примірника – А. Н. Плацендара:
>
> «Достався цей Кобзарь від щіраго товариша нашого батька украінскоі музы Тараса Шевченка, Грицька Честаховского, спочившаго 3-го Апрѣля 1893 року в Петрограді.
>
> Тіло іего перевезли до Качанівки Борзенского повіту, де воно и поховано у парці В. В.Тарновского (тепер перешло до П. И. Харитоненка). Надъ останками насипана висока могила, будто Козацька, и [на] неи поставленъ хрестъ.
>
> Записав
>
> Щирый друг покойнаго А. Н. Плацендаръ»[4].

Про «щирого друга» Честахівського відомо надто мало. Не встановлено навіть його повне ім'я й по батькові. Що ж до часу з'яви запису Плацендара на «Кобзарі», то існує арґументація, згідно з якою його зроблено в межичасі 1914–1918 років[5]. Для нашої теми особливо цікава така ремарка зі статті Міяковського:

[2] Їхні репродукції виміщено в альбомі: *Повернені шевченківські раритети*, упоряд., наук. опис колекції та приміт. С. Гальченка і Н. Лисенко; передм. С. Гальченка, Дніпродзержинськ: Видавничий дім «Андрій», 2010, с. 54, 55, 164 (фотографії № 39, 42, 174, 175).

[3] Де нині зберігається цей примірник Кобзаря, не відомо. – *О. Ф.*

[4] В. М[іяковський], «Унікальний "Кобзар" 1860 року з власноручними поправками Шевченка», *Шевченко*, Нью-Йорк [УВАН], 1964, річник 10, с. 29–30.

[5] Євген Нахлік, «З оточення Пантелеймона Куліша: Григорій Честахівський і Маруся Денисенко», *Спадщина: Літературне джерелознавство. Текстологія*, Київ, 2009, т. 4, с. 99–100.

> Крім «Кобзаря» у спадщині Г. Честаховського, що її зберігав А. Н. Плацендар, знаходяться рідкісні фотографії: Т. Шевченка, О. Лазаревського, М. Лазаревського, дві – Костомарова з його автографом, три – самого Честаховського різних років і одна фотографія дівчини Марусі, яку Честаховський привіз до Петербургу після похорону Шевченка в Каневі. Ці пам'ятки випадково були виявлені в Юґославії і тепер знаходяться в посіданні однієї української родини, якій редакція складає велику подяку за дозвіл сфотографувати і використати всі ці матеріяли[6].

На жаль, десяте число річника «Шевченко» з публікацією Міяковського про унікальний «Кобзар» стало останнім, і описані автором світлини не було зрепродуковано. Нещодавно більшість із них я придбав для колекції україніки. Як колишні, так і сучасні закордонні власники воліли не оприлюднювати своїх прізвищ, тому перемовини велися через посередника (теж утаємниченого). Світлини продавалися не купно, і схоже, що особи, які це робили, не надто орієнтувалися в матеріялі й іноді розшукували ту чи ту світлину на конкретне замовлення. Це здовшило процес придбання на півроку. Найдовше шукали запитуваний «Портрет молодої жінки в українському одязі». А коли таки знайшли, то врешті підтвердилося, що це справді згадувана вже «фотографія Марусі, яку Честаховський привіз»[7]. Однак про все – своєю чергою, із взоруванням на опис Міяковського.

Шевченко, брати Лазаревські

Першим мені запропонували перезнімок портрета Шевченка з ціпком у руці на фірмовому паспарту київського фотографа Влодзімєжа Висоцького. Хоча свій фотографічний заклад Висоцький заснував ще 1871 року, автентичний портрет Шевченка майстер тиражував не раніше 1872-го, бо саме тоді одержав медаль на виставці й удостоївся титулів «Фотографа ея Императорскаго Величества Государыни Великой Княгини Александры Петровны и Императорскаго Университета Св. Владиміра». Ці відзнаки графічно відтворено на звороті паспарту описуваної світлини. Висоцький відомий як автор ориґінальних портретів Лесі Українки в народному вбранні (1884), Івана Франка з дружиною (1886),

[6] В. М[іяковський], «Унікальний "Кобзар" 1860 року...», с. 36.
[7] Там само.

Володимира Антоновича (1890)[8]. Окрім цих знімків з натури, на пойменованих паспарту трапляються перезнімки з раніших портретів відомих українських діячів: Пантелеймона Куліша, Ганни Барвінок, Тараса Шевченка. На фото зі збірки Плацендара бачимо фраґментоване (більш ніж допоясне) відтворення натурного знімка 1859 року, де постать поета подано на ввесь зріст. Здогадним автором ориґінальної світлини вважають Ґенріха Деньєра[9]. Цього раритету (далеко не ідеального стану збереження) я не придбав через дорожнечу, тим паче, що віддавна маю в колекції його якісний аналог, який і репродукую. Світлина й паспарту, на яке її наклеєно, чималі за розміром – так званого кабінетного формату: 14,2 х 10,2; 16,4 х 10,8 см.

Фото, на якому, як писав Міяковський, відтворено портрет О. Лазаревського, набагато менше, ніж попереднє (8,8 х 5,5; 10,5 х 6,2 см). Це так звана типова «візитівка». На звороті паспарту, під друкарським відбитком двоголового орла – вихідні дані про фотографа та його ательє: «Фотографъ / Ихъ Имп. Величествъ / художникъ Г. Деньеръ / на Невскомъ пр. / Д. гр. Строгоновой / № 19 / въ С. Петербургѣ». Ця інформація важлива для датування самого зображення. Річ у тім, що Деньєра вдостоїли звання «фотографа Їх Імператорських Величностей» 1860 року[10]. Згодом уже популярний петербуржець одержував медалі на виставках у Лондоні (1862), Берліні (1865) і Петербурзі (1870). Після останньої нагороди Деньєр замовив видозмінене оформлення для зворотів паспарту своїх «візитівок» і «кабінеток», додавши до наведеної вище зорової інформації графічні зображення трьох згаданих медалей. Отож можна достеменно стверджувати, що досліджувану світлину майстер виготовив у 1860-х роках.

Але дивна річ. Візуальний образ портретованого в моїй уяві ні за зовнішністю, ні за віком не асоціюється з відомою київською фотографією Олександра Лазаревського з травня 1861 року, опублікованою ще 1927-го в збірнику до 20-ї річниці його смерти[11]. Навряд що через якихось п'ять чи навіть дев'ять років зовнішність Олександра Матвійовича зазнала таких разючих змін, хоча певну (можливо, родинну) схожість усе ж зауважимо, якщо порівняємо деньєрівський портрет 1860-х років із низкою відомих портретів

[8] «Висоцький (Wysocki) Влодзімеж», *Художники України. Енциклопедичний довідник,* автор-упорядник М. Г. Лабінський, Київ, 2006, с. 124.
[9] В. Яцюк, *Таїна Шевченкових світлин*, Київ, 1998, с. 38–43.
[10] Там само, с. 27–28.
[11] *Український археографічний збірник*, Київ, 1927, т. 2, вклейка між с. LXXX і 1.

Лазаревського, зроблених уже наприкінці 1890-х. Очевидно, Міяковський при ідентифікації користувався саме ними або якимись із них. На самій «візитівці» імені Лазаревського не зазначено, хоча на її звороті є дві олівцеві фіксації прізвища: угорі – «Лазаревск» і унизу, іншою рукою, пізніший напис: «Лазаревський». З огляду на відомі портрети Олександрового брата Василя Лазаревського (нар. 1817), датування яких також потребує уточнень[12], висловлю припущення, що на деньєрівській світлині зображено саме Василя Матвійовича.

Особа портретованого на «візитівці» московської фірми «Шерер і Набгольц» жодного сумніву не викликає. Це найближчий Шевченків приятель Михайло Матвійович Лазаревський. Його сфотографовано на повний зріст в українському народному одязі десь за рік до кончини. В останні роки життя він був керівником справ графа А. С. Уварова в Москві. Наприкінці 1866-го Лазаревський застудився, важко хворів і помер 3 травня 1867 року[13].

Досі цей портрет, як і попередній, здається, ще не зрепродуковано. Щоправда, подібне (майже доколінне і в іншій позі) зображення відтворювалося в уже згадуваному археографічному збірнику[14]. Під ним коментувальний підпис: «Михайло Матвієвич Лазаревський / в 1860-х роках». Тепер є можливість уточнити час виконання одразу двох згаданих портретів, бо і загальний образ, і одяг, і однаково пов'язана стрічка над комірцем сорочки, і «шевченківський» перстень на вказівному пальці правиці вочевидь засвідчують, що обидва портрети знято в один сеанс. Дійти такого висновку допомагає знову ж таки фірмовий зворот «візитівки». На ньому вгорі тією самою рукою нанесено подібно скорочений напис: «Лазаревск». Різниця в тім, що його зроблено не олівцем, а нерівномірно увиразненим чорним чорнилом. Унизу (теж чорнилом) рукою Плацендара – скорочення «Собст[венность]» і його автографічний підпис з розчерком.

Із фахової літератури відомо: наприкінці 1860 року іноземні підданці, на той час купці першої ґільдії Мартин Шерер і Ґеорґ Набгольц придбали в Москві відому фірму Карла Авґуста Берґнера на умовах подальшого згадування в реквізитах і рекламі прізвища першого власника[15]. Під їхньої орудою фотографічна фірма

[12] Див.: О. Лазаревський, *З оточення Пророка. Тарас Шевченко та родина Лазаревських. Есей*, Київ: Пульсари, 2009, с. 147.
[13] *Український археографічний збірник*, с. 69.
[14] Там само, вклейка між с. 68–69.
[15] Т. Н. Шилова, *Фотографы Москвы на память будущему. 1839–1930: Альбом-справочник*, Москва: Мосгорахив; Московские учебники, 2001, с. 308.

існувала до 1868 року[16]. На московській виставці 1865-го «фотографістів» було удостоєно великої срібної медалі[17]. Майже все це в буквальному сенсі відбито на звороті фірмового паспарту. Графічно відтворено навіть реверс медалі, на якому прочитується: «За / трудолюбіе / и / искуство / иностранцамъ / Шереръ и Набгольцъ / 1865». Отже, обидва московські фотопортрети Михайла Лазаревського напевно можна датувати 1865–1866 роками. Можливі й подальші уточнення, якщо довідатися, в якому місяці відбулася московська виставка, зауважити час, потрібний для виготовлення фірмових паспарту, встановити місяць, коли захворів і зліг Лазаревський.

Наостанок – кілька слів про згадуваний тут «шевченківський» перстень на руці Лазаревського і про взаємини Михайла Матвійовича з поетом. У березні 1858 року Шевченко занотував до щоденника: «Навдивовижу симпатичні люди ці прекрасні брати Лазаревські, і всі шестеро братів, як один, надзвичайна рідкість»[18]. І все ж найщирішим і найвідданішим його побратимом був Михайло Матвійович, про якого поет писав: «Пошли, Господи, усім людям таку дружбу і такого друга, як Лазаревський»[19]. Саме йому Шевченко подарував щоденника, «Автопортрет 1858 року», офорт «Притча про виноградаря», сепію «Сама собі в своїй господі». Саме в нього зберігалась «Мала [захалявна] книжка» і «Більша книжка» поета, автографи й авторизовані списки російських повістей та ін. По смерті Шевченка Лазаревський узяв на себе клопіт щодо первісного поховання в Петербурзі й перевезення тіла поета в Україну, турбувався про долю його рукописної та образотворчої спадщини, бібліотеки, опікувався майновими справами спадкоємців Шевченка. На незабудь про свого друга Лазаревський замовив перстень із уміщеною в нього «перехресною решіточкою» з пасма Шевченкового волосся. Схоже, саме цей золотий перстень (накладка сірого металу з контррельєфним зображенням герба роду Лазаревських) бачимо на двох московських фотопортретах. Чи не вперше ця реліквія 2008 року експонувалася на виставці «Тарас Шевченко і родина Лазаревських» у Національному музеї Тараса Шевченка. Опис пам'ятки подано в каталозі виставки, а кольорову ре-

[16] Там само, с. 138.
[17] Там само.
[18] Тарас Шевченко, *Повне зібрання творів у дванадцяти томах*, Київ: Наукова думка, 2003, т. 5, с. 168.
[19] Там само, с. 38.

продукцію – на четвертій сторінці обкладинки книжки, в якій уміщено каталог[20].

Ще одна цікава історична подробиця, що наводить на певні роздуми. 1866 року минали п'яті роковини від дня смерти Кобзаря і його перепоховання в Україні. Отож можна припустити, що спогади про ці події спонукали поетового друга надягнути українське вбрання й шапку, аби зробити знімок за зразком добре відомих йому Шевченкових світлин. Принаймні й таке варто тримати впам'ятку, намагаючись уточнити датування фотопортретів Михайла Лазаревського роботи московської фірми «Шерер и Набгольц».

Микола Костомаров

У нотатці Міяковського згадано два портрети Костомарова, але я придбав три. Два з них зроблено у форматі «візитівок». Ранішим є той, де історик (ще без бороди, але з вусами) сидить за фігурним столиком із улюбленою сиґарою в руці (9,4 х 5,9; 10,1 х 6,2 см). На лицевому боці паспарту внизу під наклеєним знімком – автографічний підпис Костомарова чорним чорнилом. Зворот «візитівки» чистий, без жодних надруків. Це одна з ознак фотокартки, виготовленої до 1860 року, хоча її якість і стан збереження справді гідні подиву. Можна навести чимало непрямих доказів, що автором і цього портрета був Деньєр, який одним із перших в Росії звернувся до формату carte-de-visite, запатентованого 1854 року французом Андре Адольфом Діздері[21]. Звісно, навряд чи хтось і колись напевно скаже, якого року Деньєр придбав камеру на чотири об'єктиви, необхідну для виготовлення ориґінальних «візитівок», але безпосередня робота з реальним фотографічним матеріялом в архівах і музеях Києва, Чернігова, Петербурґа дає мені підстави висловити опертий на факти здогад, що цей різновид мініятюрної фотографії у Петербурзі було запроваджено десь 1858-го чи 1859 року.

Час виготовлення «візитівки» з автографічним підписом Костомарова, окрім чистого звороту, підказують й інші дані. У відділі рукописів академічного Інституту літератури зберігається ще

[20] «Тарас Шевченко і родина Лазаревських: Виставка з нагоди 190-річчя від дня народження Михайла Лазаревського та 147-х роковин перепоховання Тараса Шевченка в Україні: Каталог», у кн.: Лазаревський, *З оточення Пророка*, с. 162, № 113.

[21] Див.: *Санкт-Петербург в светописи 1840–1920-х годов: Каталог выставки*, авт. вст. статей Г. А. Миролюбова, Т. П. Петрова, Г. Б. Ястребинский, Санкт-Петербург: Славия, 2003, с. 10.

один, дуже схожий на описуваний, візитівковий портрет Костомарова[22]. Його передали до Інституту у складі шевченківських матеріялів, що зберігалися в Українській вільній академії наук у США. Різного роду візуальні збіжності портретів з моєї колекції й інститутської збірки переконують: обидва знімки зроблено в одному ательє і під час одного сеансу. Головна різниця зображень – у положенні рук історика, що позує перед фотокамерою. На «інститутській» світлині їх складено на грудях навперехрест. Зауважмо, що лише на цих двох варіянтних «візитівках» Костомарова зображено без бороди, але ще з доволі пишними вусами.

Саме цей тип зображення (руки навперехрест, але вже із зовсім поголеним обличчям) 1860 року використав паризький літограф Адольф Мульєрон, створюючи літографічний портрет Костомарова для серії «Ґалерея українських письменників», до якої також увійшли портрети Куліша і Шевченка. Давно відомо, що літографію Кобзаря Мульєрон робив за Деньєровою світлиною[23]. Так само відомо, що в майстерні Деньєра в ті роки фотографувався Куліш. Портрети двох знаменитих українських діячів (Шевченка й Куліша) модний фотограф навіть представляв поряд на академічній річній виставці 1860–1861 років[24]. Ну, а про те, що Деньєр був улюбленим фотографом Костомарова, й говорити годі.

З огляду на новий фактологічний матеріял і широку джерельну базу талановитого дослідження Євгена Нахліка про життєвий і творчий шлях Пантелеймона Куліша (а в ньому йдеться також про історію виконання літографованої серії та підготовчих фотопортретів до неї) можна висловити арґументований здогад: натурні фотографічні знімки (подеколи варіянтні) всіх трьох українських письменників виконано в майстерні Деньєра взимку 1859–1860 років, що посвідчує й зимовий одяг на Шевченковій світлині[25].

Серед повернутих зі США в Україну раритетів, що тепер зберігаються в Інституті літератури, є ще один Деньєрів портрет Костомарова кабінетного формату (14,1 х 9,9; 16,2 х 10,6 см) із «су-

[22] Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (далі – ВР ІЛ), ф. 1, од. зб. 1137.

[23] Яцюк, *Таїна Шевченкових світлин*, с. 26–37.

[24] *Указатель художественных произведений годичной выставки Императорской Академии Художеств за 1860–1861 академический год*, Санкт-Петербург, 1861, с. 20.

[25] Євген Нахлік, *Пантелеймон Куліш: Особистість, письменник, мислитель. Наукова монографія у двох томах*, Київ: Український письменник, 2007, т. 1: *Наукова біографія*, с. 189–194.

перечливим» дарчим написом портретованого, доволі вицвілою нотаткою одного з попередніх власників і власницьким підписом Плацендара[26]. Для встановлення правдивого тексту двох перших написів потрібен певний час і допоміжні історичні матеріяли.

Те, що другий візитівковий портрет Костомарова з моєї колекції Плацендара (7,8 х 5,4; 10,5 х 6,5 см) також робив Деньєр, поза всяким сумнівом. На лицевому й зворотному боці паспарту надруковано прізвище фотографа. Крім рекламного надруку, тут наявні два автографічні трирядкові написи чорним чорнилом. Один (угорі) – дарчий, другий (унизу) – коментувальний. Перший зроблено рукою Миколи Костомарова: «На згадку / П[ану] Г. М. Честаховскому / одъ Н. Костомарова»; другий – рукою Григорія Честахівського: «Неділя. 4 Березозіля 1873 року / день Панахиди по Тарасові / Григоровичу Шевченко». На багатокомпонентному логотипі Деньєра графічно відтворено медаль петербурзької виставки 1870 року. Ця дата разом із тією, що міститься в «коментарі» Честахівського, є межовою щодо часу виконання «візитівки»: 1870–1873 роки. Логічні ж розмисли дають підстави гіпотетично ущільнити цей межичас до років 1872–1873 (не пізніше лютого).

Повернені в Україну світлини зі збірки Плацендара посвідчують, що Міяковський із якихось причин подав неповний їх перелік. Від нових заокеанських власників колекції я придбав ще один дуже схожий на візитівковий Деньєрів портрет Костомарова кабінетного формату (12,2 х 8,9; 15,7 х 10,6 см). На перший погляд, їх було зроблено одночасно. Обидва закомпоновано в овал, такий самий поворот голови історика, схожі зачіска, борода, вуса, зрештою – сама психологічна характеристика, яку схопив фотограф-мистець, «заглянувши» крізь скельця окулярів ув очі Костомарова. Внизу під наклеєною світлиною вже у XX столітті хтось зробив нині дуже затертий підпис: «Костомаров (?)». Очевидно, при наклеюванні світлини на паспарту за допомоги пресової форми клей частково проступив наскрізь, утворивши світлі плями на загальному тлі над головою історика та його бороді, що трохи псує для глядача загальне художнє враження.

Зауваживши велику портретну схожість Костомарова на «автографічній візитівці», виготовленій, найвірогідніше, 1872-го, звертаємо увагу на емблематику розкішного логотипа Деньєрового ательє на звороті «кабінетки». На ньому – шість друкарських відбитків аверсів і реверсів нагородних медалей фотографа, одержаних на виставках. Дві останні позначено 1873 роком (віденська

[26] ВР ІЛ, ф. 1, од. зб. 1162.

й лондонська). Лише з огляду на зауважене, можна твердити з великим ступенем імовірности, що другий портрет Костомарова зроблено пізніше – у 1873–1874 роках.

Григорій Честахівський і Маруся Денисенко

Перш ніж перейти до опису й атрибуції портретів Григорія Честахівського і дівчини, яку він привіз до Петербурґа, – короткий історичний екскурс.

Одразу після упокоєння Тараса Шевченка петербурзька українська громада винесла ухвалу про виконання його заповіту поховати «на Вкраїні милій». Поки чекали офіційного дозволу, похоронили тимчасово на Смоленському цвинтарі Петербурґа. Перепоховання відбулося через два місяці. Супроводжувати прах поета в Україну громадівці доручили молодшим приятелям Шевченка Григорію Честахівському й Олександрові Лазаревському, які гідно виконали свою місію. Ідея поховати поета саме в Каневі, на Чернечій горі, також належить Честахівському. Він вибирав конкретне місце для поховання, облаштовував могилу, читав селянам бунтівні поетові вірші, поширював серед них Шевченкові твори. Прибувши до Канева, Честахівський оселився в хаті канівського рибалки Нечипора Денисенка, за дві з половиною верстви від Чернечої гори. В похованні Шевченка й упорядженні його могили чим могла допомагала вісімнадцятирічна рибалчина донька Маруся. Вона без пам'яті закохалась у співучого й артистичного українського петербуржця. Гриць, який був запанібрата із селянами, також захопився дівчиною і, заручившись із нею, вивіз до столиці. Він навчив її грамоти, ввів у коло громадівців, але одружитися з Марусею не міг, бо формально вже давно перебував у церковному шлюбі й мав дочку. Покинута дружина з дочкою самотою жили в Херсонській губернії на батьківщині Честахівського. З часом любовні стосунки між Грицем і Марусею розладналися, і в драматичному становищі опинилася передовсім зваблена дівчина. Долею однієї з Шевченкових «Катерин» переймалися Надія Білозерська, Пантелеймон Куліш, Микола Костомаров, Марко Вовчок, Михайло Максимович. За їхньої моральної і матеріяльної підтримки 1864 року Марія Денисенко повернулася на батьківщину до своїх батьків, а Григорія Честахівського за негідний вчинок позбавили членства в Українській громаді. Подальша доля Марусі виявилася трагічною. За одними (неперевіреними) відомостями, вона стала повією, за

іншими (також документально не підтвердженими свідченнями Марка Вовчка) – відіслана на батьківщину на сором родині, приховала свою вагітність, умертвила дитя, пішла під суд, була засуджена до заслання, але невдовзі померла. Втім, не виключено також, що обидві ці версії не є суперечливими (якщо припустити, що «стала повією» й «умертвила дитину»), адже невідомо, коли все те вірогідно сталося. Трагічна любовна історія, коротко означена тут, має доволі широку джерельну базу. Зацікавленого читача відсилаю по інформацію до найдокладнішої на сьогодні й водночас евристичної наукової розвідки Євгена Нахліка[27], аби знову повернутися до конкретики віднайдених світлин.

Під дещо театралізованим візитівковим портретом Честахівського на весь зріст (у літньому народному вбранні та смушевій шапці) є підпис чорнилом: «Въ конци 40-х годовъ». Помилковість підпису очевидна, бо знаємо: фотографії такого формату (8,6 х 5,3; 10,2 х 6 см) в ті роки ще не було. А от текстове художнє клеймо на звороті «візитівки» таки проливає світло на авторство й час її виготовлення, тим більше, якщо долучити деякі біографічні дані фотографа. На зворотці відтворено вже відомі нам герб з двоголовим орлом і друковану інформацію про петербурзького художника й фотографа Деньєра. Але жодних виставкових відзнак у цій рекламній композиції немає, так само відсутня неодмінна згодом адреса фотоательє в будинку графині Строґанової. Зі спеціяльних джерел відомо: Деньєр іще 1849-го відкрив даґеротипне ательє на Невському проспекті в приміщенні Пасажу (буд. № 48). А з 1860 роком уже пов'язують його фотомайстерню на Невському проспекті в будинку Строґанової (№ 19)[28]. Це дає підстави датувати фото Честахівського саме цим роком. На його звороті добре прочитуються зроблені чорним чорнилом різного насичення три автографічні написи. Вгорі як підпис портретованого – «Грицько / Чест[а]ховск[ий]» (з подвійним розчерком); нижче, ліворуч од друкованого логотипа, його ж рукою – «Прошу / возвратить»; і внизу, біля краю обрізу – позначка рукою власника: «Собст. АН-Плацендаръ».

Ще одна світлина Честахівського (сидить за круглим столиком в інтер'єрі вмебльованої кімнати) – доволі форматна (15,6 х 11 см), суцільно наклеєна на картонний підклад. На звороті підкладу колись були олівцеві написи (нині стерті й не прочитувані). Саме фото вицвіло й утратило чіткість. І все ж крізь серпанок часу мож-

[27] Нахлік, «З оточення Пантелеймона Куліша», с. 59–101.
[28] *Санкт-Петербург в светописи 1840–1920-х годов*, с. 297.

на видивитися-вгадати сухі риси обличчя портретованого, його очі, що дивляться трохи праворуч від об'єктива фотокамери, сиве закучерявлене волосся. Одне можна сказати: «Минули літа молодії». Час, коли зроблено знімок, встановлюємо гіпотетично, бо схоже, знімкував Григорія Миколайовича хтось із фотографів-любителів без особливих заслуг, отже – і без власного друкованого логотипа.

Все ж на світлині вдалося видивитись одну посутню зачіпку. Це портрет Шевченка в рамці на тлі стіни, якраз над портретованим. Вочевидь, це сталерит ляйпцизької фірми Фридриха Арнольда Брокгауза з групової фотографії роботи Деньєра, яка була колись власністю Опанаса Сластіона[29]. Вперше цю ґравюру на окремому аркуші було додано до форматного «Кобзаря» 1883 року, видрукуваного в Петербурзі[30]. Саме вона прикрашає кімнату, в якій відбувалося знімкування. Позаяк інших портретів Честахівського в поважному віці досі, здається, не оприлюднено, то для досліджуваного поки що приймемо як робочу версію таку формулу датування: не раніше 1883-го. Тепер – до питання, де зроблено знімок.

В Інституті літератури серед згадуваних матеріялів, що повернулися зі США, зберігається ще один «парний» нашому портрет Честахівського (15 х 10,5 см)[31]. На його звороті чорним чорнилом написано: «Дідусь Григорій / Николаевичъ Честаховскій / во время пребыванія / въ Качановкѣ». Під ним олівцем: «Від М. П. Честаховского / 1939 р.». Внизу – відомий уже власницький підпис Плацендара. Портрети Честахівського з інститутської та моєї колекцій зроблено в часі одного сеансу. Однак на першому знімку зображення більш наближене до глядача, інша поза портретованого, трохи різниться погляд його очей, в об'єктив не потрапив портрет Шевченка в інтер'єрі кімнати. Цікаво, що серед повернутої зі США шевченкіяни є також якісна фоторепродукція і того портрета, що нині перебуває в мене[32].

Про те, якою була Маруся Денисенко, досі знали лише за поодинокими й принагідними «словесними портретами», залишеними її петербурзькими сучасниками. Надія Білозерська, наприклад, бачила в ній молоду красиву дівчину, виряджену, неначе лялечка: у вишиваній українській сорочці, з розкішним нами-

[29] Яцюк, *Таїна Шевченкових світлин*, с. 45–46.
[30] Т. Г. Шевченко, *Збірник творів*, Санкт-Петербург, 1883, Том перший: *Кобзарь*.
[31] ВР ІЛ, ф. 1, од. зб. 1160.
[32] Там само, од. зб. 1161.

стом на шиї і довгими шовковими стрічками яскравих кольорів, прикріпленими до головного убору. Взагальнений, але виразний «словесний знімок» Марусиної душі подала свого часу Марко Вовчок. Вона стверджувала, що ця «дівчина з простолюду» мала таку витонченість почуттів, яку не у всякої з «високородія» знайдеш[33]. Тепер можемо доповнити ці характеристики достеменним візуальним образом багатостраждальної Марусі.

Останні заокеанські власники збірки Плацендара шукали на моє замовлення «Портрет жінки в українському вбранні» кілька місяців, але (велика їм дяка) таки віднайшли. Це унікальний портрет, розміром наближений до формату «візитівки» (9 х 5; 10,5 х 5,5 см). Саму видовжену світлину з округлим дашком наклеєно на картонний підклад. На його звороті – восьмикутний фірмовий знак-наклейка з друкованим текстом французькою мовою. З тексту довідуємося, що то – фотографія члена Імператорської Академії мистецтв художника Сємьонова. Внизу наклейки вказано адресу ательє на 13-й лінії Васільєвського острова в будинку № 20. Щодо особи фотографа, то вдалося встановити, що йдеться про академіка акварельного портретного живопису Алєксандра Сємьоновіча Сємьонова, якому академічне звання надано у вересні 1853 року[34].

Наостанок – декілька міркувань про перспективи встановлення реального обсягу пам'яток зі збірки Плацендара й «однієї української родини». Наголошую на двох збірках, бо схоже, що друга реліквіями Плацендара не вичерпувалася.

Із публікації Міяковського 1964 року можна зрозуміти, що на той час усі принагідно згадані ним пам'ятки ще були родинною власністю. До УВАН їх передали для опрацювання й перефотографування. Те, що знімки з приватних колекційних предметів робив фотограф Павловський[35], засвідчує його штемпельний підпис на звороті згадуваної попереду інститутської фотокопії з тепер мого «качанівського» портрета Честахівського: «Reprod. V. Pavlovsky».

[33] Про це див.: Нахлік, «З оточення Пантелеймона Куліша», с. 72–76.

[34] *Сборник материалов для Императорской С.-Петербургской Академии Художеств за сто лет ее существования*, П. П. Петров (сост.), Санкт-Петербург, часть 3, с. 206 (див. також с. 65, 66, 73, 199).

[35] Вадим Павловський (21 вересня / 4 жовтня 1907, Київ – 10 лютого 1986, Нью-Йорк) – мистецтвознавець, хімік-технолог. Вивчав історію мистецтв і науково-дослідну фотографію. Працював у Київському інституті науково-судової медицини (1935–1943), Інституті судової медицини Гайдельберзького університету (1944–1946). Від 1947 року в США. Автор монографій «Шевченко в пам'ятниках» (1966), «Василь Григорович Кричевський: Життя і творчість» (1974), виданих заходами УВАН у США. – *О. Ф.*

Згодом принаймні кілька оригіналів із родинної збірки якимось чином таки потрапили до УВАН. Про це незаперечно свідчать власницькі підписи Плацендара на вже описуваних портретах Костомарова й Честахівського.

Зауважмо, що лише ці два підписані раритети – у незадовільному стані збереження. Фото Костомарова у двох місцях має надломи, в зоні верхнього зрізу вирвано клапоть (разом із паспарту). Портрет Честахівського майже посередині зовсім переломлено і на звороті склеєно скотчем. Не проминімо увагою і той факт, що обидва портрети до певної міри є варіянтними з тими, які нині у кращому стані збереження. Якщо у нашому випадку чинник варіянтности справді слушний, то він дає підстави для здогаду: одна з двох водночас зроблених «візитівок» Костомарова до колекції УВАН також потрапила зі збірки загадкової родини, як і дублетний (аналогічний моєму) візитівковий портрет молодого Честахівського в народному одязі[36].

Для того, хто досліджує історію колекції фотографічних матеріялів УВАН, повернутих в Україну, може стати важливою й така подробиця: не на всіх світлинах зі збірки загадкової української родини наявні власницькі підписи Плацендара. Схоже також, що і сам власник підписував далеко не всі портрети. Отож якщо вести мову про історію зберігання якоїсь окремої світлини, що повернулася до інститутського відділу рукописів, то варто перевірити, чи її насправді було вивезено з київського Будинку-музею в роки війни[37], а чи є вона однією з тих, що потрапили до колекції УВАН пізніше.

[36] ВР ІЛ, ф. 1, од. зб. 1159.

[37] Див.: Тамара Скрипка, «До історії шевченківських раритетів», *Новини з Академії*, [Нью-Йорк], 2007, ч. 31, с. 4–9.

Miscellanea

Із нових розшуків про Шевченка

Віктор Дудко

1. Віршоване послання Ніколая Курочкіна до Шевченка

Окреслюючи післязасланські контакти Шевченка з російськими літераторами, Павло Зайцев зазначив:

> Ближче зійшовся і заприязнився з тими з них, що визначалися такою самою, як і він, щирістю й безпосередністю вдачі, як от з Миколою Курочкіним і братами Жемчужніковими, що були людьми винятково доброго серця, а з-поміж росіян справді щирими українофілами[1].

Курочкін переклав російською й опублікував чотири поезії українського колеґи, надрукував кваліфіковану рецензію на збірник «Кобзарь Тараса Шевченка в переводе русских поэтов» (Санкт-Петербург, 1860), листувався з ним (збереглося два листи Курочкіна), виголосив на похороні Шевченка слово, яке, за свідченням Ніколая Лєскова, «особенно сильно отозвалось в душе слушателей»[2]. Дослідники вже розглядали взаємини Шевченка з Курочкіним[3].

[1] Павло Зайцев, *Життя Тараса Шевченка*, Нью-Йорк; Париж; Мюнхен, 1955, с. 319.

[2] Н. С. Лесков, «Последняя встреча и последняя разлука с Шевченко», *у кн.: Спогади про Тараса Шевченка*, уклад. і прим. В. С. Бородіна, М. М. Павлюка, О. В. Бороня; передм. В. Л. Смілянської, Київ: Дніпро, 2010, с. 432. Як писав Лєсков, Курочкіну «сдерживаемые слезы мешали произнесть свое короткое слово, дышавшее сердечной простотой и искренностью» (Там само). Текст виступу Курочкіна опубліковано; див.: Л. Жемчужников, «Воспоминание о Шевченке; его смерть и погребение», *Основа*, 1861, март, с. 14–15.

[3] Див.: Ф. Я. Прийма, «Из забытых отзывов русских писателей о Т. Г. Шевченко», *Русская литература*, 1958, № 4, с. 223–226; його ж, *Шевченко и русская литература XIX века*, Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1961, с. 208–214; М. М. Павлюк, «Кілька уточнень до Шевченкового листування: (Т. Шевченко і М. Курочкін)», *Радянське літературознавство*, 1970, № 6, с. 80–82; *Листи до Тараса Шевченка*, упоряд. В. С. Бородін, В. П. Мовчанюк, М. М. Павлюк та ін., Київ: Наукова думка, 1993, с. 326–328 (коментар Ніни Чамати); Григорій Зленко, «Каламбур», у кн.: Григорій Зленко, *Пошук для прийдешнього: Вибрані розпові-*

Але принаймні один сюжет з обсягу цієї теми досі не висвітлено повною мірою.

У Шевченковому фонді зберігся пробний відбиток його офорта «Дві дівчини»[4]. Василь Шубравський зазначив, що на звороті відбитка

> на всю сторінку червоним олівцем крупним жирним почерком написано жартівливий вірш когось із знайомих Т. Г. Шевченка: «Встал. Скверно. Хмель чуть прохо[дящий]» ... // ... «В своих дверях отрадный ключ», підпис: «И. Кр.» з підкресленням, рядом дата «$\frac{31}{\text{M}}$»[5].

Як засвідчує звернення до першоджерела, авторський підпис насправді виглядає інакше – НКр. Нещодавно з'ясовано, що послання було написано 31 березня 1859 року[6].

Петро Жур слушно назвав автором поезії Курочкіна і відтворив її чотири заключні рядки[7]. Проте дослідник хибно відчитав авторську дату: «$\frac{31}{\text{VII}}$» (він звертався не до самого автографа, а до мікрофільму)[8]. Вивчаючи офорт «Дві дівчини», принагідно згадав про «текст недрукованого (бо сороміцький) вірша М. Курочкіна» Володимир Яцюк[9]. У літописах життя і творчости Шевченка – включно з тим, який уклав Жур, – інформацію про відповідний твір Курочкіна не подано.

Безумовно, саме з огляду на свою буцімто сороміцькість (насправді позірну) відповідний віршований експромт Курочкіна, який є важливим свідченням його контактів із Шевченком, досі фактично перебуває поза увагою навіть ширшого кола фахівців-шевченкознавців. Тому слід нарешті опублікувати цю поезію у повному обсязі.

ді літературного слідопита, Одеса: Астропринт, 2004, с. 66–68; Віктор Дудко, «Дві шевченкознавчі нотатки», *Записки Наукового товариства імені Шевченка*, Львів, 2014, т. CCLXVI, с. 539–541.

[4] Див.: Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (далі – ВР ІЛ), ф. 1, од. зб. 110.

[5] *Опис рукописів Т. Г. Шевченка*, відп. ред. О. І. Білецький, ред. М. С. Грудницька, Київ: Вид-во АН УРСР, 1961, с. 258.

[6] Докладно див.: Віктор Дудко, *Тарас Шевченко: джерелознавчі студії*, Київ: Критика, 2014, с. 23–24 (стаття «Шевченко очима Григорія Милорадовича»).

[7] Див.: Петр Жур, *Шевченковский Петербург*, Ленинград: Лениздат, 1964, с. 223–224, 285; його ж, *Шевченківський Петербург*, Київ: Дніпро, 1972, с. 132, 177.

[8] Стосовно року написання твору Жур не висловився.

[9] Володимир Яцюк, *Малярство і графіка Тараса Шевченка: Спостереження, інтерпретації*, Київ: Рада, 2003, с. 297.

Свою поетичну імпровізацію Курочкін створив у помешканні Шевченка, де заночував. Зранку Шевченко вийшов у справах, замкнувши помешкання, і гість змушений був чекати на повернення господаря.

Встал. Скверно. Хмель чуть проходящий –
Один средь незнакомых стен,
И вместо бляди настоящей
Какой-то женственный манкен[10].
Отрадный свет блестит в окошке,
А предо мною на стене
Все алебастровые ножки
Нелепо чувство дразнят мне.
Давно кипит воображенье,
Иди скорей, Тарас, не мучь
И поверни освобожденья
В своих дверях отрадный ключ.

2. Вітальна телеграма Шевченкові від 25 лютого 1861 року: матеріяли до коментаря

Напередодні останнього дня народження, 25 лютого 1861 року, Шевченко дістав телеграму: «Батьку, полтавці поздравляють любого Кобзаря з іменинами і просять: “Утни, батьку, орле сизий”. *Полтавська громада*»[11].

До єфремовського зібрання творів письменника, де було вперше оприлюднено корпус листів до нього, телеграма не потрапила. У збірниках листів до Шевченка її подано за ориґіналом, який зберіг Олександр Лазаревський (нині – у ВР ІЛ). Коментуючи телеграму, і Лариса Кодацька, і Ніна Чамата зазначили, що вперше відповідний текст було оприлюднено в журналі «Основа» (1861. – № 6. – С. 15)[12]. Чамата деталізувала: «Телеграму вміщено в написаній М. О. Максимовичем редакційній статті “Значение Шевченко для Украины. Проводы тела его на Украину из Петербурга”»[13]. Од-

[10] Вживана у XIX ст. форма слова «манекен».
[11] *Листи до Тараса Шевченка*, с. 183.
[12] Див.: *Листи до Т. Г. Шевченка*, упоряд. Л. Ф. Кодацька, Київ: Вид-во АН УРСР, 1962, с. 310; *Листи до Тараса Шевченка*, с. 352.
[13] Там само. Автором непідписаної статті був редактор часопису Василь Білозерський, у першодруку в назві зазначено: «Шевченка», «в Украину». У справі авторства див.: Н. М. Белозерский, «Тарас Григорьевич Шевченко по воспоминаниям разных лиц (1831–1861 гг.)», у кн.: *Спогади про Тараса Шевченка*, с. 193.

нак читач, який звернеться до цієї публікації, з'ясує, що насправді текст телеграми там не подано, їй присвячено такий фраґмент із листа Олександра Кониського до редакції «Основи»: «Щирії полтавські українці 25 лютого послали Т. Гр. Шевченку телеграму і, поздоровляючи його з іменинами, сподівались, що певно любий Кобзар утне на своїй голосній кобзі нову голосну пісню, котру почують далеко-далеко!»[14].

Насправді текст телеграми було вперше відтворено в надрукованій у газеті «Северная пчела» статті Лазаревського «Последний день жизни Т. Г. Шевченко», написаній 26 лютого, щойно після смерти поета[15]. Навівши телеграму, Лазаревський зазначив: «Выслушав ее, больной сказал: "Спасибі, що не забувають". Депеша видимо обрадовала его» [16].

Уже невдовзі статтю Лазаревського було не раз республіковано, зокрема, і в «Основі»[17]. Ці свідчення включено до збірників споминів про Шевченка[18].

Стосовно обставин підготування телеграми у коментарі Чамати повідомлено:

> Український письменник, педагог і громадський діяч, член Полтавської громади О. Я. Кониський розповів згодом про обставини відправлення телеграми: «Увечері в переддень Тарасових іменин громада збиралася у Пильчикова [...], порадила ту телеграму і доручила мені подати її. Квиток телеграфний на ту телеграму я переслав в архів "Просвіти". На громаді того вечора, опріч мене і Пильчикова, були: Милорадовичка, Майнова, Лобода Віктор, Щелкан, Кизимовський Михайло, Трунов Василь. Кулик Василь, Шохин Петро і Гавриленко Григорій» (*Кониський О.* Тарас Шевченко-Грушівський: Хроніка його життя. Т. 2. – Львів, 1901. – С. 339 –340)[19].

[14] *Основа*, 1861, июнь, с. 15. Про те, що згадана публікація Білозерського не містить першодруку полтавської телеграми, мені вже доводилося принагідно писати (див.: «Полтавська громада початку 1860-х рр. у листах Дмитра Пильчикова до Василя Білозерського», публ. Віктора Дудка, *Київська старовина*, 1998, № 2, с. 175).

[15] Див.: *Северная пчела*, 1861, 28 февр., № 48, с. 189.

[16] Там само.

[17] Див.: Жемчужников, «Воспоминание о Шевченке; его смерть и погребение», с. 3–5.

[18] Саме за одним із передруків статті Лазаревського наведено текст телеграми у публ.: М. Присяжнюк, «Вшанування пам'яті Шевченка в Полтаві 1861 року», *Збірник праць 12-ї наукової шевченківської конференції*, Київ: Наукова думка, 1964, с. 242.

[19] *Листи до Тараса Шевченка*, с. 352.

Дещо інакше описав Кониський обставини і персональний склад учасників десятьма роками раніше у споминах про полтавський період свого життя:

> Добре пам'ятаю, що 25 лютого по 2-ій годині зійшлися (до готелю «Москва», де я і інші заходили часом обідати) Пильчиков, Трунов, Гавриленко, Ізопольський (поляк, колись ксьондз, потім книгар і письменник), ще дехто і я. Перш за все послали ми до Тараса таку телеграму: «Батьку! Полтавці поздоровляють любого кобзаря з іменинами і просять: утни, Батьку, орле сизий! Полтавська громада» (телеграфний квиток на сю депешу і досі є у мене), потім гарненько пообідали невеличкою своєю сім'єю і випили за здоров'я свого «сизого орла»[20].

Різночитань, власне, лише два: 1) місце зібрання учасників громади, 2) список учасників події – повніший у студії про Шевченка, коротший у споминах (який, утім, містить одне відсутнє у першому випадку прізвище – Ізопольський і неконкретизовану вказівку «ще дехто»). За відсутности додаткових відомостей немає змоги з'ясовувати, яке зі свідчень є достовірнішим.

Натомість слід уважно переглянути список осіб, яких назвав Кониський, – а чи про всіх зацікавлений читач може легко та швидко дістати інформацію із шевченкознавчої літератури, передовсім із довідників?

У Ротачевій енциклопедії опубліковано статті про Гавриленка, Кулика, Лободу, Єлизавету Милорадович, Пильчикова, Трунова[21], Шохина, Щелкана.

У Шевченківській енциклопедії (у виданих на початок 2015 року чотирьох її томах) вміщено статті про Кулика, Лободу, Єлизавету Милорадович.

Статтей про Кизимовського та Ізопольського в обох виданнях немає. Ротач умістив статтю про Віктора Щелкана (за мемуарним свідченням Михайла Драгоманова, одного з тогочасних «корифеїв українофільства полтавського»[22]), не подавши, однак, дат його

[20] О. Я. К[ониський], «З життя в Полтаві: (Частина з моїх споминок)», *Правда*, 1890, т. 2, вип. 5, с. 116.

[21] Наприкінці 1861 року Олександр Стронін писав до Василя Шевича про полтавського книгаря Трунова: «Почтенный Василий Лонгинович есть мещанин и почти не учившийся человек, но своим врожденным чутьем победивший враждебные обстоятельства и вышедший на прямую дорогу. К тому же это честная и добрая натура» (Михайло Гніп. *Громадський рух на Україні 1860-х рр.*, Харків: Державне видавництво України, 1930, кн. 1, с. 231).

[22] М. П. Драгоманов, «Два учителі: (Спомини)», *Вибране: («...мій задум зложити очерк історії цивілізації на Україні»),* Київ: Либідь, 1991, с 598.

життя[23]. Ці відомості з'ясовано ще на початку XX століття: (1833 – 11 лютого 1865, Тифліс)[24].

Педагог Михайло Васильович Кизимовський (27 вересня 1832, Чернігів – 11 квітня 1878, Полтава) виховувався у Чернігівській семінарії, потім в Університеті св. Володимира. У 1857–1876 роках викладав у Полтавській гімназії. На початку 1860-х років – один з організаторів і викладачів полтавських недільних шкіл. Від червня 1876 року очолював Полтавське реальне училище[25]. Драгоманов пригадував про свою та «інших учеників приязнь до нашого натураліста, добрячого чоловіка, але не так-то зручного педагога, а приязнь та придавала охоту вчити й натуральну історію й читати натуралістичні книжки, що почали тоді виходити»[26].

Польський фольклорист та етнограф Еразм Ізопольський (1810, Київська губернія – 1876, м. Лохвиця Полтавської губернії)[27] протягом багатьох років виявляв інтерес до української народної творчости[28]. Підтримував контакти із Михайлом Макси-

[23] Див.: Петро Ротач, *Полтавська шевченкіана: Спроба обласної (крайової) шевченківської енциклопедії [у двох книгах]*, Полтава: Дивосвіт, 2009, кн. 2, с. 497.

[24] Див.: А. Г[арский], «Щелкан Виктор Афанасьевич», *Русский биографический словарь*, Санкт-Петербург, 1912, [т.] Щапов – Юшневский, с. 50. Додаткові життєписні відомості також див.: В. А. Дьяков, *Деятели русского и польского освободительного движения в царской армии 1856–1865 годов: Биобиблиографический словарь*, Москва: Наука, 1967, с. 192.

[25] Див.: В. Е. Бучневич. *Записки о Полтаве и ее памятниках*, Полтава, 1902, с. 302; Гніп. *Громадський рух на Україні...*, с. 10; Віктор Дудко, «Читаючи листи Леоніда Глібова до Олександра Кониського: Нотатки коментатора», *Український археографічний щорічник. Нова серія*, Київ; Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 2004, вип. 8/9, с. 777.

[26] Драгоманов, «Два учителі: (Спомини)», с. 593. В автобіографії Драгоманов свідчив, що в Полтавській гімназії йому «посчастливилось попасть на [...] недурного натуралиста, благодаря которому я не нашел новизны в том *реализме*, о котором молодежь в России немного спустя говорила как о чем-то исключительном и противуположном гуманизму» (М. П. Драгоманов, *Літературно-публіцистичні праці у двох томах*, Київ, 1970, т. 1, с. 40).

[27] Див.: Володимир Гнатюк, *Українсько-польська правобережна романтична література: Вибрані праці*, Ростислав Радишевський (гол. ред. і упор.), Київ: [МП Леся], 2008, с. 511–512, 628. Дослідник використав джерельні матеріяли, які дають підстави скориґувати інформації про роки життя Ізопольського (бл. 1812 – після 1862), подані у публ.: S. Sierotwiński, «Izopolski Erazm», *Polski słownik biograficzny*, Wrocław; Warszawa; Kraków, 1963, t. X/2, zesz. 45, s. 198.

[28] Новітнє трактування Ізопольського як *українського* етнографа й фольклориста [див.: *Тарас Шевченко в критиці*, за заг. ред. Григорія Грабовича, упоряд. Олександр Боронь, Михайло Назаренко, Київ: Критика, 2013, т. I: *Прижиттєва критика (1839–1861)*, с. 773] не є вмотивованим. Про фольклористичну і лі-

мовичем[29] та Пантелеймоном Кулішем[30] (і написав рецензію на «Записки о Южной Руси»[31]), зустрічався із Шевченком, від якого дістав його запис думи про Конашевича-Сагайдачного[32]. У полтавській книгарні Ізопольського («дорогенька трошки», як писав про неї Кониський[33]) можна було, зокрема, придбати «Кобзар» 1860 року і альманах «Хата»[34], передплатити «Основу»[35].

У Ротачевій статті про Гавриленка його чомусь названо Гаврилом (по батькові не вказано)[36], хоча він фігурує як Григорій, Григорій Іванович і у згадках Кониського, і в синхронних листах Куліша. Кониський зазначив, звертаючись до історії полтавської громади початку 1860 років, що «був між нами старий, але ще бадьорий дідусь, приятель ще Котляревського, столяр-міщанин Грицько Гавриленко»[37]. Пригадуючи влаштований у Полтаві 9 травня 1860 року урочистий обід з нагоди приїзду Куліша, Кониський свідчив: «Обед окончился очень поздно, и большинство публики проводило Кулиша в его квартиру пешком с музыкой. Квартировал он в доме Гр. Ив. Гавриленка, простого, но довольно развитого мещанина, столяра по ремеслу и друга покойного Котляревского. Вечер прошел в оживленной беседе исключительно

тературну діяльність Ізопольського див.: Гнатюк, *Українсько-польська правобережна романтична література*, с. 511–515; Р. Ф. Кирчів, *Український фольклор у польській літературі (період романтизму)*, Київ: Наукова думка, 1971, с. 86–87; Ростислав Пилипчук. «До питання про початок українського вертепу, або Ще раз в обороні Еразма Ізопольського», *Верховина: Збірник наукових праць на пошану професора Олекси Мишанича з нагоди його 70-річчя*, Дрогобич: Коло, 2003, с. 263–285. Польський переклад статті див.: Rostysław Pyłypczuk, «Z historii ukraińskiego wertepu albo jeszcze raz w obronie Erazma Izopolskiego», *Przegląd Humanistyczny*, 2006, t. 50, № 1 (394), s. 41–58.

[29] Див.: Гнатюк, *Українсько-польська правобережна романтична література*, с. 512.

[30] Див.: Пантелеймон Куліш, *Повне зібрання творів. Листи*, упоряд., комент. Олесь Федорук, Київ: Критика, 2005, т. I, с. 149.

[31] Див.: *Biblioteka Warszawska*, 1857, t. II, s. 872–881.

[32] Див.: Гнатюк, *Українсько-польська правобережна романтична література*, с. 512; Петро Жур, *Труди і дні Кобзаря*, Київ: Дніпро, 2003, с. 259.

[33] Переходовець [О. Кониський], «Із Полтави», *Черниговский листок*, 1862, 18–25 нояб., № 33/34, с. 258.

[34] Див.: *Тарас Шевченко в критиці*, т. I, с. 602.

[35] Див.: *Українська преса: Хрестоматія*, упоряд. М. Ф. Нечиталюк, Львів, 1999, т. 1, с. 93, 99.

[36] Див.: Ротач, *Полтавська шевченкіана*, т. 1, с. 148.

[37] О. Я. К[ониський], «З життя в Полтаві: (Частина з моїх споминок)», с. 106. Зять Гавриленка, як повідомив Кониський, був власником полтавського готелю «Москва» – тодішнього «осередку усіх новинок», де «найбільш сходилося ліберальних людей» (Там само, с. 115).

об украинской литературе – о предстоящем издании “Кобзаря”[38] и “Основы”»[39].

Про пані Майнову можна додати, що влітку 1862 року вона з іншими полтавськими громадівцями відвідувала Куліша у Старих Санжарах. Це засвідчив Кониський у споминах про полтавські візити Куліша[40].

3. Повідомлення жандармського аґента про концерт 27 квітня 1861 року, влаштований з метою купівлі землі для родичів Шевченка

27 квітня 1861 року, наступного дня після проводів праху Шевченка з Петербурґа в Україну, у залі столичного Дворянського зібрання відбувся вокальний та інструментальний концерт, влаштований з метою зібрати кошти на купівлю землі для родичів поета. Як свідчив Опанас Маркович, «концерт в память Т. Г. Шевченка был больше чем наполовину программы составлен из музыки южнорусской»[41]. Про цей захід збереглася низка синхронних публікацій у періодичних виданнях (переважно виступи в обговоренні української частини концерту, яке започаткував Пантелеймон Куліш; його опонентами виступили, зокрема, Петро Таволга-Мокрицький, Маркович, Карпо Білозерський)[42]. Друковані матеріяли

[38] Неточність Кониського – на час першого приїзду Куліша до Полтави «Кобзар» (1860) уже вийшов.

[39] В. Шенрок, «П. А. Кулиш. (Биографический очерк)», *Киевская старина*, 1901, т. LXXIV, июль/авг., отд. I, с. 53. Кониський написав спогади про перебування Куліша в Полтаві на прохання Кулішевого біографа Владіміра Шенрока. Також див.: Михайло Возняк. «Листування Панька Куліша з Олександром Кониським», *Нова Україна*, 1923, № 10, с. 139, 141, 144 (листи Куліша від 20 листопада 1860 року, 3 січня і 7 березня 1861 року).

[40] Див.: Шенрок, «П. А. Кулиш», с. 55. У публікації, втім, ідеться про «Майкову», але це, треба думати, помилка друку. У копії відповідних споминів Кониського («Несколько слов о П. А. Кулише»), яку зробив Віктор Петров, – Майнова (див.: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, ф. 243, оп. 1, спр. 133, арк. 41 зв.).

[41] А. В. Побратим [А. В. Маркович], «Концерт 27 апреля, сбор с которого был предназначен на покупку земли для родственников Т. Гр. Шевченка», *Основа*, 1861, июнь, с. 156.

[42] Вихідні дані публікацій див.: *Т. Г. Шевченко: Бібліографія літератури про життя і творчість. 1839–1959*, І. З. Бойко, Г. М. Гімельфарб, О. Д. Кізлик та ін. (уклад.), Київ: Вид-во АН УРСР, 1963, т. 1, с. 29–30; Олесь Федорук, «До шевченківської бібліографії 1861 року», *Слово і Час*, 2008, № 5, с. 54–55. Ці матеріяли буде вміщено у другому томі зведення, яке виходить у видавництві «Критика»: *Тарас*

доповнює написане у день концерту аґентурне повідомлення, що зберігається у фонді III відділу[43]. Його автор свідчив:

> В концерте, бывшем сегодня в Дворянском собрании с благотворительною целию покупки земли родственникам покойного *Шевченко*, было довольно посетителей, большею частию малороссов и поляков; много студентов Константиновского корпуса[44]. Главный распорядитель концерта был кандидат Харьковского университета Белозерский[45]. После каждого нумера было по одному

Шевченко в критиці, т. II: *Посмертна критика (1861)*. [Том вийшов у світ 2017 року. – Ред.]

[43] Державний архів Російської Федерації, ф. 109, секретний архів, оп. 1, спр. 1937, арк. 3–4 зв. Збереглась і автентична програма концерту (див.: Там само, арк. 5). Спроба реконструювати програму на підставі публікацій у синхронній періодиці (див.: М. А. Кибальчич, «Вшанування пам'яті Шевченка у Петербурзі (1861 р.) і в Кракові (1914 р.)», *Збірник праць 7-ї наукової шевченківської конференції*, Київ: Вид-во АН УРСР, 1959, с. 170) не є задовільною. Єдину відому мені згадку про відповідне аґентурне повідомлення подано у публ.: О. Й. Коцюба, «Опанас Маркович і Олександр Сєров», *Українське літературознавство*, Львів, 1971, вип. 12, с. 30.

[44] Константіновський кадетський корпус у Петербурзі, 1859 року перейменований на Константіновське військове училище.

[45] Карпо Іванович Білозерський (1838 – бл. 1882) – поміщик Чернігівської губернії, чиновник, громадський діяч. У січні 1847 року Шевченко виконав портрет Білозерського (не зберігся). 1858 року закінчив Харківський університет зі званням не кандидата, як помилково зазначено у публікованому документі, а дійсного студента (див.: Російський державний історичний архів, ф. 776, оп. 3, спр. 182, арк. 3 зв.). На початку 1860-х років мешкав у Петербурзі. Докладно див.: Н. О. Барабаш, *Рід Білозерських і культурний світ України XIX – початку XX століть*, Київ: Стилос, 2007, с. 52; Н. Асєєва, «Білозерського Карпа портрет», *Шевченківська енциклопедія в 6 томах*, Київ, 2012, т. 1, с. 436.

Вважається, що головним розпорядником заходу був Михайло Лазаревський (напр., див.: Кибальчич, «Вшанування пам'яті Шевченка...», с. 170; Є. С. Шабліовський, «Останні роки життя. Смерть поета. Похорон (1859–1861)», у кн.: *Т. Г. Шевченко: Біографія,* Київ: Наукова думка, 1984, с. 530; Валентина Судак, Зінаїда Тарахан-Береза, Олена Слободянюк, «Вшановування пам'яті Шевченка», *Шевченківська енциклопедія*, т. 1, с. 717). Утім, існує синхронне авторитетне свідчення про те, що він «заведывал хозяйственною частью концерта» (А. В. Побратим [А. В. Маркович], «Концерт 27 апреля, сбор с которого был предназначен на покупку земли для родственников Т. Гр. Шевченка», с. 160). Водночас Маркович, один з активних учасників підготування заходу, повідомив, що «*главных распорядителей по концерту вовсе не было*» (Там само. – С. 153). І сам Карпо Білозерський сумарно писав про «составителей» і «распорядителей» (К. Белозерский, «О том, как пишет г. Кулиш свои заметки о концертах. (К издателю "Северной пчелы")», *Северная пчела,* 1861, 3 авг., № 171, с. 696; авторська дата – 2 травня 1861 року). Редактор «Основи» Василь Білозерський поінформував, що в організації концерту 27 квітня 1861 року Карпо Білозерський «принимал ближайшее участие» (В. Белозерский, «Напрасное соболезнование "современного летописца" "Отечественных записок"», *Русский инвалид*, 1861, 29 авг., № 189, с. 780). З огляду на ці повідомлення можна думати, що Карпо Білозерський мав повноваження публічно висту-

вызову, при общем аплодисменте, но *Леонову*[46] и *Никольского*[47] вызывали по 4 и 5 раз, и каждую пропетую ими песню они должны были повторить. После № 16 прилагаемой у сего программы аплодировали неистово, заставив его повторить. По окончании концерта компания 40 студентов, экстернов Константиновского корпуса и нескольких статских стала вызывать *Серова*[48]. Когда он явился, его подхватили и долго качали на руках, намереваясь вынести на улицу; но так как он еще не был одет, то его отпустили, и он убежал в уборную. *Леоновой*, после № 14, распорядитель концерта поднес букет с драгоценным браслетом с надписью: «В память *Шевченки*, число, [месяц] и год». По выходе ее из уборной, чтобы отправиться домой чрез главный подъезд, ее провожали аплодисментами и неистовым криком «ура». За теснотою она не могла пробраться и должна была воротиться, чтобы выйти через подъезд № 1. Тут ее остановили и попросили цветов из полученного ею букета. Раздав их, она направилась к карете, сопровождаемая неумолкаемыми криками «ура», которые прекратились только тогда, когда карета отъехала немного от подъезда.
Вот все, что было замечательного в концерте, который начался в 1 ½ и кончился в ¼ 5 пополудни.
27-го апреля 1861.

Збережена в архіві програма концерту 27 квітня (друковане оголошення з одною рукописною приміткою) становить безсумнівний інтерес не лише для коментатора наведеного повідомлення жандармського аґента, а й для ширшого кола дослідників відповідної громадсько-мистецької акції.

пати від відповідної групи осіб, але не був головним розпорядником, яким сприйняв його інформатор III відділення.

[46] Дар'я Міхайловна Лєонова (1829, за ін. дж. 1834 – 1896) – російська співачка і драматична актриса. Про шевченківські концерти Лєонової у Полтаві влітку 1861 року див.: «Полтавська громада початку 1860-х рр...», с. 161, 167–168. Учасниця літературно-музичного вечора, влаштованого з метою збирання коштів для видання українських народопросвітніх книжок (Петербурґ, 6 квітня 1863 року). Докладно див.: Ростислав Пилипчук, «Леонова Дар'я Михайлівна», *Шевченківська енциклопедія*, Київ, 2013, т. 3, с. 732.

[47] Фьодор Каліновіч Нікольський (1828–1898) – російський співак. Як і Лєонова, також узяв участь у літературно-музичному вечорі, влаштованому з метою збирання коштів для видання українських народопросвітніх книжок (Петербурґ, 6 квітня 1863 року). Див.: Дудко, *Тарас Шевченко*, с. 291 (стаття «Уривки з поеми "Сон" у петербурзьких виданнях 1860-х років»).

[48] Алєксандр Ніколаєвіч Сєров (1820–1871) – російський композитор і музикознавець. Брав участь у підготуванні концерту 27 квітня 1861 року. Автор статті «Музыка южнорусских песен» (*Основа*, 1861, март, с. 16–24; апр., с. 91–107). Докладно див.: Коцюба, «Опанас Маркович і Олександр Сєров», с. 27–33.

Программа

Часть первая

1) Увертюра из оперы «Карл Смелый», музыка Россини.
2) Малороссийская песня, исполнит *В. И. Чумачевский*.
3) Малороссийская песня, положенная для мужского хора и оркестра А. Н. Серовым.
4) Итальянская песня, исполнит *К. Б. Леонтьева*.
5) Сербская песня, положенная для мужского хора и оркестра А. Н. Серовым.

Часть вторая

6) «Покосарщина», большая фантазия для скрипки на украинские мотивы, соч. А. Тарновского, исполнит *Г. Альбрехт*.
7) Малороссийская песня, исполнит *Д. М. Леонова*.
8) Итальянская ария, исполнит *В. И. Чумачевский*.
9) Малороссийская песня, исполнит *Г. Ревуцкий*.
10) Попурри из малороссийских песен для фортепиано, исполнит *И. А. Татаринов*[49].
11) Малороссийская песня (посвященная Т. Гр. Шевченку), исполнит *С. С. Артемовский*.
12) Две малороссийские песни, положенные для женского хора и оркестра А. Н. Серовым.

Часть третья

13) Марш из симфонической фантазии «Мазепа», музыка Фр. Листа.
14) Дуэт «Не искушай меня», музыка Глинки, исполнят *Д. М. Леонова* и *Ф. К. Никольский*.
15) Малороссийская песня, исполнит *В. И. Чумачевский*.
16) Романс «Его уж нет», музыка Булахова, исполнит *Ф. К. Никольский*.
17) Малороссийские песни, исполнит *К. Б. Леонтьева*.
18) Женский хор из оперы «Аскольдова могила».

Оркестром будет управлять *К. Шуберт*.
Хоры из русской оперной труппы.
Рояль фабрики *Беккера*.

[49] Примітка жандармського аґента: «Не играл. Вместо него Ф. К. Никольский [исполнил] романс “Скажите”».

4. Шевченків приятель генерал Корбе: епізод з історії ідентифікації

Першу спробу ідентифікувати особу Корбе зробив, коментуючи Шевченків щоденник, Сергій Єфремов. На час підготування відповідного видання до друку шевченкознавці розпоряджували лише трьома безпосередніми (із поданням прізвища) згадками самого письменника. 26 березня 1842 року він писав до Григорія Тарновського стосовно поширення «Гайдамаків»: «По Вашему реестру я поручил И. М. Корби роздать экземпляры»[50]. Двічі, 8-го й 11 квітня 1858 року Шевченко стисло повідомив у щоденнику про петербурзькі зустрічі з Корбе (в обох випадках його названо лише на прізвище)[51]. Для опрацювання цього дослідницького сюжету із поданих у щоденнику Шевченкових інформацій про Корбе слід звернути увагу, зокрема, на те, що він – «старый холостяк».

Єфремов зазначив у коментарі, що Шевченків приятель –

> мабуть, чи не генерал-майор Іларіон Михайлович *Корбе* (народ. 1811 р). Це був катеринославський поміщик, але мав невеличкий маєток і на Чернігівщині поблизу Тарновських (*Милорадович Гр*. Родословная книга черниговского дворянства. СПб., 1901. Т. I. С. 262; Т. II. С. 187; порівн. «Записки *М. И. Глинки*». «Русская старина». 1870. Кн. IX. С. 280). Певне через Гр. Тарновського спізнався був з Корбе і Шевченко [...][52].

Далі дослідник навів згадку про Корбе з листа письменника до Тарновського (IV, 722).

Через рік після появи друком четвертого тому єфремовського видання творів письменника Михайло Новицький опублікував колективний «універсал» до Миколи Маркевича від 22 січня 1844 року, який підписали Віктор Закревський, Яків де Бальмен, Шевченко і Корбе («Полковник компанійський – Корба»)[53]. Коментуючи «універсал», і в журнальній публікації, і в томі листування Шевченка (III, 432) Новицький повторив (але вже категорично), що Корба – це Іларіон Михайлович Корбе.

[50] Тарас Шевченко, *Повне зібрання творів у дванадцяти томах*, Київ: Наукова думка, 2003, т. 6, с. 17.

[51] Див.: Там само, т. 5, с. 172.

[52] Тарас Шевченко, *Повне зібрання творів*, під заг. ред. Сергія Єфремова, Київ: Державне видавництво України, 1927, т. IV, с. 722. Далі, покликаючись на це видання, вказую том і сторінку в тексті.

[53] Див.: Мих. Новицький, «Новий документ до історії товариства “мочимордія”», *Глобус*, 1928, ч. 5, с. 70–71.

У коментарі до Шевченкового листа до Тарновського від 26 березня 1842 року Єфремов насамперед подав поклик на біограму Корбе, вміщену в четвертому томі. І далі писав: «Корбе, буваючи на Чернігівщині, належав до компанії мочемордів, – принаймні під "універсалом" до М. Маркевича маємо між іншими і підпис: "Полковник компанійський Корба" [...]. Чи не про цього ж таки Корбе мова і в листі Шевченковому до С. Артемовського-Гулака з Новопетровського, хоча названо його там не Іларіоном, а Іваном Михайловичем: можливо, що це досить звичайна у Шевченка помилка щодо ймення» (III, 389). Дослідник навів цитату з листа Шевченка від 1 липня 1852 року, в якому автор дякував Семенові Гулаку-Артемовському за надіслання 20 рублів і просив окремо подякувати Іванові Михайловичу за посередництво (III, 389–390)[54].

Коментуючи уже сам лист до Гулака-Артемовського, Єфремов писав: «"Іван Михайлович", якого з подякою згадує тут Шевченко, – це, на нашу думку, генерал Іларіон Михайлович Корбе». Коментатор слушно зазначив, що

> Артемовський використав офіціальне становисько ген. Корбе у військовому міністерстві, щоб через його переслати Шевченкові свій подарунок – оті двадцять карбованців. Звідси й подяка од Шевченка Корбе «за его участие в твоем добром деле», і згадка про його як про «добряка и хлібосола», хоча ім'я його, як це часто траплялось у Шевченка, він і поплутав [...] (III, 552).

Стільки було наведено в єфремовському виданні інформації про Корбе. Коментуючи невдовзі Шевченків щоденник, Сєрґей Шестєріков зазначив, що в «київській» біограмі Корбе «сведения даны совершенно неверные»[55], і навів про нього значний масив достовірної інформації, запозиченої з рідкісних видань з історії російської армії. Ці відомості й досі є основним джерелом для відтворення життєпису поетового приятеля Івана Михайловича Корбе (1800–1865)[56].

[54] Лист керівника Казанської комісаріятської комісії «ген.-майора Корбе» до контори Імператорського Санкт-Петербурзького театру від 6 вересня 1852 року із проханням передати Гулакові-Артемовському розписку Шевченка про отримання грошей розшукав і надрукував Дмитро Ревуцький (IV, 447). Дослідник, зазначивши, що цей лист є важливим свідченням про заходи Гулака-Артемовського матеріяльно підтримати поета на засланні, не розглянув його докладно (не згадав, зокрема, і про лист Шевченка до Гулака-Артемовського від 1 липня 1852 року).

[55] Т. Г. Шевченко, *Дневник*, ред. С. П. Шестериков, Москва; Ленинград: Academia, 1931, с. 22.

[56] Шестєріков не подав дату смерті Корбе. Її з'ясовано значно пізніше (див.: Дудко, «Шевченків приятель Іван Корбе», Дудко, *Тарас Шевченко*, с. 51–54).

Важливо з'ясувати, яким чином у біограмі Корбе, що її опрацював Єфремов, з'явилися «сведения [...] совершенно неверные». Для цього слід звернутися до джерел, поклики на які подав дослідник.

У стислій довідці про дворянство Григорій Милорадович Корбе повідомив:

> I. 1. Василий Иванович, подполковник.
> II. 2. Илларион, р. 1811 г., майор.
> III. 3. Илларион, р. 1851 г., †
> Указ Прав. Сен. 29-го июня 1868 г. № 3605
> Фамилия *Корбе* принадлежит к дворянам Екатеринославской губернии, где *Корбе* записаны в родословную книгу и в дворянстве признаны Прав. Сенат.; Илларион же Илларионович Корбе по владению имением в Козелецком уезде причислен к дворянству Черниговской губернии со внесением во 2-ю часть родословной книги[57].

Згадка у другому томі родоводу ще лаконічніша: повідомлено, що Софія Скоропадська «за ген.-майором Корбе»[58].

Лише побіжно згадано про Корбе і в спогадах Міхаїла Ґлінки, на які також подав поклик Єфремов. Описуючи своє перебування у поміщика Григорія Тарновського в Качанівці влітку 1838 року, мемуарист зазначив, що напередодні від'їзду звідти «в большой компании навестил приятеля Корбе, Марковича [...]»[59]. Зрозуміло, що обидві ці особи мешкали недалеко від Качанівки (про Маркевича сказано, що він «сосед Тарновских»[60]).

Зіставлення наведених відомостей із біограмою Корбе, яку запропонував Єфремов, викликає низку запитань. Як Іларіон Васильович Корбе (1811 р. н.), про якого повідомив Милорадович, перетворився у Єфремова на Михайловича? У генеалогічній довідці виразно сказано, що першим із названих у ній осіб власником маєтку в Козелецькому повіті Чернігівської губернії був Іларіон Іларіонович Корбе (1851 р. н., на час підготування довідника уже небіжчик[61]) – це суперечить приступній

[57] Г. А. Милорадович, *Родословная книга черниговского дворянства*, Санкт-Петербург, 1901, т. I, часть 2, с. 262.
[58] Там само, т. II, часть 6, с. 187.
[59] «Записки Михаила Ивановича Глинки», *Русская старина*, 1870, т. II, сент., с. 280. Марковичем тут названо історика Миколу Маркевича.
[60] Там само, с. 278.
[61] Біографічні матеріяли див.: И. Гаврушкевич, «Лучше поздно, чем никогда: (Памяти Алексея Ивановича Ставровского и Иллариона Илларионовича Корбе)», *Черниговские губернские ведомости. Часть неофициальная*, 1887, 2 апр., № 27, с. 3.

Єфремову інформації про історію контактів Шевченка і генерала Корбе.

Милорадович не подав років життя Софії Скоропадської. Але він повідомив низку інших дат, урахування яких є підставою відхилити запропоновану у коментарях Єфремова ідентифікацію Корбе. Приміром, Єфросинія, одна зі старших сестер Софії, народилася 1764 року, а померла 1839-го. Якщо навіть знехтувати Шевченковим повідомленням про Корбе як старого холостяка, чи відповідна хронологія узгоджується з тими епізодами його життєпису, які з'ясували шевченкознавці?

Повідомлення Милорадовича про «ген.-майора Корбе» як чоловіка Софії Скоропадської навряд чи є достовірним. Вадим Модзалевський, до «Малороссийского родословника» якого Єфремов не раз звертався в інших випадках, писав, інформуючи про Софію Скоропадську (бл. 1769 – 18 листопада 1804): «За (1802) Михаилом Ивановичем Корбе, гвардии прапорщиком в отставке (1802)»[62]. Треба думати, саме він наприкінці XVIII століття став власником села Вейсбахівки Прилуцького повіту Полтавської губернії[63], яке успадкував його син – Шевченків приятель. Саме до Вейсбахівки приїздив Ґлінка, тут було написано згаданий «універсал», у якому вона фігурувала як Безбуховка[64].

Безумовно, внесок Єфремова у коментування епістолярію і щоденника Шевченка є дуже значним. Але варто не зупинятися лише на досягненнях дослідника у відповідній царині, повторю-

[62] В. Л. Модзалевский, *Малороссийский родословник*, Киев, 1914, т. 4, с. 670.

[63] Власника Вейсбахівки названо лише на прізвище (див.: Ал. Лазаревский, *Описание старой Малороссии*, Киев, 1902, т. III: *Прилуцкий полк*, с. 212).

[64] Ідентифікація Безбуховки завдала коментаторам епістолярію Шевченка певного клопоту. Зокрема, Єфремов писав: «[...] з таким назвиськом селища на Полтавщині ми не знайшли (див. у "Памятной книжке Полтавской губ. на 1865 г." – "Алфавитный список городов, местечек, сел, значительных деревень и хуторов Полтавской губ. в 1863 г."). Може бути, що це друга (неофіціяльна) назва котрогось із сіл Пирятинського чи Прилуцького повіту, де перебував тоді Шевченко, – певне, десь недалеко від Турівки, Маркевичевого маєтку» (III, 434). Павло Зайцев зазначив: «[...] такого села або хутора на Полтавщині нема. Я гадаю, що це село Безугловка під Яготином, названа так В. Закревським, що любив каламбури. У кого там перебував Ш[евчен]ко, не можемо ствердити» (Тарас Шевченко, *Повне видання творів*, ред. Павло Зайцев, Варшава; Львів, 1935, т. XI, с. 297). Але вже кількома роками пізніше – як свідчить верстка призначеного для Повного видання творів Шевченка його життєпису (наклад підготованого до друку 1939 року відповідного тому не було тоді надруковано) – Зайцев висловився інакше: «універсал» написано «у Безбахівці (чи не Вейсбахівка?)» (ВР ІЛ, ф. 1, од. зб. 567, с. 167). Цей пасаж у першому виданні книжки див.: Зайцев, *Життя Тараса Шевченка*, с. 123.

ючи затерті суперлятиви про те, що «коментарі С. Єфремова заслуговують на те, аби вважатися взірцевими з погляду наукової текстології»[65], а й критично розглядати – нехай і поодинокі – його прорахунки[66].

[65] Ольга Меленчук, «Коментування персоналій у листуванні та щоденнику Т. Шевченка: досвід С. Єфремова», *Слово і Час*, 2011, № 5, с. 71.

[66] Деякі міркування на цю тему також див.: Дудко, *Тарас Шевченко*, с. 179–180 (стаття «Листи до Шевченка: невирішені проблеми відтворення тексту, датування і коментування»).

Із коментаря до «Шевченківського словника»

Юхим Меламед

Як і кожному дослідникові, мені доводиться стикатися в літературі з неточностями й пробілами або відомостями, які потребують певних уточнень. А що деякі поправки й доповнення становлять інтерес і самі собою, то виникла думка об'єднати їх у цикл «Із коментаря до...»[1]. Подані далі коментаторські нотатки стосуються «Шевченківського словника».

1. Волховський і Волховська

У першому томі словника сусідять два імені: Волховська Тетяна Густавівна (1763–1853) і Волховський Фелікс Вадимович (1846–1914)[2]. Перша – українська поміщиця, в чиєму маєтку у селі Мойсівці Шевченко бував 1843, 1844 і 1846 року, створивши тоді ж акварельні малюнки «Бал у Волховських» (не розшукані). Другий – російський поет, революціонер-народник, багаторічний сибірський засланець і еміґрант, який пропаґував Шевченкову творчість і сам перебував під її впливом.

Фелікс Волховський давно входить до кола моїх зацікавлень[3], і, природно, виявивши його у «Словнику» поруч зі згаданою Тетяною Волховською, я поставив собі питання: чи не родичі вони? З одного боку, те саме прізвище, з другого – назва Мойсівка виглядала знайомою: десь вона мені вже траплялася. Як виявилося – в мемуарній оповіді Волховського ж «Отрывки одной человеческой жизни», опублікованій 1912 року в петербурзькому журналі

[1] Інші публікації з цього циклу: *Е. Меламед*, «Из комментария к комментариям», *Russian Studies*, 1994, № 1, с. 182–193; його ж, «Из комментария к "Краткой еврейской энциклопедии"», *Вестник Еврейского университета в Москве*, 1995, № 1 (8), с. 199–204.

[2] *Шевченківський словник у двох томах*, Київ: Наукова думка, 1976, т. 1: *А–Мол*, с. 135.

[3] Про нього, зокрема, йдеться в моїх книжках *Джордж Кеннан против царизма. «Сибирь и ссылка» Джорджа Кеннана*, Москва: Книга, 1981 і *Русские университеты Джорджа Кеннана. Судьба писателя и его книг*, Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1988.

«Современник». Тут автор розповідає серед іншого, як дитиною гостював у цій самій Мойсівці, розташованій у Пирятинському пов. Полтавської губ., і подає деякі вельми мальовничі подробиці з її минулого:

> Когда-то здесь кипела пестрая, махровая, разсыпавшая блестки жизнь. На хорах гремел оркестр из крепостных музыкантов. В тридцати шести комнатах двигались толпы разряженных гостей, а между ними — сморщенная, но подвижная, как ртуть, любившая свет, шум и веселье одинокая владелица имения Татьяна Густавовна Волховская, урожденная де-Бальман. На стенах висели дорогие картины; саженные зеркала отражали приезжих за несколько десятков верст красавиц и вертопрахов. Оранжереи поставляли персики, гигантские сливы, ананасы, всякую раннюю зелень и, по желанию, превращали приемные комнаты в тропический зимний сад...[4]

Кому ж належала Мойсівка тоді, коли в ній гостював юний Волховський? Про це також сказано в його спогадах:

> Но Татьяна Густавовна умерла. Ее ближайшие родственники, не имевшие прав на имение, на легендарном количестве подвод вывезли из сада и дома все, что стоило вывезти: лучшую мебель, посуду, картины, зеркала, статуи, едва ли даже не выкопали наиболее ценные растения; а Мойсевка перешла к чуждому умершей помещице, дальнему родственнику по мужу, Петру Григорьевичу Волховскому, моему деду по отцу[5].

Отже, випадкове сусідство у «Словнику» двох Волховських виявилося не таким уже й випадковим, що, гадаю, не позбавлено інтересу як для дослідників Шевченка[6], так і для біографів Волховського. Щоправда, родинні зв'язки між українською поміщицею та російським революціонером не такі вже значущі – далеко істотнішим є інший зв'язок, завдяки якому вони обоє і потрапили до «Шевченківського словника».

[4] Ф. Волховский, «Отрывки одной человеческой жизни», *Современник*, 1912, кн. 3, с. 97.

[5] Там само.

[6] Від того часу, коли цю нотатку було написано, побачила світ «Шевченківська енциклопедія» з новою і більш детальною статтею про Фелікса Волховського, де, зокрема, згадано і про його перебування в с. Мойсівці (Київ, 2013, т. 1, с. 707–708). У ній, однак, нічого не сказано ані про цей мемуар російського поета-народника, ані про його кровну спорідненість з Тетяною Волховською.

2. «Шляхетний Чацький»

Польський науковець і освітянин Тадеуш Чацький (1765–1813) опинився в «Шевченківському словнику» завдяки фразі з повісти «Варнак», яка свідчить про вельми шанобливе ставлення її автора до творця славнозвісного Кременецького ліцею (на основі якого, до речі, згодом постав Київський університет, нині імені Шевченка):

> Мир праху твоему, благородный Чацкий! Ты любил мир и просвещение! Ты любил человека, как нам Христос его любить заповедал![7]

Слова ці герой-оповідач каже під час відвідин Кременця (від ліцею, закритого 1831 року, там збереглися тільки будівлі, де в той час розташовувалася Волинська духовна семінарія). Повідомляючи про цей факт, анонімний автор словникової нотатки додає, що тоді-таки (себто в жовтні 1846 року, під час другої подорожі Україною) Шевченко побував і в Дубні, де поховано Чацького[8]. Тут допущено помилку, якої зумів уникнути коментатор повісти «Варнак» у новітньому академічному виданні Шевченкових творів[9]. Річ у тім, що, хоча Чацький і помер у Дубні (8 вересня 1813 року), поховали його в родовому маєтку Порицьку (нині с. Павлівка[10] Іваничівського р-ну Волинської обл.). Побіжно зазначу, що могила польського науковця не збереглася, а про нього самого на батьківщині ходять лише туманні перекази (в чому автор цих рядків переконався, відвідавши у травні 1990 року колишній Порицьк).

Виникає, одначе, питання, що його «Словник» оминає: чому саме у Кременці герой-оповідач вигукнув «Мир праху твоему...»? Так, у Кременці Шевченко міг дізнатися докладніше про діяльне подвижництво Чацького. Його ім'я тут вельми високо шанували. Ще за життя вченого мешканці Волинської губернії піднесли

[7] Тарас Шевченко, *Повне зібрання творів у дванадцяти томах*, Київ: Наукова думка, 2003, т. 3, с. 145. Про Чацького ширше див.: Ефим Меламед, «Порицкий библиофил», *Альманах библиофила*, Москва, 1978, вып. 5, с. 115–126.

[8] *Шевченківський словник*, т. 1, с. 336.

[9] Див.: Шевченко, *Повне зібрання творів*, т. 3, с. 495.

[10] Павлівка фактично становила передмістя Порицька, а що той було зруйновано під час Другої світової війни, то обидва ці населені пункти, згідно з Указом Президії Верховної Ради УРСР від 10 квітня 1951 р., об'єднали під назвою Павлівка (*Історія міст і сіл Української РСР: В 26 т.*, Київ: Головна ред. УРЕ АН УРСР, 1970, [т.]: *Волинська область*, с. 233).

йому пам'ятну золоту медаль «за труды по распространению просвещения» – один із найкращих витворів знаного скульптора і медальєра Фьодора Толстого (1783–1873)[11], а після смерти Чацького на його честь щороку влаштовували урочисту церемонію. Відбувалась вона там, де найдоречніше прозвучали б цитовані повище слова, – у ліцейському костелі. Відомо, що в ньому було встановлено золоту урну із серцем покійного освітянина і написом – парафразою з Євангелії: «Ubi thesaurus tuus, ibi est car tuum» («Де скарб твій, там серце твоє»[12]). Навряд чи автор «Варнака» міг пройти повз цю скорботну реліквію, і швидше за все саме її він мав на увазі, віддаючи данину пам'яті «шляхетного Чацького».

[1996] *З російської переклав Степан Захаркін*

[11] Э. В. Кузнецова, *Федор Петрович Толстой. 1783–1873*, Москва: Искусство, 1977, с. 53–54.

[12] Пор. Лк 12:34: «Бо де скарб ваш, там буде й серце ваше!» (переклад Івана Огієнка).

Рецензії

Нове дихання теми «Шевченко і фольклор»

(Станіслав Росовецький, *Шевченко і фольклор*, видання друге, виправлене і доповнене, Київ: Критика, 2015, 480 с.)

До 200-ліття Тараса Шевченка «Критика» перевидала одну з найцікавіших шевченкознавчих праць останнього часу: «Шевченко і фольклор» із пера професора Київського університету Станіслава Росовецького, – за власним означенням, «наукового онука» академіка Володимира Перетца. Перше видання вийшло малим накладом іще 2011 року, нинішнє, друге, є суттєво доповненим і виправленим. Деякі вміщені матеріяли, попервах призначені для «Шевченківської енциклопедії», мають підсумковий характер, але в ґрунті речі книжка є новаторською та полемічною, вона порушує питання, а не дає готових відповідей.

Монографія складається з шести розділів. Вступні зауваги торкаються теоретичних і методологічних проблем; другий, третій, четвертий і шостий розділи розглядають титульну тему в кількох аспектах: Шевченко як фольклорист, фольклор у Шевченкових текстах на рівні структури, поетики, жанру, феномен Шевченка в українському фольклорі. Окремий (п'ятий) розділ присвячено античній та інонаціональній мітології й фольклору в творчості поета. Апарат видання, крім бібліографії, містить покажчики термінів та імен, індекс Шевченкових і фольклорних творів.

Підсумковим і найавторитетнішим дослідженням проблеми фольклору і творчости Шевченка досі вважаються «Студії над поетичною творчістю Т. Шевченка» (1939) Філарета Колесси, який фольклорний елемент у поезії Шевченка розглянув на рівні тем, мотивів, образних засобів, а віршування проаналізував у тісному зв'язку з народною піснею. У XX столітті над цією проблемою працювали також Агапій Шамрай, Олександр Багрій, Павло Филипович, Олександр Дорошкевич, Дмитро Ревуцький, Теофіль Комаринець, Михайлина Коцюбинська, Галина Сидоренко та ін. Тож може здатися, ніби питання про фольклоризм у Шевченка майже вичерпано, а нові відкриття тут навряд чи можливі.

Однак Росовецький дає цій темі нове дихання. На відміну від Колесси, він не обмежується поетичним доробком класика: в полі його зору і проза, і фольклорні записи, які засвідчують, що Шевченко виступав і як представник інтерпретаційної фольклорис-

тики. Не цурається дослідник залучати і Шевченкову мистецьку спадщину. Увагу автора привертає і те, як відбились у творчості поета неказкова усна і казкова проза (продуктивною виглядає теза про казковий сюжет «Гайдамаків» і «Наймички»), історичні перекази, мітологічні та християнські леґенди, народна оповідь і епос Київської Русі.

Оскільки Росовецький належить до науковців, які скептично сприймають гіпотезу про неавтентичність «Слова о полку Ігоревім» і «Повісти временних літ», він ретельно досліджує сліди цих текстів у творчості Шевченка, зокрема трактує оповідь про Рогніду в поемі «[Царі]» як стилізацію під уявний взірець, коли поет начебто реконструює язичницьку епічну пісню про подію, згодом описану в «ПВЛ». І то автор відкидає тезу Володимира Крекотня, нині підтриману Леонідом Ушкаловим, буцім Шевченко виклав історію Рогніди за посередництва думи Кондратія Рилєєва. Таке широке залучення фольклорних жанрів є для шевченкознавства новаторським, адже досі дослідників цікавив переважно зв'язок поезії Шевченка з думами, баладами, історичними, обрядовими й ліричними піснями, зібраними Цертелєвим, Срезневським, Максимовичем, Лукашевичем. Утім, Росовецький і ці жанри не оминає увагою, як і обряди та паремії (що їх Шевченко особливо полюбляв використовувати у листах і українською, і російською мовами).

Чи не найвартіснішим складником монографії є методологія. Автора не вдовольняють компаративні підходи попередників, його увагу привертає інтертекстуальність, як «глобальна», так і «обмежена» (зокрема, погляди польських науковців Ришарда Нича і Януша Славінського): різнобічні характеристики цього методу криють цікаві можливості його використання у шевченкознавстві. Головні відмінності між компаративним аналізом та інтертекстуальним підходом, що його Міхаїл Бахтін назвав «діялогом між текстами», полягають у тому, що компаративістика досліджує зв'язки між літературними явищами в усьому багатстві їхньої ідейно-художньої своєрідности, а компаративіст повинен визначити джерело ремінісценції чи алюзії, натомість інтертекстуальності не конче йдеться про контекст. На думку Росовецького, міжтекстові зв'язки може «успішно вивчати і компаративіст, і дослідник інтертекстуальности», але «цей другий отримає результат із наукового погляду надійніший» (с. 52).

Та чи правомірно поширювати інтертекстуальний метод на фольклорний матеріял, – адже він переважно стосується літератури епохи модернізму й постмодернізму? У випадку нової української літератури, що наприкінці XVIII століття оновила літератур-

ну мову й остаточно обрала европейську модель розвитку, вважає науковець, такий підхід є виправданий, а у випадку Шевченка, який «завжди розраховує на читача, спроможного розпізнати інтертекст» (с. 54), – доречний і поготів. Новітні дослідження джерел Шевченкової творчости доводять, що це справді так: окрім фольклору, на якому здебільшого зосереджувало увагу радянське шевченкознавство, не меншу роль як джерела для Шевченка відіграли Біблія, християнська агіографія, літературна традиція з досі малодослідженим історіографічним складником. Росовецький так окреслює головні зони Шевченкового простору інтертекстуальности: Біблія в церковнослов'янському тлумаченні, український, польський, російський фольклор, відповідні діялекти та простомова, давнє та сучасне Шевченкові українське письменство, російська, польська і класична світова літератури, окремі пам'ятки слов'янських літератур і тексти слов'янського та світового фольклору, власний поетичний доробок.

Серед «інтертекстуальних стратегій» автор вирізняє, зокрема, переспіви, в яких поет використовує сюжет пісні-джерела і почасти словесний матеріял, як-от «У перетику ходила...» або «Ой крикнули сірії гуси...», а також стилізації. У Шевченка трапляються стилізації аморфні, імпровізаційні, незавершені – з альбому 1846–1850 років, а також завершені, наприклад, гайдамацькі пісні, вкладені до вуст Волоха, або дума, яку співає Степан у поемі «Невольник», стилізовані пісні з драми «Назар Стодоля». Зрештою, чотири ранні думки Шевченка також належать до стилізацій або ліричної пісні, або жанрового різновиду перехідного від ліричної пісні до балади. Прикметно, що Росовецький завжди цікавиться межовими явищами, а марґінальним надає не меншої уваги, ніж центральним. На засланні, вважає дослідник, поет, окрім ліричних пісень, стилізував також думу, історичну пісню любовну та чумацьку баладу, запровадивши літературні аналоги до переважної більшости фольклорних жанрів. Згідно з Росовецьким, є в Шевченка й випадки квазіалюзій – алюзій на вигаданий фольклорний твір (ідеться передусім про фальсифікати Срезневського, вміщені в «Запорожской старине»). Цікаво, що сам дослідник також зазнав чарів псевдофольклору. Приміром, аналізуючи пісенні формули похорону в «Причинній», як аналогію він наводить новітню баладу: «А в городі жито / Копитами збито – / Під білою березою / Комсомольця вбито» (с. 226). Тимчасом насправді це така сама псевдофольклорна кон'юнктурна імітація, хай і зафіксована у виданні «Балади» (1987), як і балади про Сталіна.

Методика ідентифікації Томаса Тизелтона-Даєра видається авторові рецензованої монографії не тільки найефективнішою, а й безальтернативною. Не меншу довіру в Росовецького викликає й «формульна теорія епосу» Мілмена Пері й Алберта Лорда. Водночас дослідник критично ставиться до ідей фройдизму та Юнґових «архетипів колективного несвідомого», зокрема коли йдеться конкретно про творчість Шевченка, та розрізняє архетипи й етномітологеми, враховуючи теорію архетипів Наталії Слухай. Доволі скептично висловлюється він і щодо проблеми «неомітологізму», постулюючи потребу вивчати мітологізм на твердому ґрунті розуміння міту як фольклорного жанру.

Щодо Шевченкової фольклористичної діяльности Росовецький доходить висновку, що поет записував віршовані тексти українського фольклору, його цікавили історичні, любовні пісні, еротична лірика, насамперед весільна, твори, в яких відбилося недогматичне ставлення українців до християнства. Загалом автор не ідеалізує й не модернізує постать Шевченка-фольклориста, як це заведено ще від радянських часів. Він доводить, що і власні, і чужі записи поет використовував для своєї літературної діяльности, не ставлячи собі наукової мети. Цікавим є й протилежний полюс цієї проблеми: коли фольклор засвоює літературні твори, які його наслідують. Саме внаслідок цієї закономірности, що її дослідник називає жанровим «бумеранґом», Шевченкові поезії й стали народними піснями – натомість Гоголь, попри все своє зацікавлення українським фольклором, на нього не вплинув, адже писав по-російському, тож за його посередництва, сказати б, виникла російська кітчева та рецептивна модель українського фольклору.

Услід за Григорієм Грабовичем автор висновує, що Шевченко сприймав козацтво як ідеальну недиференційовану масу, а український фольклор – як певну «нерозчленовану сукупність» (с. 333). На мою думку, обидві ці тези не є незаперечними. Якби поет сприймав козацтво як деперсоналізовану цілість, то у нього не з'явилися б образи Петра Сагайдачного, Богдана Хмельницького, Петра Дорошенка, Павла Полуботка, Тараса Трясила, Івана Підкови чи Семена Палія із Костем Гордієнком. Кожного з них наділено власним духовним світом, кожен є психологічно вмотивованим, мало того – ці історичні й водночас символічні фігури становлять пантеон українських героїв, яких, проте, митець не ідеалізує: згадаймо лише Хмельницького чи Палія. Так само можна оскаржувати й буцімто уявлення поета про «нерозчленованість» фольклорних жанрів. Звісно, Шевченко чудово розумів відмінності між історичною та ліричною піснями, думою та історичним оповіданням. Зреш-

тою, вже у записах Максимовича фольклорний матеріял поділявся на українські думи, козацькі «былевые» пісні й побутові; подібно й Срезневський та Лукашевич розрізняли думи й пісні.

Росовецький звертається до багатьох дискусійних питань, навіть і текстологічних. Наприклад, арґументує недоцільність долучення тексту «Стоїть в селі Суботові» як епілогу до поеми-містерії «Великий льох» в останньому академічному виданні. Цікавими є пропозиції трактувати самоповтори поета як аналог фольклорної варіятивности. Відомо, що до однієї й тієї ж теми Шевченко звертався як у літературі, так і в малярстві. Можливо, ця схильність до авторемінісценцій свідчить не так про певні психологічні риси автора (бо переважна більшість митців переймається таки обмеженим колом проблем), як про маґістральний характер Шевченкових зацікавлень, зумовлений різними чинниками.

Автор монографії показує, як у ранній поезії митця відбився міт «про прикликання співця», а в поемах «Сон (Комедія)» і «Великий льох» – жанр «потаємної новини». Саме ці розділи приваблюють широтою погляду, глибиною порушення проблем, дослідницькою ерудицією. Певні застереження викликає потрактування метафори народження протиставних один одному близнюків, двох Іванів. Росовецький уважає, що поет використав невідоме нам архаїчне українське повір'я або «ґеніяльно відтворив архаїчні уявлення, які на той час у вітчизняному фольклорі вже не збереглися» (с. 194). Втім, у цій метафорі, вочевидь, відбився і біблійний міт про Каїна й Авеля: хоч у Шевченковій версії обох немовлят звуть однаково, але це лиш увиразнює їхній антагонізм. Можливо, на Шевченка вплинула російська казка «Про двох Іванів – солдатських синів» і українська «Про двох братів».

Чи не найцікавіше у праці зінтерпретовано поеми «Іржавець» і «Гайдамаки». Якщо в основі першої, на думку Росовецького, лежать дві версії християнської леґенди про Іржавецьку Матір Божу, то в «Гайдамаках» дослідник знаходить структурні ознаки сюжету чарівної казки. Саме підсвідомим ототожненням змісту поеми з чарівною казкою пояснює він і той психологічний феномен, коли сучасний читач-українець знаходить у ній виправдання помсті. Поема «Гайдамаки» вже у XIX столітті викликала неоднозначне потрактування, особливо болісно її сприймала польська критика. Сучасні інтерпретатори, зокрема Григорій Грабович і Оксана Забужко, як і автор монографії, також звертаються до цієї проблеми, опонуючи поглядам Валерії Смілянської. Однак якщо у позаминулому столітті відповідальність за жахіття Гайдамаччини лягала передусім на плечі Шевченка, який таки мітоло-

гізував і героїзував і Ґонту, і Залізняка, то нині вона зміщується у план рецепції. Зрозуміло, ані Шевченко, ані читачі – колишні й нинішні – зовсім не виправдовують помсту гайдамаків, вбивства жінок і дітей, навпаки – шкодували й шкодують із цього приводу. Урок Гайдамаччини, на жаль, не втратив актуальности, у XX столітті він нагадав про себе під час волинських подій. Чи пов'язано цей досвід із українським шовінізмом, як зауважує Росовецький, характеризуючи працю Леоніда Білецького «Шевченко і Ґонта»? Адже шовінізм – це ідеологія, яка пропаґує перевагу однієї нації над іншою. Гайдамаччина була відрухом на польський шовінізм щодо українців, властивий і Першій, і Другій Речі Посполитій. Українські історики, зокрема Іван Лисяк-Рудницький, писали, що в польсько-українському конфлікті винні обидві сторони, але польська вина є більшою, з огляду на те, що українці були неісторичним, бездержавним народом і зазнавали дискримінації з польського боку на своїх етнічних теренах, а не навпаки. Цей факт визнавали чимало поляків, зокрема й Лєонард Совінський, який переклав «Гайдамаків» майже без пропусків, попри власні національні почуття. Безумовно, ця поема є твором безпрецедентним у контексті европейського романтизму – можливо, тому, що фольклор у ній визначає історичні події. Роздуми сучасних науковців про цей твір нагадують колишні вимоги до казок братів Ґрим: зробити їх не такими жорстокими та приступнішими для дітей.

Монографія містить чимало корисних зауваг, які придадуться в подальшому коментуванні Шевченкових творів; є тут і деякі провокаційні моменти: коли Росовецький передбачає можливість трактувати Шевченка як попередника неокласиків або зіставляє його творчість із мережевою літературою – адже інтернет є близьким до реального, живого фольклору, в якому пульсують чутки й новини. Загалом думка, що спорідненість читачів із ґенієм реалізується на ґрунті тисячолітньої творчости предків, надає оптимізму, тим паче, сам дослідник переконаний: невдовзі у вивченні перетинів фольклору із Шевченковою творчістю виникнуть нові, наразі несподівані повороти.

Роксана Харчук

Некрологи

Віктор Дудко (1959–2015)

4 червня 2015 року відійшов у вічність Віктор Дудко – видатний джерелознавець і текстолог, історик української літератури і журналістики, багаторічний співробітник Інституту Критики.

Віктор Дудко народився 12 грудня 1959 року у місті Городні Чернігівської области. Закінчив факультет журналістики Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка (1982), аспірантуру Інституту світової літератури ім. А. М. Ґорького (1988). Під керівництвом професора Ніни Над'ярних захистив кандидатську дисертацію «Эпистолярное наследие украинских писателей-реалистов конца XIX – начала XX века в контексте украинско-русских литературных взаимосвязей» (Москва, 1989). Від 1989 року працював в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України у відділі рукописних фондів і текстології, згодом у відділі видань літературно-критичної спадщини. Тут минули його найкращі роки, тут він відбувся як науковець, заживши неабиякий авторитет та пошану колеґ і широкого кола дослідників в Україні й за кордоном. Дудкова присутність у науковому просторі Інституту великою мірою підвищувала дослідницький рівень і статус цієї установи, утверджувала її якісний вимір. Дудко уособлював найкращі властивості філолога – наукову чесність, виняткову вимогливість, прагнення постійно поглиблювати свої знання, що простягалися далеко за межі досліджуваної ним епохи. Він радо ділився цими знаннями з академічною спільнотою та читацьким загалом. До кола його наукових зацікавлень належали різні аспекти літературного джерелознавства і текстології: дослідження історії тексту, цензурні питання, атрибутування авторства, оприлюднення джерел і науковий коментар, вивчення маловідомих постатей літературного процесу та культурного побуту другої половини XIX – початку XX століття тощо. Його публікаціям і розвідкам притаманна строга наукова метода, ясний доказовий виклад, всебічне джерельне опрацювання. Порушуючи ту чи ту проблему, Дудко завжди намагався її вичерпати в обраному засягу. Він був повністю відданий науці, і його дослідницьким кредо було утримувати наукову планку якнайвище. У цьому певною мірою проявлявся його максималізм і навіть науковий пуризм: він не випускав із рук розвідки, допоки не залучав усі необхідні, на його погляд, друковані

та архівні джерела, що прояснювали проблему, тому кожна його праця ставала, по суті, новим словом у досліджуваному питанні.

Віктор Дудко – автор змістовних статтей, присвячених Михайлу Коцюбинському, Павлові Грабовському, Борисові Грінченку, Пантелеймону Кулішу, Якову Щоголеву, Леоніду Глібову, Павлові Чубинському, Марку Вовчку, Володимиру Самійленку, Лесі Українці, Іванові Франку та багатьом іншим. Але найпомітніший внесок Дудка в науку – його студії над «Основою». Майже два десятиліття він систематично досліджував цей журнал у всіх можливих ракурсах: історію видання, автуру, читацьку авдиторію, жандармські та цензурні матеріяли тощо. Присвячені цим питанням десятки його статтей увійшли в золотий фонд української науки. Вивчення цього знакового для історії української культури часопису завдяки Дудкові стало репрезентативним, і нині жоден інший український журнал не опрацьовано настільки ґрунтовно, як «Основу», попри те, що її архів не зберігся. Протягом останнього року життя Дудко заходився увесь свій доробок про «Основу» збирати в окрему книжку, яку встиг загалом завершити (тепер її готує до друку видавництво «Критика»).

Занурення в епоху кінця 1850-х – початку 1860-х років спонукало Дудка звернутися до проблем шевченкознавства, яким він і раніше приділяв певну увагу. Свої статті з цієї тематики він зібрав у книжці «Тарас Шевченко: джерелознавчі студії», що побачила світ 2014 року у «Критиці» й одразу стала справжнім проривом у філологічній науці, наочно продемонструвавши, що вивчення Шевченка під джерелознавчо-текстологічним оглядом ще далеко не вичерпано. Монографія вказала на нові пошукові можливості шевченкознавства, окреслила напрямок, у якому слід рухатися, оприявнила методу, якої варто дотримуватися й встановила рівень, сягнути якого мусимо ставити собі за мету.

З відходом Віктора Дудка українська наука зазнала непоправної втрати. Висловлюємо наші щирі співчуття рідним і близьким покійного. Вічна йому пам’ять!

О. Ф.

Хроніка

● Упродовж 2015-го – першої половини 2016 року, як і в попередні роки, працю Наукового товариства ім. Шевченка в Америці було спрямовано на проведення публічних заходів (наукових конференцій, «круглих столів», виголошення доповідей, презентацій нових видань, літературно-мистецьких вечорів тощо), видання власної наукової літератури (передусім присвяченої шевченківській проблематиці), впорядкування архіву та бібліотеки, обслуговування читачів.

Відбулися XXXV і XXXVI шевченківські конференції, організовані спільно з Українською вільною академією наук у США та Українським науковим інститутом Гарвардського університету. У першій (7 березня 2015 року) взяли участь Альберт Кіпа (відкриття), Олександр Боронь (*Роман Семюела Ричардсона «Клариса» і повісті Тараса Шевченка*), Олесь Федорук (*Шевченко і цензура*), Тетяна Шестопалова (*Шевченко як чинник критичного мислення Ю. Шевельова*), Григорій Грабович (закриття). У другій конференції (5 березня 2016 року) – Альберт Кіпа (відкриття), Віталій Чернецький (*Шевченко як митець-діяспорянин: особистість і громада*), Юрій Шевчук (*Шевченко про значення мови*), Анна Процик (*Від Кирило-Методіївського братства до «Самостійної України» Миколи Міхновського*), Григорій Грабович (закриття).

Проведено «круглі столи»: *Війна в Україні: політичний та військовий аспекти* – учасники Михайло Орест Лоґуш, Василь Лопух, Кирило Сергєєв, Олександер Мотиль (25 квітня 2015 року); *Україна: війна і культура* – учасники Григорій Грабович, Василь Махно, Анна Процик, Юрій Шевчук, Олександер Мотиль (12 вересня 2015 року); *Крим: права людини на окупованій території* (спільно з громадською організацією «Разом») – учасники Ольга Яричківська, Іванна Білич, Олена Шараван, Віктор С. Окпара, Аджита Пічайпілай, Мері Голанд (3 жовтня 2015 року); «круглий стіл», присвячений публікації книжки *New Imaginaries: Youthful Reinvention of Ukraine's Cultural Paradigm* (2015) – учасниці Мар'яна Рубчак, Марта Кічоровська-Кебало, Елла Ламах, Емілі Шанкл-Джустис (23 квітня 2016 року). 5 грудня 2015 року пройшла конференція *Ян Карський (1914–2000)* за участи Анни Процик, Майкла Шпорера, Вальдемара П'ясецького, на якій переглянуто фільм Карського *Моя місія* (1996).

У 2015 році доповіді виголосили: Анна Процик – *Олег Ольжич-Кандиба: Поет і політик* (7 березня); Роман Височанський – *«Загублена українська людина» Миколи Шлемкевича та її прочитання сьогодні* (14 березня); Тетяна Шестопалова – *«Поезія як самоздійснення» у критиці Юрія Шереха (спроба експлікації літературного діялогу з Богданом*

Рубчаком) (21 березня); Андрій Заярнюк – *Українська ідентичність та австрійське громадянство галичан у Першій світовій війні* (28 березня); Тарас Малкович – *Сучасна молода поезія як культурний міст між США та Україною* (2 травня); Катерина Яковенко – *Зміна героїчного образу Донбасу за допомогою авдіовізуальних медій* (19 вересня); Юрій Вальчук – *Енергетичне майбутнє: від сьогоднішнього дня до 2040 року* (26 вересня); Василь Косів – *Заборонене – леґально! Західний модернізм у плакаті Радянської України 1970–1980-х років* (24 жовтня); Анастасія Сімферовська – *Місто і образ: львівський портрет у контексті мультикультурної ситуації Галичини* (25 жовтня); Василь Лозинський – *Поетична рефлексія у час війни та миру (теорія Маршала Маклюена в українському контексті сьогодення)* (7 листопада); Григорій Грабович – *Олег Ольжич і канон української літератури* (12 грудня).

Доповіді в першій половині 2016 року: Микола Рябчук – *«Ватники» проти «Укропів»: етнічне іншування та стереотипізація під час російсько-української війни* (6 лютого); Юрій Шевчук – *Українська ідентичність й мова після Майдану* (13 лютого); Валентина Хархун – *Майданна література: форми присутности та типологія рецепції* (19 березня); Марґарита Бальмаседа – *Coal, Power and Conflict in Post-Maidan Ukraine – and its Pre-Maidan Roots* (9 квітня); Оксана Дудко – *Культура у русі: міські театри та розваги Львова між війною та окупацією (1914–1918)* (7 травня).

19 грудня 2015 року відбувся літературний вечір до 30-ліття смерти Василя Стуса, який провели Василь Махно й Олександер Мотиль (зачитано вірші Василя Стуса, прослухано авдіозаписи голосу поета з 1960-х років і пісні сестер Тельнюк на слова Стуса, переглянуто відеокадри з перепоховання поета у Києві). Ще один літературний вечір – за участи поета Миколи Воробйова – пройшов 14 лютого 2015 року.

Відбулися авторські презентації – 2015 року: збірника праць Володимира Стойка *Для народу і науки* (Вишгород, 2015), за участи упорядника Володимира Сергійчука – 21 лютого; роману *Fall River* (Alternative Book Press, 2014) Олександра Мотиля – 28 лютого; проєкту документального фільму *Heaven Admits No Slaves (Рабів до раю не пускають)* Лесі Калинської та Руслана Батицького – 9 травня; розвідки *Харківська бандура: культурологічно-мистецькі аспекти ґенези і розвитку виконавства на українському народному інструменті* (Харків; Торонто, 2013) Віктора Мішалова (з доповіддю автора) – 10 жовтня; українського перекладу *Ісповідник Віри між Сходом і Заходом. Портрет українського кардинала Йосифа Сліпого* (Львів, 2015) Ярослава Пелікана, за участи Леоніда Рудницького, Ірини Іванкович, о. ліц. Марка Ярослава Семегена – 17 жовтня; дослідження на основі історії власної родини *Відвага і страх* (Київ, 2015) Олі Гнатюк – 21 листопада.

Презентації першої половини 2016 року: *100 церков Нагірних. Частина друга. Церкви Євгена Нагірного* (Львів, 2015), автори та упоряд-

ники Христина Лев, Василь Слободян, Наталка Філевич – 20 лютого; двотомника спогадів про генерала Петра Григоренка *Людина, яка не могла мовчати* (Харків, 2015), за участи Андрія Григоренка та упорядниці Анни Процик – 27 лютого; поетичної збірки *Ми помрем не в Парижі* (Київ, 2015) Наталки Білоцерківець – 19 березня; *Пройдений шлях. Спогади 1892–1952* (Київ, 2014) Пилипа Гайди– 16 квітня.

Низку заходів провела секція мистецтвознавства НТШ-А: 18 квітня відбувся ювілейний вечір Леоніда Грабовського з нагоди 80-річчя митця; 31 жовтня 2015 року пройшла зустріч із композитором Валентином Сильвестровим *Музика і поезія*, під час якої прозвучали фраґменти з його творів. 13 березня 2016 року заслухано доповідь і музичну програму піяніста Павла Ґінтова *Забута музика Сергія Борткевича*.

Завершено видання монументального зведення у двох томах *Тарас Шевченко у критиці* (2014, 2016), яке підготували Олександр Боронь та Михайло Назаренко за загальної редакції Григорія Грабовича та наукової редакції Степана Захаркіна й Олеся Федорука (до видання долучилися, крім НТШ-А, також Український науковий інститут Гарвардського університету, Українська вільна академія наук у США, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Інститут Критики).

● Український науковий інститут Гарвардського університету (HURI) з 2015 року провів низку заходів. Одним із головних напрямків праці HURI є проведення щотижневих понеділкових семінарів із українських студій. За цей період відбулися такі семінари, на яких виголосили доповіді – у 2015 році: Андрій Даниленко – *Standard Ukrainian: How Many Varieties Does One Need?* (23 лютого); Олександр Зайцев – *Ukrainian Integral Nationalism and the Greek-Catholic Church in the 1920s–1930s* (2 березня); Андрій Заярнюк – *Sovietizing Urban Space: The Postwar Reconstruction of Lviv's Main Train Terminal, 1944–1953* (9 березня); Юлія Ільчук – *Hearing the Voice of Donbas: Art and Literature as Forms of Cultural Protest during the 2014–15 War over Eastern Ukraine* (23 березня); Ольга Хоменко – *Exotic Encounters: Japan Meets Ukraine through the Prism of Literary Translation* (30 березня); Вікторія Середа – *Ukraine's «East–West» Dichotomy Reconsidered: National, Regional and Local Memories and Identities* (20 квітня); Оксана Міхеєва – *Contemporary Internal Refugees in Ukraine: Causes of Displacement, Strategies of Resettlement, Problems of Adaptation* (4 травня); Остап Середа – *Ruthenian Contested Identities and Public Self-Representation in Austrian Galicia in the 1860s–1870s* (11 травня); Антон Котенко – *The Ukrainian Project in Search of National Space: Internalizing Ukraine, 1905–1914* (28 вересня); Йосиф Зісельс – *Ukraine and Its Jewish Community in Time of Crisis and War 2013–2015* (5 жовтня); Андрєй Іванов – *Escape from Rome: Feofan Prokopovych and the Fate of Ukrainian Orthodox Clergy in the Eternal City, 1650–1750* (19 жовтня); Світлана Хутка – *Civic Political Involvement in Post-Socialist Societies: Protest Readiness*

and the Case of Ukrainian Political Culture (26 жовтня); Алесандро Ачилі – *«Winter Trees» and «Merry Cemetery»: Coming to Terms with the Absurd in the Poetry of Vasyl Stus ca. 1970* (2 листопада); Софія Вілсон, *Actors and Motivations in Ukraine's Euromaidan Revolution: First-Hand Perspectives from Recent Fieldwork* (9 листопада); Георгій Касьянов – *History at War: Use and Abuse of History in Ukrainian–Russian Relations* (16 листопада); Наталія Кононенко – *Historical Memory in Ukrainian Dumy and Songs* (23 листопада); Гусейн Ойлупінар – *Cossacks Redux: Searching for New Relevance in Post-Soviet Ukraine* (30 листопада); Оксана Юркова – *The Hrushevsky Digital Archives Project: American Discoveries of the Historian's Legacy* (7 грудня).

Доповіді в першій половині 2016 року: Григорій Грабович – *The Battle for Shevchenko: Shevchenko Studies, Ukraine's Shevchenko Prize, and the Discourses around Them* (1 лютого); Василь Косів – *Visual Representation of a Dream: Ukrainian Identity in Graphic Design of the USSR and the Diaspora* (22 лютого); Микола Рябчук – *«Cotton Heads» vs «Dills»: Ethnic Othering and Stereotyping during the Russo-Ukrainian Conflict* (29 лютого); Паольо Фонці – *The German Perception of the Great Famine, 1932–1933* (28 березня); Пауліна Поспєшна – *Democracy Assistance from the Third Wave* (11 квітня); Джон ЛеДон – *Hetmans and Regimental Colonels in the Eighteenth-Century Hetmanate: Genealogies and Integration* (25 квітня). У рамках понеділкових семінарів відбулися меморіяльні лекції пам'яті Василя і Марії Петришиних, що на них виголосили доповіді Володимир Кравченко – *(Re)defining the Ukrainian-Russian Borderland: The Case of Kharkiv/Kharkov* (13 квітня 2015 року) та Сергій Єкельчик – *How a Plaza Became the Maidan: A Spatial History of Celebration and Protest in Modern Kyiv* (7 березня 2016 року), меморіяльна лекція пам'яті Богдана та Неоніли Кравцевих з доповіддю Рорі Фініна *«A Bridge between Us»: Literature in the Ukrainian-Crimean Tatar Encounter* (4 квітня 2016 року); меморіяльний симпозіюм пам'яті Петра Яцика, на якому доповіли Джорджо Дзифер – *Two Stories about Metropolitan Hilarion's «Sermon on Law and Grace»* та Гарві Ґолдблат – *Imitating the Twofold Nature of Scripture: On the Expositional and Compositional Use of Biblical Elements as Literary Strategies in Old Rus' Literature* за участи дискутанта Юрія Авакумова (6 квітня 2015 року). В один із понеділків (18 квітня 2016 року) пройшов також спеціяльний захід – *#WelcomeToDonetsk: War Journalism in the Age of Social Media*, на якому свої роботи представила британсько-шведська фотожурналістка Енестейша Тейлор-Лінд, стипендіятка Гарвардського Фонду ім. Німана.

Окремі семінари HURI провів спільно з Дейвісівським центром російських та евразійських студій (Davis Center for Russian and Eurasian Studies), а також Центром бізнесу й урядування ім. Мосавар-Рагмані (Mossavar-Rahmani Center for Business and Government). А саме – у 2015 році: *Early Modern Ruthenian Textual Marginalia as a Rhetorical Device:*

How Szymon Budny Read Cyril of Jerusalem – доповідала Марія Іванова (6 лютого); *Independent Ukraine: Evaluating Two Decades of Sovereignty from Russia* – Надія Кравець та Сергій Плохій (25 березня); *Ukraine: Who Pays for the Broken Economic Model and How to Fix It?* – Андрій Кириленко, дискутант Пол Такер (7 травня); *War of Civilizations: Ukraine vs Russia* – Олександр Савченко (14 жовтня); презентація альбому-каталогу *The World to Come: Ukrainian Images of the Last Judgment*, що його уклали Лілія Бережна та Іван-Павло Химка, який був і доповідачем (13 листопада).

В першій половині 2016 року: *One Profession, Two Countries: Dialogues between Russian and Ukrainian Journalists in Wartime* – Надєжда Ажґіхіна (13 січня); *The Humanitarian Crisis in the Donbas: What Can be Done?* – Браян Мілаковскі (5 лютого); *Soviet Moldavia and Soviet Ukraine in the Cold War: Revelations from the Archives* – Ігор Кашу (12 квітня); презентація книги Бориса Ложкіна *Четвертая республика: Почему Европе нужна Украина, а Украине – Европа* за участи автора (21 червня).

На інших семінарах виступили – у 2015 році: Ендрю Вілсон – *What Does the Future Hold for Ukraine?*; він також презентував нову книжку *Ukraine Crisis: What It Means for the West*. Yale University Press, 2014 (5 лютого); Юрій Авакумов – *New Documentary Research on the Life and Activities of Metropolitan Andrei Sheptytskyi* (7 квітня); Тамара Гундрова – *Gendering the Postcolonial Ukrainian Exotics*; вона також презентувала збірник *Постколоніалізм. Генерації. Культура*. Київ, 2014 (30 квітня); Вікторія Середа – *What Difference Does a Revolution Make? Identity Shifts in Ukraine in the Wake of Euromaidan (March 2013 – March 2015)* (14 травня); Анастасія Сімферовська – *The City and the Image: Portraiture in Fin-de-Siècle Lviv in the Multicultural Context of Habsburg Galicia* (22 жовтня); Святослав Вакарчук – *Who Is Ukraine's Biggest Enemy? A View into the Politics and Critical Issues Facing Ukraine* (23 жовтня); Павло Шеремета – *Reforms in Ukraine: How to Achieve a Tipping Point* (3 листопада); Наталія Бугайова – *Ukraine: Two Years After Maidan* (11 листопада); Оля Гнатюк – *One City, Multiple Narratives: Experiencing World War II in Lviv* (18 листопада); Наталя Кононенко – *Minstrels of Anatolia (Aşıks) and Ukraine (Kobzars): Guardians of Tradition* (22 листопада); Софія Андрухович – *«So Who Is Felix?» Lecture and Discussion on Contemporary Ukrainian Literature* (9 грудня). Доповіді першої половини 2016 року: Наталка Білоцерківець – *What Happened to the Poets of the 1980s?* (1 березня); Тарас Кузьо – *Ukraine: Democratization, Corruption, and the New Russian Imperialism*; відбулася також презентація його однойменної книжки (14 квітня).

8 квітня 2016 року у співпраці з Дейвісівським центром і Асоціяцією ранньослов'янських досліджень (Early Slavic Studies Association) HURI провів конференцію *Portraits of Medieval Eastern Europe*. У її роботі взяли участь Моніка Вайт з доповіддю *Fotii, a Rus' Pilgrim to Constantinople*;

Ліса Вулвертон – *Henry Zdík, Bishop of Olomouc and Premonstratensian*; Ісая Ґрубер – *"The Journeys of My Soul in the Land of Canaan", by Yitshak ben Sirota*; К'юба Кебеле – *Gallus Anonymous, a.k.a. the Monk of Lido: A Venetian Monk at King Bolesław's Court*; Еве Левін – *Anna, A Woman of Novgorod*; Тимоті Мей – *Subedei Ba'atar: portrait of a Mongol general*; Ленора Невіл – *Anna Komnene: Princess, Historian, & Conspirator*; Олексій Толочко – *God Gave Him Good Fortune, for He was a Good and Just Man: Prince Volodymer Vasylkovych of Volhynia*; Гайді Шерман – *A Viking Explorer in Staraia Ladoga*.

З'явився том 32–33 (2011–2014) *Harvard Ukrainian Studies* у двох книгах: *Жнива: Essays Presented in Honor of George G. Grabowicz on His Seventieth*, Edited by Roman Koropeckyj, Taras Koznarsky, and Maxim Tarnawsky.

● Українська вільна академія наук у США (УВАН) протягом 2015 року провела ряд заходів, зокрема: 12 квітня Альберт Кіпа виголосив доповідь *Kharkiv's Native Son, George Y. Shevelov as President of the Ukrainian Academy of Arts & Sciences in the U.S. Inc.* на конференції *Kharkiv City of Ukrainian Culture*, присвяченій Юрію Шевельову (відбулася у Гариманівському інституті Колумбійського університету за співучасти УВАН); 26 квітня свої переклади поезії Шевченка англійською читав літератор, скрипаль і дириґент Едріен Бритен; 18 жовтня Оксана Юркова виголосила доповідь *Архівні зиґзаґи, або Чому та як архів Наталії Полонської-Василенко опинився в УВАН*. 15 листопада відбулася презентація книжки *Юрій Лавріненко та Юрій Шерех: листування 1945–1949* (альманах *Хроніка–2000*, вип. 2 (96), Київ, 2015). Виступили Лариса Лавріненко (вітальне слово), Альберт Кіпа (*Епістолярний діялог Юрія Лавріненка та Юрія Шевельова періоду МУРу*), Тетяна Шестопалова (*До історії листування Юрія Лавріненка та Юрія Шевельова*).

● 14 травня 2015 року в Києві було відкрито меморіяльну дошку на честь Володимира Міяковського – визначного українського історика-архівіста, літературознавця, дослідника літературної та громадсько-політичної думки середини XIX – початку XX століття, дійсного члена НТШ, дійсного члена УВАН у США, засновника і керівника музею-архіву ім. Дмитра Антоновича. Пам'ятний знак (скульптор Володимир Щур) встановлено на вулиці Ярославів Вал, 13, – на фасаді будинку, де Міяковський мешкав у 1933–1943 роках. Із промовами перед присутніми виступили Сергій Білокінь, Микола Жулинський, Сидір Кіраль, Ігор Лиховий, Юрій Савчук, Тамара Скрипка, Олесь Федорук.

● В академічному 2015/16 році україністика у Вроцлавському університеті (ВУ) відбула своє 15-ліття. За цей період українознавчі студії, що розвиваються в рамках діяльності Інституту слов'янської філології ВУ,

зазнали істотних трансформацій. Передовсім змінився їхній профіль – із суто філологічної дисципліни україністика вийшла на рівень компаративістичних і міждисциплінарних студій. Зокрема, в цьому академічному році у співпраці відділу україністики Інституту слов'янської філології та Інституту англійської філології запроваджено нову спеціяльність для ліценціятських студій – україністику з англістикою. Вивчення української проблематики в ракурсі англійської дає ширший погляд на українську літературу, культуру, історію та сучасне суспільно-політичне життя і нові можливості для їх пізнання. Такий погляд студенти матимуть змогу поглибити, обравши літературознавчий, мовознавчий або культурологічний профіль. Навчання україністики з англістикою від академічного 2018/19 року буде уможливлено і для маґістерських програм.

З початком академічного 2016/17 року україністика дістане ще один новий напрямок студій – центрально-східноевропейський. Його метою є не лише ґрунтовне навчання філологів та істориків, а й накопичення знань про Центрально-Східну Европу (Україну, Польщу, Чехію, Словаччину, Угорщину) – і в історичному плані, і з погляду сучасних суспільно-політичних та культурних процесів. Напрямок спирається на солідний науково-дослідницький доробок і дидактичний досвід відділів україністики та богемістики із залученням фахівців з Інституту польської філології та Інституту журналістики ВУ. Ініціяторкою обох напрямків – вивчення україністики з англістикою та україністики в контексті центрально-східноевропейських студій – є завідувачка Відділу україністики Аґнєшка Матусяк.

Українознавча проблематика посідає чільне місце на сторінках двох наукових часописів, що їх видає філологічний факультет ВУ, – *Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia* (http://mpwr.wuwr.pl/catalog/miscellanea-posttotalitariana-wratislaviensia-60) та *Pomiędzy. Polonistyczno-Ukrainoznawcze Studia Naukowe* (www.between.uni.wroc.pl/index.php?page=o-nas_2).

У березні 2015 року на цьому факультеті утворено Центр постколоніяльно-посттоталітарних студій (CSPP) – міжнародну коґнітивну науково-дослідницьку мережу, спроможну в аспекті міждисциплінарности та компаративізму осягнути та поєднати різні галузі гуманітаристики задля спільного опрацювання посттоталітарної проблематики в культурах і літературах Центральної та Східної Европи. Центр постав як відповідь на потребу подолати асиметрію в сучасній гуманітаристиці між західним та центрально-східним науковими дискурсами в царині постколоніяльних і посттоталітарних студій. Нагальним завданням CSPP є пробудження інноваційного мислення в академічній гуманітарній спільноті Центрально-Східної Европи, взаємозапліднення теоретичної думки та обмін дослідницькими практиками відповідно до тих викликів, які ставить перед науковцями XXI століття. В світлі цих викликів культурологічні студії на межі з посттоталітарними та посколоніяльними є

однією з найперспективніших дисциплін, що активно розвиваються під сучасну пору.

Із ініціятиви CSPP відбулися дві міжнародні наукові конференції: 27–28 травня 2015 року – *The Tropics of Resistance: Languages, Genres, Rhetoric*, і 2–3 червня 2016 року – *Trauma jako kulturowy palimpsest: (post)komunizm w kontekście porównawczym nowoczesności, totalitaryzmów i (post)kolonializmów*. В обох заходах взяли участь науковці зі Сполучених Штатів Америки та багатьох країн Европи. На початку 2017 року мають з'явитися два збірники матеріялів цих конференцій. На першу половину 2017 року також заплановано видання, покликане ознайомити польського читача з новітньою українською літературою, – *Rewolucja trwa! Antologia współczesnej literatury ukraińskiej. Esej, proza, poezja, dramat*.

● 15 жовтня 2015 року в Шанхайському університеті іноземних мов (Shanghai International Studies University, SISU) відкрито Центр дослідження України. На урочистому відкритті виступили проректор SISU Чжан Фен, заступник директора Шанхайського науково-дослідного інституту літератури та історії Ю Вей, декан факультету русистики Чжан Цзилі, виконувач обов'язків генерального консула України в Шанхаї Ігор Водолазький. Було зачитано вітальний адрес від Наукового товариства ім. Шевченка. З цієї нагоди відбувся науковий симпозіюм *Українознавство: завдання та перспективи*, у якому взяли участь Лі Цзихуа (керівник Українського науково-дослідницького центру при Чжецзянському педагогічному університеті), Галина Івашків (Інститут народознавства НАН України), Василь Івашків (Львівський національний університет ім. Івана Франка, запрошений професор SISU). 7 і 12 червня 2016 року для викладачів, маґістрантів і студентів SISU прочитали публічні лекції Галина Івашків (*Українська культура: від найдавніших часів до сьогодення*) та Василь Івашків (*Український ґеній Іван Франко (1856–1916) – парадигма життя і творчості*).

● 24 листопада 2015 року в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України в Києві відбулися *Текстологічні читання, присвячені пам'яті Миколи Сиваченка*. Доповіді виголосили Дмитро Єсипенко (*Услід за Костомаровим і Кулішем: про незавершене історичне оповідання Бориса Грінченка*), Альбіна Шацька (*Епізод із життя Олени Пчілки. З листа до П. А. Косача: «Среда, 9-го»*), Тетяна Третяченко (*Про прізвище Олени Пчілки. До наукової біографії письменниці*), Олесь Федорук (*Проблема автоцензури в «Чорній раді» Куліша*), Алла Диба (*«Ще ж вони десь попереду, ваші весни і ваші радощі...»: Листи Олеся Гончара у бучанському контексті*), Лариса Каневська (*Франкові публікації про Івана Вишенського на сторінках журналу «Киевская старина»: невідомі джерела тексту*), Галина Бурлака (*Щоденник Михайла Грушев-*

ського 1888–1894 років як джерело інформації про його літературну творчість), Ярина Цимбал (*Chiao Italia, chiao futurismo: «Італійський цикл» Сави Голованівського*), Василь Задорожний (*Коментар як чинник інтерпретації та сприйняття тексту*).

● Із 2015 року провадить діяльність Берлінсько-Бранденбурзька українська ініціятива (ББУІ), яка постала як спільний проект низки науково-освітніх інституцій: Гумбольдтівського університету і Вільного університету Берліна, Потсдамського університету, Европейського університету Віядрина у Франкфурті на Одері, Німецького товариства східноевропейських досліджень (DGO), Центру літературознавчих і культурологічних досліджень (ZfL), Центру ім. Марка Бльока, Центру досліджень сучасної історії у Потсдамі (ZZF) та Наукового колеґіюму Берліна (WIKO zu Berlin). ББУІ задумано як міжінституційну платформу для інтелектуальної взаємодії між україністами різних країн і німецькими інституціями. Ініціятива, афілійована при Форумі трансреґіональних досліджень, натепер не має власного штату та бюджету. Впродовж першого року праці її підтримував Фонд Марґи та Курта Мельґаардів.

2–12 грудня 2015 року ББУІ за підтримки Фонду ім. Макса Вебера організувала в Берліні міждисциплінарну зимову академію *Поза межами «історії» й «ідентичности». Нові підходи до естетики, політики та суспільства у Східній Европі*, у якій взяли участь понад 20 науковців із 15 країн. На відкритті виступив керівник українських студій у Кембридзькому університеті Рорі Фінін, публічну лекцію прочитала Джейн Бербанк. Протягом березня-червня 2016 року ББУІ влаштувала серію відкритих лекцій під гаслом *Конструюючи Східну Европу. Географії влади у XX та XXI століттях*, на яких виступили Наталя Гуменюк, Ілья Калінін, Олеся Хромейчук, Катрин Ґусеф і Ян Берендс. Також ББУІ провела три семінари: 4 грудня 2015 року – зустріч-дискусію *Фраґментація та переклад. Мова і поезія в Україні* за участи Сергія Жадана, Маріянни Кіяновської, Олександра Кабанова та Любові Якимчук (модераторка Сузі Франк); 9 грудня 2015 року – дискусію-семінар *ЕвроМайданТахрир: Траєкторії революцій і насильства у Східній Европі та арабському світі* (модераторки Наталя Гуменюк та Мейсун Сукарі); 22 квітня 2016 року – семінар *Европейська солідарність/европейські цінності? Східноевропейські погляди на кризу біженців* за участи експертів із Польщі, Словаччини, Угорщини та України (модерувала Наталя Гуменюк). Див.: www.forum-transregionale-studien.de/en/forum/programs-and-initiatives/berlin-brandenburg-ukraine-initiative.html

● 25 березня 2016 року в рамках відзначення 25-ї річниці Незалежности України в Посольстві України в КНР відбулась презентація нового видання збірки поезій Шевченка китайською мовою в перекладі відомого літературознавця Ґе Баоцюаня (1913–2000). Презентацію супро-

воджувала виставка графічних творів художника-поета. У заході взяли участь надзвичайний і повноважний посол України в КНР Олег Дьомін, представники понад десяти вишів Китаю, китайської Спілки дружби із закордоном, Національної бібліотеки Китаю, науковці та митці, зокрема дружина перекладача Ґе Баоцюаня – Л'ян Пейлань, голова видавничого дому «Народна література» (він же спонсор видання) Гуань Шигуан, редактор видання Чжан Фушен, професор Пекінського університету Лі Мінбінь, запрошений професор Шанхайського університету іноземних мов Василь Івашків.

● 15 квітня 2016 року в місті Цзиньхуа з ініціятиви керівника Українського науково-дослідницького центру при Чжецзянському педагогічному університеті Лі Цзихуа офіційно відкрито музей «Україна».

● 21–22 квітня 2016 року у Варшаві в Інституті літературознавчих досліджень Польської академії наук відбулася польсько-українська конференція *Wspólnota wyobrażona. Pisarki Europy Środkowej wobec problemów literackich, społecznych i politycznych lat 1914-1944/1945*, яка підсумувала кількарічний дослідницький проєкт під керівництвом Ґражини Борковської (ПАН). Біографічні обставини й естетичні особливості творчости авторок періоду модернізації й емансипації, двох світових воєн, розпаду й становлення держав та ідеологій обговорювали науков(и)ці з Варшави, Кракова, Вроцлава, Познані, Бялостока, Любліна, Києва, Львова, Івано-Франківська, Вінниці, Бердянська і Чернівців. Зважаючи на фраґментарну присутність письменниць в історії літератури, більшість доповідей стосувалися конкретних постатей (Мілени Рудницької, Софії Яблонської, Дарії Віконської, Ірини Вільде, Галини Журби, Наталі Забіли, Ольги Дучимінської, Валерії О'Коннор Вілінської, Марії Кунцевічової, Кажимєри Ілаковічувни, Елєонори Кальковської, Марії Ґросек-Корицької, Марії Чермінової (Тоєн), Мір-Ям, Станіслави Пшибишевської, Марії Домбровської, Марґит Кафки, Анни Лешнаї). Йшлося про звучання жіночих голосів у контексті модернізму, націоналізму і тоталітаризму, нового осмислення тіла та статі, роботи пам'яті й переживання травми війни, про становлення жанрів і наративних стратегій популярної і дитячої літератури, а також про вплив на літературну творчість новітніх мистецтв – фотографії та кіна. Загальним теоретичним та історичним питанням було присвячено дві публічні дискусії під проводом Олі Гнатюк та Ґражини Борковської. Центральну Европу як особливий літературний простір, побачений із різних національних перспектив, обговорювали Адам Поморський, Юрко Прохасько, Раса Риміцкайте, Їржі Травнічек і Андрей Хадановіч; про «зрілість» жіночої прози 1914–1944/45 років, її здобутки й обмеження, а також про особливості читацької рецепції дискутували Олена Галета, Йоана Ґощинська, Катажина Котинська, Пьотр Мітцнер, Кристина Пєтріч, Данута Соснов-

ська. Крім збірника конференційних матеріялів, дослідницький проєкт передбачає подальшу публікацію двох перекладних томів жіночої прози – польських авторок в україномовній і українських у польськомовній версіях.

● 16–17 червня 2016 року в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (ІЛ) відбувся *Сьомий міжнародний міждисциплінарний теоретичний симпозіюм «Словесне і зорове: візуальні медіяції в літературі», що його зорганізував* відділ теорії літератури (завідувачка Тамара Гундорова), який у попередні роки провів низку тематичних симпозіюмів для обговорення проблем сучасного літературознавства: *Літературна теорія: актуалізація теми* (2003), *Европейська меланхолія: західний дискурс та його місце в українській літературі* (2005), *Літературна критика в сучасному світі: функції, модуси, інституції* (2006), *Модернізм як теоретична парадигма: уточнення змісту* (2008), *Зони контакту: література і масова культура* (2010), *Література в колі медій: інтермедійне поле художніх практик, рецептивні стратегії, синтез мистецтв* (2013), *Батьки і діти: ґенераційний фактор і можливості постколоніяльних студій в літературах Центрально-Східної Европи і Балкан* (2014).

Симпозіюм *Словесне і зорове* мав на меті привернути увагу до феномену візуальної репрезентації в літературі та культурі. Йдеться про посередницьку роль візуальних образів, про інтермедійність і самоцінність візуальних форм на письмі та в перебігу рецепції, візуальність як форму (не)репрезентації травми, про місце портрета, пейзажу, екфрасису в художній структурі твору тощо.

У роботі симпозіюму взяли участь майже 70 учасників із України, Білорусі, Польщі, Росії та Японії. Працювали 22 секції, зокрема «Література і візуальні практики повсякденности», «Пам'ять і уява», «Література і візуальне мистецтво», «Візуальність і популярна культура», «Візуалізація і рецепція», «Інтерпретація і візуальність», «Література і колір», «Візуалізація і конкретизація образу», «Слово на полі мультимедій», «Літературана антропологія і візуальність», «Візуальність і травма».

Вітальне слово виголосив директор інституту Микола Жулинський. На пленарному засіданні виступили науковці молодшого покоління – Вікторія Дуркалевич (*Особливості функціонування візуальної перспективи в автобіографічній прозі Івана Франка*), Євген Лепьохін (*Амбівалентні кореляції соціяльного та індивідуального у кінотексті Е. Нікола «Ґатака» і повісті М. Хвильового «Іван Іванович»*), Наталья Волонцевіч (*«Живые картины» в театрах Беларуси XIX века как прообраз современных перфомансов*).

Доповіді на секціях виголосили Людмила Бербенець, Наталія Білик, Роман Біляшевич, Тетяна Біляшевич, Олександр Брайко, Тетяна Волковічер, Олена Вощенко, Надія Гаврилюк, Олена Галета, Леся Генералюк,

Тетяна Гребенюк, Тамара Гундорова, Леся Демська-Будзуляк, Дмитро Дроздовський, Михайло Калініченко, Євгенія Кононенко, Антоніна Лахманюк, Наталія Лебединцева, Світлана Маценко, Ірина Мацишина, Діана Мельник, Ірина Метелиця, Олександр Михед, Раїса Мовчан, Синьїті Мурата, Олеся Омельчук, Юлія Павленко, Алла Петренко-Лисак, Олена Поліщук, Ярослав Поліщук, Наталья Полтавцева, Ольга Романова, Еліна Свєнціцька, Матеуш Свєтліцький, Аліна Сорока, Богдан Стороха, Микола Сулима, Ганна Улюра, Софія Філоненко, Валентина Хархун, Роксана Харчук, Ярина Цимбал, Чіех Хан Чіан, Ірина Шатова та ін. (Докладніше програму симпозіюму див.: www.ilnan.gov.ua/index.php/item/229-intelektualnyi-benket-somyi-mizhnarodnyimizhdystsyplinarnyi-teoretychnyi-sympozium).

На конференції презентували новий випуск наукової серії *Теоретичні ревізії* – збірник *Постколоніалізм. Генерації. Культура* (Київ, 2016; електронна версія: http://uamoderna.com/images/biblioteka/Postcolonialism.pdf).

● 17 червня 2016 року в Інституті сходознавства ім. А. Ю. Кримського НАН України в Києві відбулися ювілейні *XX Сходознавчі читання А. Кримського*, приурочені до 145-річчя від дня народження Кримського та 25-річчя заснування інституту. В роботі конференції взяли участь майже 50 науковців з України, Франції, Польщі, Росії, Азербайджану, Татарстану. На пленарному засіданні вітальне слово виголосив директор інституту Олександр Богомолов, відтак було презентовано монографію Олександра Середи *Османсько-українське степове порубіжжя в османсько-турецьких джерелах XVIII ст.* (Одеса, 2015). Робота конференції відбувалась у секціях «Джерелознавство», «Історіографія», «Народи і держави Евразійського степу», «Проблеми модерного Сходу (XX – початок XXI ст.)», «Релігії та філософські вчення Сходу», «Мови та літератури народів Сходу», «Коґнітивно-семантичні підходи у вивченні східних мов», «Кавказознавство». Програму конференції див.: http://orientalstudies.org.ua/en/conferences.

● 21 червня 2016 року в Історико-меморіяльному музеї Михайла Грушевського (ІММГ) за участи Інституту української археографії і джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України (ІУД) в Києві пройшов круглий стіл із нагоди 40-ліття Канадського інституту українських студій (КІУС). У роботі взяли участь Зенон Когут (багатолітній директор-емерит КІУСу), Світлана Панькова (директор ІММГ), Георгій Папакін (директор ІУД), провідні науковці Ігор Гирич, Ярослав Федорук, Валентина Піскун, Вячеслав Станіславський та ін. Ще один круглий стіл із цієї нагоди відбувся 27 червня у Львові в рамках конґресу Асоціяції слов'янських, східноевропейських та евро-азіятських студій і Міжнародної асоціяції гуманітаріїв. Зустріч модерували Володимир Кравченко (директор КІУСу),

Франк Сисин (директор Центру досліджень української історії ім. Петра Яцика), Зенон Когут, Ярослав Федорук.

● 26–28 червня 2016 року в Українському католицькому університеті (УКУ) у Львові відбувся міжнародний конґрес Асоціяції слов'янських, східноевропейських та евро-азіятських студій (ASEEES) і Міжнародної асоціяції гуманітаріїв (MAG) – найвагоміша подія такого роду в українському гуманітарному просторі за багато років. Конґрес зібрав понад 500 учасників з країн Західної та Східної Европи, Північної Америки і Азії. Програма містила близько 150 тематичних панелей, до 450 презентацій та низку секційних і пленарних засідань, присвячених Україні, Білорусі, Росії, Східній Европі, Евразії. Серед тематичних панелей – історія, антропологія, ґендерні студії, проблеми ідентичности і соціяльної пам'яті, література, лінґвістика, політичні науки, дослідження з релігії тощо. Учасників конґресу привітали о. Богдан Прах (ректор УКУ), Анджей Тимовський (голова цьогорічного комітету ASEEES-MAG Summer Convention), Євген Бистрицький (виконавчий директор Міжнародного фонду «Відродження»), Падрик Кені (президент ASEEES), Лілія Гриневич (міністр освіти та науки України), Георгій Касьянов (президент MAG), владика Борис Ґудзяк (президент УКУ). Програму конґресу див.: www.aseees.org/summer-convention/2016-program.

Список ілюстрацій

У тексті

На вклейці (між сторінками 208 і 209)[1]

[1] Лицеву сторону світлин 9, 14, 15 відретушовано для цього видання.

Видання НТШ-А,
присвячені Тарасові Шевченку
(2011–2017 роки)

Володимир Яцюк, упоряд., *Тарас Шевченко: мозаїка цілости: Каталог виставки шевченкіяни зі збірки Володимира Яцюка (Національний музей Тараса Шевченка, липень–вересень 2011 року)*, наук. ред. С. Захаркін (Київ: Критика, 2011), 52 с.

«Гайдамаки»: Факсимільне видання. Історія книжки. Інтерпретація [у трьох книгах]:
Тарас Шевченко, *Гайдамаки*, факсиміле (Санктпетербург, 1841 [Київ: Критика, 2013]), 132 с.
Олесь Федорук, *Шевченкові «Гайдамаки» 1841 року: Історія книжки* (Київ: Критика, 2013), 152 с.
Григорій Грабович, *Шевченкові «Гайдамаки»: Поема і критика* (Київ: Критика, 2013), 360 с.

Григорій Грабович (загальна редакція), Олександр Боронь і Михайло Назаренко (упоряд.), *Тарас Шевченко в критиці*
том 1: *Прижиттєва критика (1839–1861)*, комент. О. Боронь, С. Захаркін, М. Назаренко, О. Федорук, наук. ред. С. Захаркін і О. Федорук (Київ: Критика, 2013), lx+804 с.;
том 2: *Посмертна критика (1861)*, комент. О. Боронь, М. Назаренко, О. Федорук, наук. ред. О. Федорук (Київ: Критика, 2016), l+806 с.

Віктор Дудко, *Тарас Шевченко: джерелознавчі студії* (Київ: Критика, 2014), 416 с.

Григорій Грабович, *Шевченко, якого не знаємо. З проблематики символічної автобіографії та сучасної рецепції поета*, вид. 2-ге, виправлене і доповнене (Київ: Критика, 2014), 414 с.

Олександр Боронь, *Поет і його проза: генеза, семантика і рецепція Шевченкової творчости* (Київ: Критика, 2015), 344 с.

Іван Ковальов, упоряд., *Тарас Шевченко і царська цензура: Збірник документів*, підготування текстів, стаття І. Брижіцької; комент. І. Брижіцька, І. Ковальов, О. Федорук; наук. ред. О. Федорук. Відкритий архів: Матеріяли та дослідження з історії модерної української культури 2 (Київ: Критика, 2015), 336 с.

Станіслав Росовецький, *Шевченко і фольклор*, вид. 2-ге, виправлене і доповнене (Київ: Критика, 2015), 480 с.

Михайло Назаренко, *Поховання на могилі (Шевченкова біографія у фольклорі та фейклорі)*, вид. 2-ге, виправлене і доповнене (Київ: Критика, 2017), 624 с.

1. Влодзімєж Висоцький. Портрет Шевченка. 1870–1880-ті роки. Перезнімок світлини 1859 року

2. Ґенріх Деньєр. Портрет Василя Лазаревського. 1860-ті роки

3. Невстановлений фотограф. Портрет Василя Лазаревського. 1850-ті роки

4. Фірма «Шерер и Набгольц». Портрет Михайла Лазаревського. 1865–1866 роки

5. Невстановлений фотограф. Портрет Михайла Лазаревського. 1865–1866 роки. Репродукція

6. Невстановлений фотограф.
Портрет Олександра Лазаревського. 1860 рік.
Репродукція

7. Ґенріх Деньєр (?).
Портрет Миколи Костомарова.
Зима 1859–1860 років

ДО СТАТТІ ВОЛОДИМИРА ЯЦЮКА «РАРИТЕТИ ЗБІРКИ ПЛАЦЕНДАРА»

9. Ґенріх Деньєр. Портрет Миколи Костомарова. 1871–1872 роки

8. Ґенріх Деньєр. Портрет Миколи Костомарова. Зима 1859–1860 років

10. Ґенріх Деньєр. Портрет Миколи Костомарова. 1872–1873 роки

11. Ґенріх Деньєр. Портрет Миколи Костомарова. 1873–1874 роки

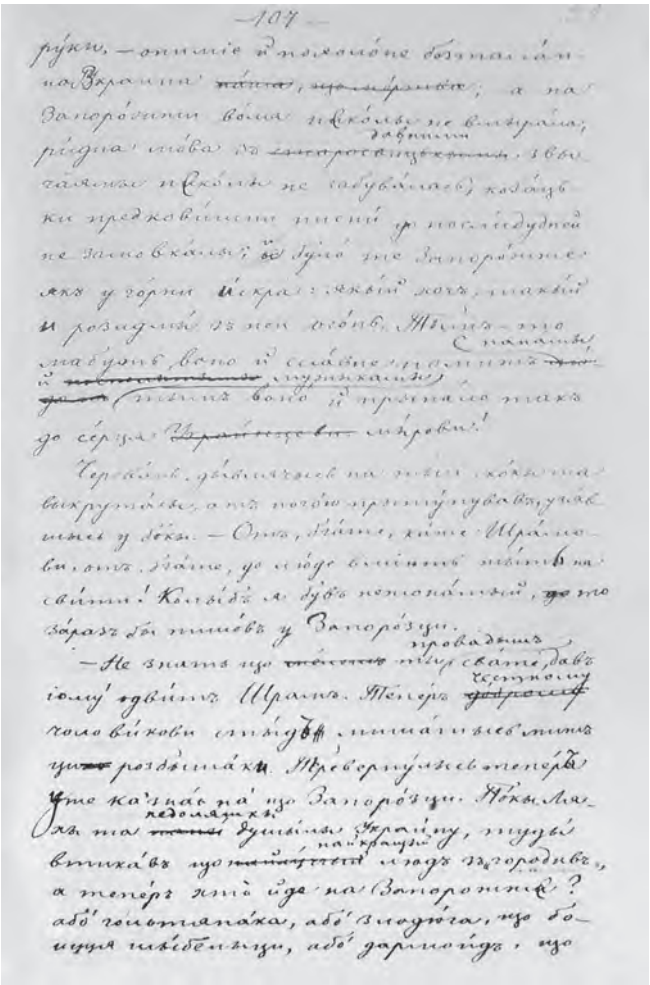
12. Ґенріх Деньєр. Портрет Григорія Честахівського. 1860 рік

13. Невстановлений фотограф. Портрет Григорія Честахівського. 1880-ті роки

ДО СТАТТІ ВОЛОДИМИРА ЯЦЮКА «РАРИТЕТИ ЗБІРКИ ПЛАЦЕНДАРА»

14. Невстановлений фотограф. Портрет Григорія Честахівського. 1880-ті роки

15. Алєксандр Сємьонов. Портрет Марії Денисенко. 1861–1863 роки



16. Сторінка автографа роману Куліша «Чорна рада». 1848–1855 роки