

85.5(47ар)1

Р-75

Григорій Грабович

**Шевченко,
якого не знаємо**



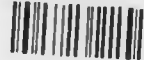
Григорій Грабович

Шевченко, якого не знаємо

(З проблематики
символічної автобіографії
та сучасної рецепції поета)

СОБЛІСНИК ПРАВАТНИК

НБ ПНУС



630578

• КРИТИКА •

Київ 2000

83.3 (4 чкр) /

П-45

Видання побачило світ завдяки
фінансовій підтримці Фонду Катедр Українознавства
при Українському Науковому Інституті Гарвардського Університету.

Редактор *Вадим Дивнич*

Книжка розрахована на дорослого читача.

На обкладинці використано акварель Тараса Шевченка
«Низький берег острова Миколи» (1848–1849).

*Присвячую
моїй дружині,
Оксані*

ISBN 966-7679-14-4

© Григорій Грабович, 2000

© «Критика», макет та художнє оформлення, 2000

Дніпропетровський університет
ім. Василя Стефаника

БІБЛІОТЕКА
ІНВ. № 630578

Зміст

| | |
|---|-----|
| Передмова | 9 |
| Перехрестя «Тризни» | 17 |
| Символічна автобіографія у Міцкевича і Шевченка | 52 |
| Самовизначення й децентрування: «Хіба самому написати...» і проблема писання | 68 |
| Шевченко, якого не знаємо | 105 |
| Між словом і схемою (У пошуках Шевченкового тексту) | 132 |
| Шевченківська енциклопедія | 179 |
| Колажі з Шевченком | 199 |
| Епілог: Прихований Шевченко (Підтексти самозображення та рецепції) | 255 |
| Бібліографія вміщених праць | 303 |
| Іменний покажчик | 305 |

Передмова

Зібрані у цій книжці есеї представляють головний напрям моєї друкованої шевченкіани за останнє десятиліття. (Виймом із цих хронологічних рамок є есей про Шевченкову «Тризну», який з'явився ще 1980 року, тобто за два роки до появи книжки *Поет як міфотворець*, й опосередковано, але суттєво вплинув на сприйняття цієї книжки.) Поза цією збіркою залишаються деякі принагідні статті та моя праця над рецепцією Шевченка, перший розділ із якої, про Костомарова, вже вийшов друком англійською та українською мовами*. Надалі мають появитися ще досі недруковані есеї та праці, які щойно завершую.

І цю, і заплановану наступну збірку поєднує певний іманентний фокус, тобто спроба відповісти на те, що саме робить Шевченка Шевченком, що визначає його неповторний стиль, його почерк? Якоюсь мірою це нав'язує до того другого великого дослідницького завдання, яке я висловив у вступі до моєї вищезгаданої монографії: потреби прослідити, охопити «внутрішній», психологічний (а не лиш колективний, міфічний) код Шевченкової творчості. Але таке цілісне й теоретично споене дослідження ще попереду. Бо ці есеї пишуться в різних методологічних і теоретичних ключах і в різних жанрових формах (від деконструктивного прочитання «малого» тексту і порівняльно-типологічної спроби окреслення нової концепції – «символічної автобіографії» – до програмових, і полемічних, рецензій на

* Див.: «Insight and Blindness in the Reception of Ševčenko», *Harvard Ukrainian Studies*, vol. XVII, No. 3/4, December, 1993, і «Прозірливість і сліпота у рецепції Шевченка: випадок Костомарова», *Сучасність*, чч. 3 і 4, 1997. (Переклад з англійської Василя Івашка.)

нові й нібито масштабні шевченкознавчі видання, і врешті до осмислення пластів візуальної шевченкіани та цензурування Шевченка), й тому їх скоріше можна потрактувати як попередній «варіант» того майбутнього синтезного опрацювання.

Читач цих есеїв – як і автор, який їх тепер упорядковує – не може не зауважити, що вони розвиваються доволі нелінійно, з деяким звивистим кружлянням навколо різних тем, із деякими повторами. У цьому, гадаю, віддзеркалюються основні лейтмотиви або домінанти моїх пошуків, постійне наголошування таких моментів, як Шевченкових діалоговості й децентрування, діалектики між його персоною та його внутрішнім «я» тощо, і при тім тих творів – «Тризни», «Москалевої криниці», «Хіба самому написать...», «Марії» – які, певен, «згущують» і особливо гостро навітлюють ці основні теми й структури. У всьому цьому криється (хотілося б так вірити) органічність цих есеїв, їхня (на початку напевно ще не усвідомлена) програмність, і саме тому не вважаю за доцільне згладжувати ці моменти і вводити *post factum* якусь нову наративну послідовність і узгодженість. Так зрештою вони писалися, і читачеві може й буде цікаво побачити, як лейтмотив Шевченкової варіантності переростає в окреме текстологічне дослідження, або як згадка в примітці про одне альбомне видання повертається через кілька років як ширше дослідження про візуальну шевченкіану.

А взагалі, питання про авторову своєрідність і неповторність аж ніяк не нове. Воно насправді стосується всякої творчості й усякої індивідуальності, і воно звучало і звучить на цілому видноколі шевченківської рецепції, як наукової, так і популярної та культової. У переважній більшості наукових і, мабуть, в усіх не- або колонаукових працях спроба встановити своєрідність Шевченкового стилю, внутрішній, глибинний сенс Шевченка як поетичного і духового явища, часто зводиться до традиційних уже штампів, до пафосу й риторики. Як в усіх ритуалізованих суспільних явищах, вона тільки нарощує гіперболізацію, цю дещо сумну й непереконаливу спробу відновити – але тільки на словах – те, що потребує ґрунтового, радикального – і тим самим не легкого, а *ризикованого* – відновлення.

Як видно з цих есеїв, на цьому етапі гадаю, що ключ до своєрідності Шевченкового стилю та голосу міститься передусім

у його самопроекції та самозображенні. В Шевченковій творчості цих стратегій самоосмислення є багато, і вони коріняться як у малих (наприклад, образних), так і великих семантичних (наративних) одиницях. Саме в тих других вони переплаваються в те, що я ще в «Перехресті “Тризни”», а потім у книжці *Поет як міфотворець* назвав «символічною автобіографією» – саме воно становить чи не головну тему нинішніх есеїв. Основна моя теза – і читач сам судитиме, чи доведено її до кінця – це те, що іманентні моменти, питання індивідуальності й своєрідності, стилю та голосу витворюють пружний і стабільний код, системність бачення, творення і діяння, і тим самим мусять формувати, моделювати все наше подальше розуміння Шевченка. І так, наприклад, питання про те, чи Шевченка можна вважати «революціонером-демократом» а чи «державником», мусить бути зв'язане з іншими системними моментами, не тільки з його, так би мовити, «поезією зневіри», але взагалі з тими законами, за якими антиподи, тези й антитези, співіснують у його творчості й витворюють особливість його синтезу. Якщо не зробити цього, «осмислення» Шевченкової творчості дасть навіть не робочі гіпотези, а звичайні ярлики, які нам багато що скажуть про критика та його критичну традицію, але мало про самого поета. З другого боку, такі гранично складні пласти, як психологічний, стають доступними тільки завдяки системному аналізу.

Як завжди, найперші питання – епістемологічні та онтологічні. Як ми взагалі говоримо про Шевченка? Які ми маємо – в наших суспільно-громадських, загальноінтелектуальних, суто наукових контекстах – параметри й можливості пізнання його та його спадщини? В яких саме вимірах існує він для нас? Попри певне наукове пожвавлення, що також включає початки (доволі ще строкаті) дискусії про Шевченкову міфотворчість, загальна картина, а точніше, загальний синдром, – незмінні. Бо прикрою, але, на жаль, безперечною правдою є те, що доки Шевченко залишається всенациональним символом і доки українська спільнота, її культура далі відчувають загроженість (а це здебільша віддзеркалює об'єктивні обставини), доти *суспільний, і тим самим інтелектуальний контекст* досліджування Шевченка залишатиметься аномальним. Завжди знайдеться громадський діяч, академік, письменник, або все це

в одній особі, який повчатиме дослідника, як шанувати Шевченка, як захищати й берегти його, і як досліджувати його. Зарисовується прихована, а подекуди й відверта цензура. Під тим оглядом контексти дослідження Шевченка, з одного боку, а з іншого, аналогічних величин, «національних Геніїв»: Шекспіра, Данте, Міцкевича (цей ряд, ясна річ, умовний і віддзеркалює романтичні критерії та стиль мислення), – доволі різні. І різниця – не на користь української думки: у нас і погляд, і контекст набагато більше завужені, зашорені. Це – у зовнішньому, порівняльному плані.

У внутрішньому, іманентному плані цей громадський контекст, його нормативність спрацьовують на те, щоб недооцінювати, і насправді відкидати момент *складності* Шевченка. Усі загальні, святкові, пишномовні запевнення, що у Шевченкові маємо унікально тонку людину, надзвичайно обдарованого творця й таке інше, залишаються пустою риторикою – не тільки тому, що вони негайно й неминуче зводяться до суспільно-функціонального окреслювання Шевченка («Кобзар», «борець», «месник», «речник», «революціонер» тощо – всі ці складники офіційної советської догми тепер плавно вписуються в нову «державотворчу» риторіку), але й передусім тому, що популярне, а тим паче ритуально-символічне бачення за своєю природою не може вповні сприймати факту складності, тобто недоокресленості об'єкта колективного катексису, всенародної шани. А тим більше факту, що Шевченко взагалі ніколи не буде остаточно охопленим і окресленим. Для всякого офіційно-популярного, символічно-ритуального мовлення ця істина найнебезпечніша, бо вона заперечує постулат контролю, й це нібито ексклюзивне, монопольне уповноваження тлумачити національного генія, і тим самим черпати з його авторитету, озброюватися його аурую. Бо оскільки Шевченко – серцевина українського самоототожнення, української духовності, до його інтерпретації підходять передусім не з інтелектуальними, але іншими, загально беручи, колективними («громадськими») критеріями. Тут, як зараз побачимо, оголюється питання канону й боротьби за канон.

У самому спілкуванні з Шевченком, у прочитанні його, такі дискусії та протистояння ще не розв'язують справи: вона надалі

залишається трудною. (Щоправда, можемо потішитися, що ми тепер набагато більше підготовлені це сприйняти.) А оскільки трудність, складність – питомо модерні цінності, він також залишається вельми модерною постаттю.

Як видно з уміщеної тут праці про Шевченкову творчість періоду заслання, такою характерно модерною рисою його стилю – і то не тільки писання, але й самої думки, – є його діалоговість, його присутнє децентрування, де все, що входить у кругозір його свідомості, переходить у нові якості. Це стосується передусім самої постаті поета: як мало хто в світовій літературі, і тим менше серед його сучасників, Шевченко витворює самого себе, постійно себе наново родить, і тим зайвий раз підтверджує глибинно психологічні корені та виміри його творчості. До особливо цікавого виміру можна застосувати категорію юнгівської теорії протистояння «персони» (ego) і внутрішнього «я» («самого себе»). Почасти цей момент порушується в цій праці. Сподіваюся продовжити його докладніше обговорення в наступній.

Динамізм, неконвенційність, полярність і децентрування, і, мабуть, найбільше – постійне оголювання та приховування себе – це все риси тої символічної автобіографії, що становить основний стрижень цих есеїв. Вона творить своєрідну матрицю для поетового розвитку, становить процес його самоокреслення, і водночас є порівняльним критерієм, засобом, за яким можемо простежити (наприклад, у зіставленні з Міцкевичем) типологічну природу Шевченкового стилю.

Другий стрижень, що перегукується з моєю роботою над історією рецепції Шевченка, це – осмислення деяких видів його пізнання, досліджування та популярного зображення. Тут окреслюється наша герменевтика щодо Шевченка та шевченківської теми, наш дотеперішній горизонт сподівань. Звідси також системне значення назви цієї книжки: бо «Шевченко, якого не знаємо» насправді треба переформулювати на «як саме ми знаємо Шевченка і як ми його не знаємо?». Водночас ідеться тут про щось зовсім конкретне, про речі текстуальні й соціологічні. У трьох уміщених тут рецензіях і полеміках – про текстологічні засади й саму практику нового академічного видання Шевченкової поезії, про планування й попередній начерк *Шев-*

ченківської енциклопедії та про альбомну або колажну шевченкіану – повище згадані моменти заякорені тепер у речах майже щоденних, у текстах і візуальних зображеннях, що їх читатимуть і споглядатимуть якщо не мільйони, то сотні тисяч. Коли мова про самі тексти – *Кобзар* і *Шевченківську енциклопедію*, – то вони принципово, *ex officio*, так би мовити, мисляться відповідно найавтентичнішим переказом Шевченкового слова та найавторитетнішим словом про це слово. Тут у мікрокосмі вся проблематика канону: слово, текст, автентичність, авторитетність. Але те, чого немає – а воно необхідне – це дискусія, дискурсивність як така. На жаль, хоча більшість зібраних тут праць опубліковано в Україні в період, коли вже була свобода слова, і хоча деякі з них прямим, полемічним текстом закликали до дискусії, такої дискусії не було. Сподіваюся, що тепер, у їхньому повторному озвученні, ці праці таки сколишуть дискусію, введуть нові ноти в наше осмислення Шевченка і ще раз підкреслять, що канон ніколи не дається, – в кожному разі, не повинен даватися, – безспірно, що дискурс навколо нього необхідний для кожного живого спілкування зі словом, а тим більше зі Словом.

Це останнє – живе спілкування зі Словом – річ дещо проблематична. Точніше – тільки перспективна. В нашому суспільстві та дискурсивність, яка дозволяє мати живий діалог навіть із Божеством, не кажучи вже про той різновид секулярного божества, яким Шевченко став для українців, ще далеко не актуальна й повноцінна, вона тільки зароджується. Як свідчить чимало праць і текстів, а найкраще – візуальна шевченкіана, образ Шевченка, під потужним впливом суспільних процесів, потреб і травм, постійно застигає в різних стереотипних і вельми закономірних іпостасях, які постійно звужують і збіднюють наше розуміння його складної природи. І не раз згадуються вдумливі та пророчі слова Михайла Драгоманова: «Так завше з пророками».

Коли процес стереотипізації колективний і в остаточному підрахунку неминучий, тобто системний, то його поодинокі імпульси та заходи аж надто конкретні... та приземні. Найпоширенішим і, мабуть, найшкідливішим для загального духовного рівня є відверта й зазвичай безкарна спекуляція Шевченковим іменем. Спекуляція по всій гамі – від політичної ура-патріотичної

кон'юнктури до комерції та агресивної і чудернацької лженауки. («Щоб осягнути велич Тараса, слід збагнути феномен Аттіли» – промовистий заголовок недавнього інтерв'ю в *Літературній Україні*.) Поширення невіглаських побудов і підміна науки науковою фантастикою – закономірний результат майже цілковитого колапсу академічних інституцій, зокрема в гуманітарному секторі, і втрати ними решток наукового авторитету.

Ця анархія, однак, здебільша тільки поверхнева. Насправді ж існує своєрідна системна рівновага: позірна вседопущеність спекуляції, гіперболи та риторики балансується підспудними й нібито зовсім не усвідомлюваними відрухами контролю, цензури та самоцензури. Про це йдеться в останньому дослідженні цієї книжки, що є її епілогом.

Проте оновлення таки поступає. Може, найістотніше в цьому процесі – питання читача, читача взагалі і цієї книжки зокрема. Це – базисне питання публіки, аудиторії, без якої дискурс немислимий. Великою мірою яловість рутуально-показового спілкування з Шевченком коріниться якраз у тому, що воно не враховує діалогу з читачем/глядачем, а оформлюється як суцільний і здебільшого демагогічний монолог. Але життя диктує свою правду: публіка відновлюється, омолоджується, і, гадаю, нові критерії та нове світобачення таки закріплюються. Бо навіть коли істеблішмент непорушний і інституції маложиттєздатні, а новий канон знову тягне на догму (це, зрозуміло, загальна тенденція, але в нашому суспільстві для цього є особливі історичні причини), можливість вільного спілкування з читачем більше ніж компенсує ці негаразди. І навіть коли *імпліцитний* читач більшості новітніх шевченкознавчих праць якимось зафіксований у духовно-інтелектуальному просторі, який міститься десь між Єфремовим і соцреалізмом, це не вимірює реального, нового читача. Сподіваюся, що *цього* читача вимірює не так пошук епатажного ревізіонізму, чи зваба західних теорій, чи навіть новий, постмодерний читацький смак, як глибинніше, екзистенційне бажання само-відкриття, що його дає спілкування з Шевченковою поезією.

До завершення цієї книжки, зокрема її розділів про візуальну шевченкіану, прислужилися різні особи, яким хочу подякувати: Ірині Щербанюк за віддану організаційну працю, працівникам

Державного музею Шевченка Людмилі Зінчук, Ірині Вериківській і Володимирові Яцюку за цінні поради, моїй колезі й давньому другові Зірці Зарембі Филипчак за її проникливі спостереження щодо формальної та символічної сторони Шевченкового автопортрета. За дбайливе редагування моя щира подяка Вадимові Дивничу.

Київ

Липень 2000 року

Перехрестя «Тризни»

Уся творча спадщина Шевченка досить чітко ділиться за двома вододілами. Перший – поділ між його поезією та прозою, що дає нам, з одного боку, поетичний доробок, який традиційно називають *Кобзарем*, а з другого, його дев'ять російськомовних повістей і «Щоденник» («Журнал»)¹. Друге, навіть іще чіткіше розмежування, – мовне; воно ділить канон на його україно- та російськомовні твори. Обидва критерії розмежування великою мірою відповідають одне одному і, як я доводив в іншому місці, визначають дві докорінно відмінні модальності, творчі постави і, по суті, індивідуальності, що з'являються в Шевченкових творах².

Проте між цими двома розмежувальними лініями – формальною (чи модальною) та мовною немає цілковитої відповідності, а дві основні сфери Шевченкової творчості – україномовна поезія та російськомовна проза – не складають завершеної картини його літературного доробку. Бо між ними залягає чітка проміжна зона, що є своєрідною проекцією кожної з двох сфер. Ідеться про невеличкий корпус російськомовної поезії: поеми «Слепая» і «Тризна» та віршові частини в зацілілому фрагменті драми «Никита Гайдай». Із очевидного, формального погляду ці твори – поезія, але по-російськи – служать проміж-

¹ У даному контексті я не розглядатиму небелетристичні твори, тобто листи по-українськи й по-російськи, різні фрагменти й короткі уривки. Драма «Назар Стодоля», яку Шевченко спочатку писав по-російськи, але яка нині відома лише в українському перекладі, – також окремий випадок.

² Див. мою працю «До питання глибинних структур у творчості Шевченка» (*Сучасність*, 1979, ч. 5, с. 95–108). Оригінальний англомовний варіант з'явився у *Shevchenko and the Critics*, ed. George S. N. Luckyj, Toronto, 1980.

ною ланкою в загальній опозиції: україномовна поезія – російськомовна проза. Вони також становлять можливість опосередкування (медіації) на глибшому структурному рівні й можуть правити за ключ до основного питання про взаємозв'язок між двома радикально відмінними (й напозір узаємовиключними) творчими та психологічними модальностями у творах Шевченка.

Незважаючи на очевидну значущість Шевченкової російськомовної поезії, критики приділяли їй мало уваги. Як і в розгляді переважної більшості його творів, вони здебільшого зосереджувалися на поверховому змісті й «тематичній» інтерпретації, вряди-годи досліджуючи це з ідеологічними відступами й більш-менш спрощеними поясненнями Шевченкового «мовного питання». Оскільки єдиного розуміння (чи моделі) Шевченкової уяви і, зокрема, методу аналізу символічного ядра його поезії бракувало як советському, так і (за невеликими винятками) несоветському шевченкознавству, не дивно, що російськомовну поезію осмислювали переважно за зовнішніми (extrinsic) або навіть цілковито позалітературними критеріями³.

³ Одним із перших коментаторів поезії (в загальному контексті Шевченкових російськомовних творів) був А. Пипін (пор.: «Русские сочинения Шевченка», *Вестник Европы*, 1888, кн. 3, с. 246–286). Із-поміж тих критиків, які досліджували цю проблему, насамперед слід згадати Павла Зайцева. Однак його внескові вадить апріорна й оцінкова теза, що для Шевченка російська мова була неприродним засобом: пор., зокрема, його «Поезії Шевченка російською мовою» у п'ятому томі чотирнадцяти-томного Шевченкового *Повного видання творів* (Чикаго, 1962, т. 5, с. 212–228). Дещо відмінним є підхід Л. Білецького, який доводить, що навіть попри те (!), що «Тризну» написано по-російськи, це важливий, справді «месіанський» твір; пор. його *Тарас Шевченко в Яготині* (Авгсбург, 1949) і коментарі до його видання *Кобзаря* (Вінніпег, 1952, т. 2, с. 57–76). Дотепер найгрунтовнішим дослідженням цієї теми є «Російські поеми Т. Шевченка та їх місце в системі поетичної мови першої половини XIX століття» Л. Булаховського у збірнику *Пам'яті Т.Г. Шевченка* (Москва, 1944). У пізніших советських публікаціях проблема хоч-не-хоч подається з погляду «прогресивного» опертя Шевченка на російські літературні моделі. Пор., наприклад, Ф.Я. Прийма: *Шевченко и русская литература XIX века* (Москва; Ленинград, 1961); пор. також *Шевченкознавство: Підсумки і проблеми*, ред. Є.П. Кирилук та ін. (Київ, 1975) і відповідні статті

Однак навіть до того, як буде з'ясовано глибинні структури й проаналізовано їхнє символічне ядро, очевидно, що ці твори аж ніяк не прості вправи, покликані засвідчити добре володіння російською, як твердив П. Зайцев⁴, а важливий етап еволюції Шевченкової поезії – й на поверхні, й на глибинних рівнях.

Уже самі монологи в наявному фрагменті «Микити Гайдая» (надрукованому в журналі *Маяк* 1842 року) запроваджують нові елементи і звітують подальші тенденції Шевченкової творчості. Тут, як не раз зазначалося, є чіткі відлуння Рилеєва, зокрема його поеми «Войнаровский», про що свідчать водночас піднесений, патетичний риторичний тон і, навіть іще більше, теми святості вітчизни й категоричний імператив служіння справі її визволення⁵. На противагу Рилеєву (та іншим декабристам), однак, особисте щастя і честь не конче мають бути принесені на вівтар громадського обов'язку; натомість, як це притаманно Шевченкові, громадська й особиста площини накладаються одна на одну й достоту, як любов героя до України ототожнюється з його любов'ю до своєї дружини, так і його майбутня слава невіддільна від слави його краю⁶.

Прикінцевий історіософський роздум героя про трагедію братовбивчого конфлікту між двома слов'янськими народами

у двотомному *Шевченківському словнику* (Київ, 1976–1977). В еміграційному середовищі складність, зумовлена двомовністю Шевченка, й особливо потреба заперечити такий стан речей могли призвести до параноїдальної писанини. Пор., наприклад, Р. Задеснянський [Р. Бжеський], *Апостол української національної Революції* (Мюнхен, 1969).

⁴ П. Зайцев, «Поезії Шевченка російською мовою».

⁵ Ці відлуння відчутні не лише у натхненних і під ту пору вже дещо шаблонних почуттях, – наприклад, «Святая родина! Святая! Иначе как ее назвать? / Ту землю милую, родную, / Где мы родилися, росли / И в колыбели полюбили / Родные песни старины» (Тарас Шевченко, *Повне зібрання творів у шести томах* (далі – *ПЗТ*), т. 3, с. 56), – а й у використанні елементів, що характерні для екзотичного образу України. Таким елементом, що зустрічається в поезії Рилеєва чи Пушкіна, але ніколи – в українських творах Шевченка, є слово *козачка*, що ним Микита Гайдай звертається до своєї дружини (с. 51).

⁶ Пор. слова протагоніста: «И ты / Украины образ несравненный. / Люблю тебя, в тебе одной / Я всю Украину обожаю», чи: «Я славу словом завоюю / И славный подвиг торжествую / С тобой одной! В тебе одной / Я всю Украину поцелую!».

є, звичайно, повторенням слов'янофільських думок, висловлених в епілозі до поеми «Гайдамаки», надрукованої лише на кілька місяців раніше. У критичній літературі про це зазначалося належним чином; що залишилося непоміченим, але що, мабуть, показовіше для Шевченкової «ідеологічної» структури, це його використання історії – великою мірою в дусі декабристів, але й у манері таких польських передромантичних поетів, як Немцевич чи Заборовський, для яких та українська минувшина, до якої вони зверталися, була лише метафорою сучасності. Звісно, для Шевченка це не усталене, визначальне сприйняття минулого як алегорії сучасності й не відчуття історії як *magistra vitae*, що нею вона була для згаданих попередників. До того ж, проєктованою реальністю є доба Шевченка, а не Хмельницького: це показує остання й найурочистіша тирада з такими важливими рядками:

В ком нет любви к стране родной,
 Те сердцем нищие калеки,
 Ничтожные в своих делах
 И суетны в ничтожной славе.
 (Немного помолчав.)
 И чем несчастней, тем милей
 Всегда нам родина бывает,
 Тем краше вид ее полей. (Со вздохом.)
 А наша родина страдает, (печально)
 А прежде счастлива была.
 Тогда враги ее боялись,
 Тогда сыны ее мужали
 И славные отцов дела
 Своею славой обновляли.
 И все минуло, все прошло,
 Козак в неволе изнывает,
 И поле славы поросло
 Травой негодной... умирает
 И звук, и память о былом! (Торжественно.)
 Нет, запоем мы песню славы
 На пепелище роковом.
 Мы цепь неволи разорвем,
 Огонь и кровь мы на расправу
 В жилища вражды принесем.

(рядки 18–41)

Хоча цей уривок передвіщає велику трибунну поезію періоду «трьох літ», він усе ще не є найвирішальнішим моментом. Такий стрижневий момент трапляється, радше, як розширення зміни в історичній перспективі; бо поруч із часовим зміщенням у розповіді з'являється також зміщення тотожності: Микита Гайдай, посол Хмельницького до польського сейму, втілює самого поета. Зважаючи своє звернення до короля та руйнівну дію цієї «столетней войны ... между родными братьями», він доходить нового самосприйняття: «Что, ежели определено судьбою мне, простому человеку, окончить то словами, чего миллионы не могли кончить саблями!»⁷. І коли він звертається – «в восторге» – до своєї дружини, то знову повторює: «Я славу словом завоюю...». Коротко кажучи, тут намічається квантовий стрибок в еволюції Шевченка-поета. І звідси прямиий шлях до «Тризни».

Між цими двома творами, однак, є поема «Сліпа», написана, як тепер уважають, десь у першій половині 1842 року, хоча надруковано її вперше 1866 року – вже після поетової смерті. Якщо послуговатися суто естетичними й формальними критеріями та брати до уваги, як продемонстрував Булаховський, норми тогочасної літературної Росії, «Сліпа» – з різних поглядів – слабка поема. Її спосіб висловлення вкрай риторичний, туманний і позначений частими повторами (надто порівняно з україномовними поемами Шевченка); вона не лише довга (за розміром поступається тільки «Гайдамакам», проте її ледь окреслений сюжет не має їхнього динамізму), але й настільки складна, що навіть такий некритичний читач, як Варвара Репніна, вважала її позбавленою логіки й заплутаною⁸. За вільним використанням мелодраматичних ефектів і фактичною занедбаністю композиційної дисципліни це, либонь, «найбайронічніша» Шевченкова поема. Попри все це, вона надзвичайно показова, насамперед з огляду на підкреслено автобіографічні та сповідальні риси⁹. З-поміж усіх його ранніх поем (вислов-

⁷ ПЗТ, т. 3, с. 55.

⁸ Пор. її листа від 19 червня 1844 року (*Листи до Т.Г. Шевченка, 1840–1861*, Київ, 1962, с. 27).

⁹ На це вже звертав увагу Пипін: «Русские сочинения Шевченка», с. 259.

лювалося припущення, що вона могла бути написана ще 1840 року)¹⁰, «Сліпа» – найбагатша на психоаналітичний матеріал; її нав'язливий повтор первинного травматичного досвіду, її розгорнуті «божевільні сцени», а відтак – підвищений, майже театральний сенс самого себе, що неминуче супроводжує російськомовні твори Шевченка, роблять поему центральною ланкою його символічного коду, а отже, твором, що заслуговує й вимагає докладного аналізу. Одначе, щоби бути ефективним, цей аналіз обов'язково має охоплювати весь жанр Шевченкових наративних поем, від «Причинної» до «Марії», бо всі вони мають подібну структуру.

Інша річ – «Тризна». У Шевченковому каноні це з багатьох поглядів автономний, майже своєрідний твір. Ця поема, яка вперше з'явилася 1844 року під назвою «Бесталанний» у журналі *Маяк*, того ж року вийшла окремим виданням, але цей факт сам по собі, звичайно, не робить її унікальною: так було й з «Гайдамаками» (1841) та поемою «Гамалія» (також надрукованою 1844 року). Проте треба зважити, що Шевченко написав її в рік першої своєї української подорожі, й разом із коротким віршем «Розрита могила» поема «Тризна» складає весь поетів доробок 1843 року. Період 1843–1845 рр., що традиційно називають «Три літа», за назвою рукописної збірки й альбома (яку, своєю чергою, було взято з однойменного вірша у цій збірці), загальноприйнято вважати часом, коли Шевченко сягнув своєї повної, зрілої величини. Саме в цей період він пише свої основні «ідеологічні» вірші: від «Чигрине, Чигрине...» до «Сну», «Кавказу», «Послання...», «Великого льоху» й, нарешті, так званого «Заповіту» («Як умру, то поховайте...»). Нерідко 1843 рік уважають вододілом у творчості Шевченка, що сигналізує – як наслідок вражень і прозрень, набутих упродовж подорожі по Україні, – про розрив між раннім романтичним та зідеалізованим образом України й суворою картиною її сучасного соціального та національного гніту. З цієї ж причини, на простій хронологічній основі, «Тризна», основний твір цього вирішального року, природно привертатиме нашу увагу. Її вага ще більше

¹⁰ Пор.: А. Пипін, «Русские сочинения Шевченка», та спогади Я. Кухаренка у кн. *Спогади про Шевченка*, Київ, 1959, с. 75.

зросте, коли внаслідок пильнішого аналізу з'ясується, що «Розрита могила», по суті, тобто *структурно, не розвиває* згаданого переходу.

Інший момент, що чітко відрізняє «Тризну» від поезії Шевченка в цілому, разом зі «Сліпою» та лірико-риторичними монологами «Микити Гайдая», – її формальна й традиційна сторона, зокрема високий ступінь «літературності». Такі критики, як Филипович, Булаховський і Зайцев, досліджували очевидні паралелі – у манері висловлювання та фразеології, в загальному «пафосі» й стилі – між «Тризною» та російськими романтичними поемами 1820–1840-х рр.¹¹; вони (а пізніше Івакін) також виявили у «Тризні» виразні відлуння та ремінісценції, «субтексти» поезії Рилеєва та Пушкіна¹². Филипович у монографічному дослідженні про Шевченка й декабристів, а згодом Зайцев, наголошували на справжньому культурі декабристів, що панував у домі Рєпніних, де Шевченко написав чималу частину поеми (якщо не всю її). Зайцев також відзначав вплив масонського містицизму, зокрема в особі О. Капніста, на Варвару Рєпніну, а відтак, можливо, й на Шевченка¹³. Елементи культу чи містицизму або принаймні масонського ритуалу справді притаманні поемі. Внаслідок докладного біографічного дослідження (особливо родюче поле в советському шевченкознавстві) вдалося з'ясувати, що саме під час перебування в Яготині, маєтку Рєпніних (листопад-грудень 1843 року), Шевченко дізнався про смерть Микити Муравйова (28 квітня 1843 року)¹⁴. Незважаючи

¹¹ Див.: П. Филипович, *Шевченко і декабристи*, Київ, 1925, а також статті Булаховського і Зайцева, згадані у 3 прим. Хоч стаття Зайцева і містить нову інформацію, їй шкодить прагнення автора вважати «Тризну» випадковим і, насамперед, зіпсованим твором із погляду на один той факт, що вона написана по-російськи.

¹² У короткій, але цікавій статті Юрія Івакіна простежуються відлуння Пушкінових віршів «Чем чаще празднует лицей» (1831) та «19 октября» (1825): «Нотатки шевченкознавця», *Радянське літературознавство*, 1975, № 3, с. 33–35. Зайцев також відзначає вплив Гюго та Лермонтова («Поезії Шевченка російською мовою», с. 226).

¹³ Див.: П. Зайцев, «Поезії Шевченка російською мовою», с. 223.

¹⁴ Пор.: І. Пільгук, *Т. Шевченко і декабристи*, Київ, 1958, с. 14; цит. у: *Т.Г. Шевченко. Біографія*, с. 117.

на таку низку життєвих і суто літературних впливів, оцінка Булаховського варта того, щоб її повторити: «Тризна» не лише обдаровує нас високою та натхненною поезією – поезією, що її, як зазначив Куліш, цілком міг написати Пушкін, – але й, будучи аж ніяк не вторинною, всюди залишається неповторно й характерно шевченківською поемою¹⁵. І це, звичайно, стосується не тільки явного та формального, а передусім глибшого структурного рівня.

Вирішальний аргумент на користь важливості поеми у поетичній спадщині Шевченка також спирається на такі структурні міркування. Бо, хоч я й доводив, що російськомовна поезія в цілому виконує посередницьку функцію між двома відмінними модальностями або видами його творчості, це посередництво, по суті, випадає на долю «Тризни»: «Микита Гайдай», як ми пересвідчилися, тільки передвіщає проблему, а «Сліпа» у багатьох суттєвих моментах тісно пов'язана з «українською» модальністю Шевченка. (Показово, наприклад, що для Булаховського, і для інших також, вона значною мірою прочитується як переклад – і не завжди дуже вдалий – з його української.) Одне слово, «Тризна» відіграє в Шевченка унікальну подвійну функцію: з одного боку, втілення й розвитку того, що можна назвати його міфом про Україну, а з другого – коментування й інтелектуалізації цього процесу і завдання. Ця остання, «логічна» функція є чимось таким, що суперечить самій суті його україномовної поезії; міфічна, емоційна модальність її виключає. Навпаки, російськомовна проза, хоча часто-густо і має справу з «тими самими» проблемами, виказує відсторонену позицію й не поділяє основоположних профетичних засад його поезії. Між ними стоїть «Тризна».

За обсягом «Тризна» приблизно така сама, як і інші Шевченкові поеми, – 508 рядків, тобто менше, ніж половина обсягу «Сліпої». Загалом для експозиції поеми характерні риси,

¹⁵ Кулішів коментар без подальшого посилання цитує Зайцев: «Поезії Шевченка російською мовою», с. 226. Пор.: Л. Булаховський, «Російські поеми Т. Шевченка», с. 75 та ін.

наявні в інших довших наративних поемах: вступ і звертання, відступи, зміни наративного фокусу тощо. Конкретніше, достоту, як безпосередній зміст «Тризни» ставить її осторонь усіх інших його поем, так і наративна композиція твору є індивідуальною та складною. Поему присвячено князні Варварі Репніній окремим тринадцятирядковим віршем, датованим 11 листопада 1843 року. Такі присвятні вступи характерні для поем Шевченка (пор. «Єретик», «Неофіти», «Марія» чи навіть «Гайдамаки», де довгий різнорідний перший «Вступ» є врешті-решт присвятою Григоровичу), але ця присвята нетипова своєю формальною стислістю й незаломленим фокусом. Як і багато його поем, «Тризна» має епіграф зі Святого Письма, й ці вірші (22–25) із першого Соборного послання Петра стосовно відродження обраних і чистоти серця у слові Божому, що «триває вічно», вказують саме на центральну тему поеми.

Перші двадцять рядків становлять вступну частину власне поеми. В них зображено обставину й названо мету поминок: дванадцять приборів поставлено до поминальної вечери, ритуальних щорічних поминок. Попередні сумніви щодо того, чи з'являться дванадцяттеро друзів (рядки 3–6), розвіюються; вони з'являються, щоб відзначити поминки, й частина завершується закликком у піднесеній риториці, що характерна для декабристів:

«Счастлиное братство! Единство любви
Почтили вы свято на грешной земле;
Сходитесь, други, как ныне сошлись,
Сходитесь долго и песнею новой
Воспойте свободу на рабской земле!»
(рядки 16–20)

Наступна частина (рядки 21–84) – пеан тому, по кому справляють поминки, нещодавно похованому «найлучшему другу». Її відкриває дврядкове благословення: «Благословен твой малый путь, / Пришлец убогий, неизвестный!», – воно повторюється наприкінці цієї частини, але з делікатною й багатозначною зміною: «Пришлец неславленный, чудесный!». Це, насамперед, хвальний гімн «пришлецу», апостолові, та його ідеї любові, свободи й миру:

Ты силой Господа чудесной
 Возмог в сердца людей вдохнуть
 Огонь любви, огонь небесный.
 Благословен! Ты Божью волю
 Короткой жизнью освятил;
 В юдоли рабства радость воли
 Безмолвно ты провозгласил.
 Когда брат брата алчет крови –
 Ты сочетал любовь в чужих;
 Свободу людям – в братстве их
 Ты проявил великим словом:
 Ты миру мир благовестил;
 И, отходя, благословил
 Свободу мысли, дух любви!

(рядки 22–36)

Це також молитва до «пришлеца» (який тепер уявляється з Господом на небесах і до якого звертаються, як до «душі», в жіночому роді), щоб він навів чисті помисли, аби зцілити холодний розум і темницю серця (рядки 53–59); навчив, як володіти власним і людськими неспокойними серцями («...научи владеть сердцами / Людей кичливых и своим, / Уже растленным, уже злым...»); рядки 63–65), поділився таємною мудрістю, як вести людей до справедливості:

Скажи мне тайное ученье
 Любишь гордящихся людей,
 И речью кроткой и смиреньем
 Смягчать народных палачей,
 Да провещаю гимн пророчий,
 И долу правду низведу,

(рядки 67–71)

– і, нарешті, знаходити справжніх друзів, мирну смерть і єдність із ним/нею в Бозі. Якщо дві функції благословення та молитви прості, то пасаж є, по суті, складним, майже заплутаним. Складність почасті зумовлюється тим, що монолог, який логічно міг би сприйматися як панегірик, висловлюваний дванадцятьма друзями, що зійшлися разом, пряме звертання без жодної вказівки на те, чи промовець один, а чи їх кілька, раптом стає (у

49 рядку) звертанням єдиного прохача. Таке очевидне кількісне зміщення свідчить, однак, лише про глибше зміщення в нарративному голосі. Бо те, що нібито здавалося твердженням *про* втраченого друга, стає дослівно *його* твердженням, зі згаданою вище мольбою (рядки 49–82), яка виразно служить підсумком його, «пришлеца», життєвого шляху. Знаряддя чи місцем цього зміщення виступає саме семантична двоїстість «душі», яка у першій частині звернення є просто душею померлого, а у другій (після 49 рядка) стає жіночою особою, що структурно дорівнює музі, дороговказному світлу, зорі, матері тощо багатьох віршів Шевченка. До цього ототожнення ми ще повернемося; у даний момент ми бачимо його як заплутаність нарративної постави й голосу, що є загалом типовою для Шевченка, але особливо доречною тут, у «Тризні», творі, що резонує з парадоксом, який так полюбляла романтична уява, – автобіографії, що зосереджена на останній стадії, поминках, де особа є водночас предметом розповіді й свідком.

Третя частина поеми (рядки 85–442) – найдовша, вона містить розповідь про життя героя, котрий, як свідчать гасла, що беруть у дужки попередню частину, є злиттям опозицій, водночас низький і величний, «бесталанний» і «чудесний». Залишаючи докладний розгляд основних структур і мотивів цієї вирішальної частини на потім, тут можна лише відзначити її композиційну будову. Розповідь, що й справді розпочинається від самого початку («В семье убогой, неизвестной / Он выросал; и жизни труд, / Как сирота, он встретил рано»; рядки 85–87), по суті, зосереджена лише на емоційних кульмінаційних пунктах, радше на почуттях, ніж на подіях, на випробуваннях і «осаяннях» героєвого життя. Переважно вони ілюструються його монологіями: від коротких (із кількох рядків) вигуків до довших промов; останні (тобто рядки 233–256, 331–351 і 427–437) є, безперечно, вирішальними для опису його життя і загального значення поеми. Хоча розповідь послідовно витримана у співчутливому ключі, – аж до затемнення будь-якої різниці між оповідачем і героєм його розповіді, – існує два розлогі «відступи» чи точніше – авторські коментарі (рядки 183–220 і 259–270). За аналогією з першою половиною попередньої частини, вони знову з високим риторичним пафосом описують благородство, чистоту, страждання і самозречення героя. Крім

того, перший із цих коментарів, хоч і наголошує на його переможній ході через життєві випробування і спокуси («Пройти мытарства грудной жизни, / Измерять пропасти страстей / ...И сохранишь полет орла / И сердце чистой голубицы! / Се человек!»; рядки 184–191), перетворюється на пристрасне обвинувачення фальшивого пророка-поета, який керується холодним – але сліпим – розумом, саморекламою, модним космополітизмом і злобністю. Другий коментар, з іншого боку, оплакує долю того, хто відчуває і співчуває:

... но тот, кто не оком,
А смотрит душою на козны людей,
И может лишь плакать в тоске одинокой –
О Боже правдивый, лиши ты очей!..
(рядки 263–266)

Герой приречений на ранню смерть – фактично він її прагне («Страдал несчастный сирота / Вдали от родины счастливой / И ждал конца нетерпеливо»; рядки 352–354), – а його життя, що гризе таємна, нерозділена туга, символізує метафора повільно в'янучої квітки: «И вянет он, вянет, как в поле былина, / Тоскою томимый в чужой стороне» (рядки 327–328). Проте його смерть мирна й гідна; героя оточує його «прекрасная семья» і підтримує їхня любов і обіцянка пам'ятати. В останній частині поеми розповідається про його похорон (рядки 443–451), про перші поминки, що справили по ньому друзі (452–557), про їхнє рішення вірно повторювати цей ритуал (458–466) і врешті останні такі поминки, коли останній друг відходить, щоб уже більше не повернутися (467–502). Наприкінці поема проходить повне коло. Прикінцеві шість рядків резюмують початок, тільки тепер первісне передчуття підтверджується: «Никто не приходит, / Навеки, навеки забыты они».

Чітко вирізняються два аспекти поеми. По-перше, її міцна автобіографічна форма, – яка, однак, не обмежується зовнішніми фактами, подіями і подробицями, що їх знаходила в поемі традиційна критика¹⁶. Так само чітко виражені й іще важливіші

¹⁶ Тобто його сирітство, ранні злидні й нотки соціального протесту, а також згадки про особисту привабливість і здатність причаровувати людей

розмаїті моменти внутрішнього життя Шевченка, що з'являються тут, як і в багатьох його творах, надто ж у наративних поемах, як топоси його символічної автобіографії. Такими, наприклад, є всепоглинні й невідступні почуття самотності, відчуття відчуженості, величного покликання чи місії вкупі з гірким усвідомленням, що ця місія в кращому разі лиш туманно осягається його друзями й сучасниками, а найчастіше – зневажається. Ця глибша форма автобіографії становить первинну основу для нашого розгляду «Тризни» як типового об'єднавчого вираження Шевченкового внутрішнього світу.

Інший важливий аспект – емоційність поеми, її патетика і звернення до сентиментальності. Справді, основні теми твору – безмежна доброта героя, його неминуче страждання, рання смерть і особливо ідея поминок із морбідним захопленням смертю та її впливом на навколишніх – поєднує «Тризну» з передромантичною та сентименталістською поетикою. Звичайно, емоційність, почуття, роздум над людською долею та її оплакування є типовими для ранньої (і, до речі, для пізньої) поезії Шевченка. «Тризну» вирізняє напруженість цих мотивів і цілковита відсутність іронії та дистанції. Однак тут спостерігається парадоксальний поворот, бо, попри весь пафос твору й очевидне самопотурання чи саможалощі, «Тризна», коли розглядати її в ширшому контексті поезії Шевченка, служить засобом саме на те, щоб поставити його життя в перспективу, і знаряддям до підсумовування – *у раціональних в істоті своїй термінах* – його розуміння себе як поета. Під таким кутом зору не можна не помітити суттєвої різниці між «Тризною» та довшими україномовними наративними поемами: ті повторюють лише кілька основних кризових моментів чи травм Шевченкової символічної автобіографії, тимчасом як «Тризна», попри все її «викривлення», намагається подати цю автобіографію в усій повноті. Крім того, якщо глибше значення даних україномовних поем завжди дуже закодоване, «Тризна» презентує свою ідею майже відкрито, і таким чином підсумовує і оголює основні структури Шевченкової поезії.

тощо. Пор. статтю в *Шевченківському словнику*, а також «Поезії Шевченка російською мовою» П. Зайцева й *Тарас Шевченко в Яготині* Л. Білецького.

Підсумовування, тут і в спадщині Шевченка взагалі, вкорінене якраз в автобіографічний принцип його творчості – і поезії, і прози. Це означає, що якби його поезія керувалася цим принципом (чи структурою), то її фокус був би тематично звуженим, а зміст повторювався б. І, звичайно, так воно і є насправді. (Отож, слушне спостереження Шевельова про «пантематичну» природу Шевченкової поезії останнього року його життя, доводячи, що майже будь-який вірш може бути символічною граматиною тем і мотивів, виражених у ранній поезії, не стосується лише цього вужчого періоду¹⁷. Принцип, якщо не стисла форма вислову, стає очевидним уже у зрілій творчості Шевченка, а в його найглибшому сенсі простежується скрізь.) Очевидно також, що власне життя й емоційний досвід (насамперед, ранніх років) є для Шевченка наріжним каменем і мірилом визначення сенсу життя як такого¹⁸. «Тризна», по суті, є найдраматичнішою ілюстрацією цього.

У Шевченковій поезії, як зауважили, а згодом проаналізували з різною мірою проникливості численні критики, дуже виразними є образ матері та зв'язок поета з її постаттю. Якщо зважити на частоту й тривкість цієї «теми» і – навіть іще важливіше – на факт, що вона з'являється не просто як тема, а як структура також, тобто семантична одиниця та функція у

¹⁷ Див.: George Y. Shevelov, «The Year 1860 in Ševčenko's Work», in *Taras Ševčenko, 1814–1861: A Symposium* (The Hague, 1962), p. 82.

¹⁸ Це не заперечує різних ідеологічних побудов у світогляді чи «етичній системі» Шевченка; а проте, в його творчості, надто ж у поезії, емоційний досвід становить осердя, глибинні структури. Отож на цій основі можна говорити, що Шевченкова поезія, на відміну від його прози, водночас є «зафіксованою» (в психоаналітичному розумінні) й «одержимою» або «візіонерською» (пор.: «До питання глибинних структур у творчості Шевченка»). Я б також сказав, що саме це має на увазі Орест Зілинський, твердячи, що «світ Шевченка антропологічний і антропоцентричний. Не теоретичні уявлення про світопорядок, не абстрактна ідея людяності, не політичні вчення, а людина сама по собі, в своєму реальному бутті, знаходиться у центрі його уваги». Див. його «Кілька актуальних думок про Шевченка», *Дукля*, 1968, ч. 2, с. 140–141.

жмуті зв'язків і рухів, але зі змінними очевидними цінностями, що вона здатна, скажімо, бути як позитивною (у «Марії», «Неофітах» тощо), так і негативною («Утоплена», «Петрусь»), або водночас позитивною й негативною («Наймичка», «Відьма» та інші), – стає ясно, що ця постать і її роль мусять походити не з традиційної чи ідеологічної структури, а з глибших психічних джерел. У «Тризні», як ми зазначили, мати з'являється лише опосередковано: вона є об'єктом вступного звертання, і хоча як реальний адресат чи референт називається Варвара Репніна, по суті, функціонально вона нічим не відрізняється від обоженуваного жіночого образу в «Марії» чи «Княжні». Проте постать матері присутня також у другій частині того, що я назвав пеаном (рядки 49–85), – і це веде до чогось, радше, важливішого. Бо, як покаже докладний аналіз Шевченкової поезії, постать матері – не лише адресат ліричних звертань чи об'єкт, на який спрямовується емоція – любов чи гнів, – але й функція, роль, із якою ототожнюється поет чи, точніше, – частина поетичного «я»¹⁹. Хоча в «Тризні» це ототожнення не розвинуте, на відміну від таких поем, як «Відьма», «Наймичка», «Сліпа» чи «Марія», тут воно діє і сигналізується передусім наративними зміщеннями поеми. Починаючи від ранньої поезії Шевченка, наприклад, вірша «Думка» («Тяжко-важко в світі жити...»), з'являються раптові зміщення перспективного та наративного центру, коли відкрите ототожнення оповідача з його постаттями (тут козак, що тужить у далекій стороні) з'являється і зникає, як той місяць із-за хмар у вступних рядках «Причинної». (У «Гайдамаках»

¹⁹ Феномен ототожнення, звичайно, виразно фігурує у психоаналітичній теорії. Не дивно, що у першому (і поки що єдиному!) психоаналітичному дослідженні Шевченка (С. Балей, *З психології творчості Шевченка*, Львів, 1916) цей момент знаходить певне висвітлення. Водночас слід зазначити, що застосування Балеєм фрейдівської психоаналітичної теорії дуже поверхове й часом розводнене, – можливо, щоб забезпечити хоч якийсь сприйняття. Ця надія не справдилася, і, на жаль, Балеєва праця та її найважливіший внесок – сам підхід – ніяк не позначилися на шевченкознавстві. Проте згаданий феномен настільки очевидний, що досвідчений критик, навіть працюючи без строгого методу, принагідно не може його не зауважити; пор., наприклад: Максим Рильський, «Жіноча лірика Шевченка» у *Збірнику праць ювілейної десятої наукової шевченківської конференції*, Київ, 1962, с. 22–27.

ототожнення з постатями також трапляється в різні часи й на різних рівнях, а не тільки в довших відступах²⁰.) У «Тризни» цей процес досить заплутаний. Насамперед, у розповіді існує кілька голосів: всезнаючий автор у третій особі, який не лише встановлює сцену і описує події як поминок, так і життя героя, але також удається до ліричних звернень; пеан «пришлецу» від другої особи (рядки 23–48) виголошується, треба розуміти, дванадцятьма друзями, але він переходить у молитву від першої особи (рядки 49–83); оповідач у першій особі, який з'являється на мить (у рядку 457: «Ах, тризну такую отправил и я») і, здається, зливається з оповідачем у третій особі; і, наприкінці, голос останнього живого друга, що прийшов на поминки (рядки 483–502). Якщо взяти до уваги, що поема автобіографічна, що вона про поета – тобто, що «пришлець» – він і що поема відтак стає його апофеозом, – можна розглядати таку ускладненість розповіді як своєрідний «механізм безпеки» (або «вимикач»), що *нібито* гарантує дистанцію та глибину й таким чином *нібито* робить усю дію об'єктивнішою і менш егоцентричною. Така «формула скромності» правдоподібна, але не є повною відповіддю, бо, по суті, зміщення голосу й перспективи творять модель резонансу і повтору, які чітко свідчать про те, що вони заломлюються з єдиного джерела; модель визначає іпостасі, різні alter ego, а не автономні сутності. Достатньо двох прикладів. Наприкінці пеана промовець, звертаючись до «пришлеца», тобто до душі в небесах, просить: «Пошли мне истинных друзей / Сложит хладающие руки / И бескорыстия елей / Пролить из дружеских очей» (рядки 75–78). Це, звичайно, стислий підсумок усієї поеми, повторення вступної сцени й провіщення подальших сцен; водночас промовець функціонально ототожнюється з «пришлецом». Це саме відбувається, коли рух набуває зворотнього напрямку. В одному зі своїх перших монологів (рядки 146–154) «пришлець» звертається до небесного світла, сьайливої зорі (пор., наприклад, Шевченкове звертання до зорі в його ліриці або його звертання в «Княжні» чи «Марині»), і

²⁰ На тему відступів див.: David A. Sloane. «The Author's Digressions in Ševčenko's "Hajdamaky": Their Nature and Function», *Harvard Ukrainian Studies*, vol. 2, № 3 (September 1978), pp. 310–333.

просить просвітління й сердечного спокою: «Пошли на ум твою святяню, / Святым наитием напою» (рядки 151–152) – що є точним відлунням ранішої молитви оповідача *до душі «пришлеца»* (пор. рядки 49–83). Повне ототожнення оповідача та героя безперечне. Крім того, це означає, що, хоч би як низько впав би перший, він приречений досягти миру і слави на небесах, що їх уже має покійний герой. Більше ніж імовірно також, що два образи чи голоси уособлюють два стани поетової душі чи дві частини його «я»²¹.

Отже, «Тризна» набагато відкритіше, ніж інші Шевченкові поеми, ілюструє дію характерної системи ототожнень, де напозір самостійні постаті й голоси є, по суті, фрагментами чи проєкціями поетового «я»²². Тут маємо центральний момент для будь-якого строгого аналізу Шевченкового символізму.

У світі нарративних поем Шевченка згвалтування чи зваба головного героя дуже часто є центральною подією; майже завжди це трапляється з жінкою (наприклад, у «Катерині», «Сліпій», «Відьмі», «Наймичці», «Княжні», «Марині», «Марії» та ін.), але може трапитися і з чоловіком (пор. «Петрусь»). Часто-густо також зваба чи сексуальне насилля асоціюється зі сном (чи сном) або звістується ними. Найкращим прикла-

²¹ Подальшим варіантом цього є те, що іноді (як, наприклад, у вступі до «Москалевої криниці» (1847) чи у поемі «Петрусь») сам оповідач розщеплюється між двома голосами. Це, своєю чергою, веде до дуже цікавої і зовсім не дослідженої проблеми діалогічної структури поезії та прози Шевченка та його звернення до двійників. (У його прозі це особливо чітко простежується у повістях «Близнюки» та «Музикант» і в нарративній композиції «Художника».)

²² Тут слід підкреслити, що ці ототожнення є частиною психологічної системи еквівалентностей, що служать будівельним матеріалом для символічної автобіографії Шевченка. Вони не є «масками». Якщо вважати їх такими, тобто розглядати з погляду романтичної іронії та свідомої гри, як це робить Б. Рубчак (див. його «Shevchenko's Profiles and Masks: Ironic Roles of the Self in Kobzar» у *Shevchenko and the Critics*, Toronto, 1980), то це навряд чи слугуватиме розкриттю символічного коду й тих сутнісних структур, про які йдеться.

дом є поема «Княжна», в якій поет прагне розбудити княжну перед тим, як відбудеться інцестуальне згвалтування: «Прокиньсь, / Прокинься, чистая! Схопись, / Убий гадюку, покусає! / Убий, і Бог не покарає!» (рядки 353–355). Сон часто є джерелом, тобто «мотивацією» поеми, і в історії, побаченій у сні, нерідко присутнє сексуальне насильство, як у «Відьмі», наприклад, чи навіть іще виразніше у «Буває, в неволі іноді згадаю...»²³. В цьому вірші розказана старим козаком (якого поет бачить у сні) історія про польський наїзд на його оселю, згвалтування доньки і помсту від батька, коли той підпалює будинки, вбиваючи негідників разом із жертвами, ілюструє ще один зв'язок – між сексуальним насиллям і великою пожежею. Тут, як у кількох поемах («Княжні», «Сліпій», опосередковано в «Гайдамаках»), згвалтування змінюється пожежею, – або як покара, або як збіг обставин (що, звичайно, не є випадковим)²⁴. Справді, близькість, встановлена між згвалтуванням – як загальним насиллям – і вогнем, переходить в образність «політичних» віршів Шевченка, як свідчить, наприклад, «Єретик» чи закінчення короткого ліричного вірша «Мені однаково...»:

Та не однаково мені,
Як Україну злії люде
Присплять, лукаві, і в огні
Її, окраденую, збудять...
Ох, не однаково мені.

По суті, сон (чи спання), згвалтування (зваба чи насилля взагалі) і вогонь (часто як наслідок або відплата) становлять структурну єдність. Як така, вона не потребує раціональної

²³ Досить велика кількість віршів потрапляє до цієї категорії, починаючи з трьох творів під назвою «Сон». Одним із перших цю проблему розглянув М.Ф. Сумцов у статті «Сны Т.Г. Шевченка» (*Известия Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук*, 1913, № 4, с. 355–364).

²⁴ Варто зазначити, що коли у «Княжні» вогонь *спалахує спонтанно* після згвалтування, без жодного пояснення причин і так, буцімто він був самоочевидним супроводом, то у «паралельній» повісті «Княгиня» подано цілком логічне пояснення його причини.

мотивації чи пояснення; як у структурі міфу, чи у снах, взаємозв'язок компонентів зумовлюється глибокими несвідомими чи досвідомими асоціаціями. Проте, хоч у цьому випадку зв'язок насамперед символічний, він не позбавлений логіки. Можна легко зауважити, наприклад, що комплекс пояснюється механізмом психічної травми й репресії: репресований зміст (тобто «згвалтування») виявляється – і *nota bene* – він саме «виявляється», тобто стверджується і підтверджується опосередковано й символічно, тобто «нав'язливо» повторюється, – лиш тоді, коли усунено захисні механізми свідомості, як у снах. Невіддільним складником досвіду є пригадуваний шок, тотальний тиск на «я», символізований тут деструктивним вогнем, великою пожежею²⁵.

Хтось може запитати, який це має стосунок до «Тризни»? Безпосередній, бо цей твір є унікальним «оголенням прийому»; те, що в інших наративних поемах Шевченка найчастіше закодоване, тут фактично лежить на поверхні. Сцена з'являється на самому початку біографії героя і є, по суті, першим розгорнутим описом. Після кількох побіжних зауважень про його дитинство («...жизни труд, / Как сирота, он встретил рано; / Упреки злые встретил он / За хлеб насущный...»; рядки 86–89), читаємо:

...В сердце рану
Змея прогрызла... Детский сон
Исчез, как голубь боязливый;
Тоска, как вор, нетерпеливо,
В разбитом сердце притаюсь,
Губами жадными впилась,
И кровь невинную сосала...
Душа рвалась, душа рыдала.
Просила воли... ум горел.
В крови гордыня клокотала...

²⁵ Не треба нехтувати інших аспектів вогняного символізму, скажімо, вогонь як прометеївська творча енергія, очищення тощо. Пор. щодо цього: Gaston Bachelard, *The Psychoanalysis of Fire*, Boston, 1964; однак Гастон Башляр наголошує більше на архетипах, ніж на індивідуальних психічних процесах.

Он трепетал... он цепенел...
 Рука, сжимаяся, дрожала...
 О, если б мог он шар земной
 Схватить озлобленной рукой,
 Со всеми гадами земными;
 Схватить, измять и бросить в ад!..
 Он был бы счастлив, был бы рад.
 Он хохотал, как демон лютей,
 И длилась страшная минута,
 И мир пылал со всех сторон;
 Рыдал, немел он в исступленьи,
 Душа терзалась страшным сном;
 Душа мертвела...

(рядки 89–111)

Це – дивовижна драма. Зі свого дитячого сну герой «прокидається» завдяки посередництву «змія» (!) у жахливу дійсність, що названа наприкінці «страшним сном». Навряд чи викличе сумнів те, що сцена виповнена сексуальними конотаціями та прихованими алюзіями на сексуальне насилля; достатньо порівняти її з аналогічними сценами в «Княжні», «Сліпій», «Марині» чи «Царях», щоб побачити виразні паралелі. Важливо також, що константою в цих звабах-звалтуваннях є образ гадюки, *змія* (пор., наприклад, наведені вище вигуки оповідача у «Княжні» чи застереження матері своїй доньці у «Сліпій»: «Ты не знаешь, / Что скоро встретишь между ними / Змею, ужасную змею!»; рядки 597–599)²⁶. Змій, крім того, не лише спокусник, але й, як свідчить розвиток пасажу, гвалтівник; і доля героя, як і всіх зачарованих жертв у інших поемах, – бути *безпорадним*. Нарешті, тут також ми надibuємо пригадуване насилля, що передається через образ апокаліптичного вогню: «И мир пылал со всех сторон».

Паралелізм, фактична структурна рівноцінність цього зваблення-звалтування з іншими, що тут згадані – не є ще чимось надзвичайним. Надзвичайним, однак, є факт, що звичне коду-

²⁶ Цей образ часто-густо є звичайною лайкою, як у політичній інвективі, наприклад, у «Єретикові». Його вужче, більш внутрішнє значення зосереджене на зраді, віроломстві й похоті (пор., зокрема, «Саул» чи «Царі»).

вання тут відсутнє – *жертвою тепер виступає не одна з багатьох спокушених (чи звалтованих) і покинутих жінок у Шевченка, а автобіографічно (хай і символічно) зображена особа самого поета*. Значення цього важко переоцінити. Це знову підтверджує модель ототожнень, і тут, зокрема, модель Шевченкового жіночого ототожнення. Ця модель є складником основної структури його творчої особистості і, як така, має посідати чільне місце у будь-якому майбутньому дослідженні психологічного складу Шевченка²⁷.

Наслідком цієї первинної травми є щось таке, що його можна назвати лише прокляттям *sui generis*. Герой, звичайно, пробуджується, і очищається через сльози («...Он в слезах / Упал и землю лобызает, / Как перси матери родной... / Он снова чистый ангел рая»; рядки 116–119); і він не втрачає надії («Надежды он не схоронил, / Воспрянул дух, как голубь горный, / И мрак сердечный, мрак юдольный / Небесным светом озарил»; рядки 156–158). Проте починають викристалізовуватися фатальні наслідки. Він далі шукає свою долю і, завдяки своєму походженню, досягає більшого, ніж він чи будь-хто міг сподіватися. І все ж, описуючи його життя, автор неодноразово наголошує, що він глибоко нещасний, що він, як свідчить сама назва першого видання поеми, – *безталанний*.

²⁷ Див. прим. 19. Існує чимало розгорнутих і різною мірою патетичних коментарів про центральне місце жінки в Шевченковій творчості, передусім у плані самоототожнення. Ми перебуваємо нині лише на попередній стадії аналізу, але треба зазначити, що з погляду психоаналітичної теорії таке ототожнення з жінкою часто вказує на гомосексуальну орієнтацію. В Шевченка це підтверджується низкою інших закономірностей і чинників. Очевидно, потрібне подальше текстуальне та біографічне дослідження, зосереджене на ролі та призначенні цієї орієнтації у цілісній творчій особистості Шевченка.

(Це зауваження, хоч сформульоване доволі попередньо й обережно – адже йдеться про психологічну орієнтацію, а не про стиль життя, і вписується воно в загальновідому психологічну істину, що в кожній людській істоті співіснують моменти обох статей – усе-таки викликало чимале схвилювання в традиціоналістських колах українського суспільства. До цього питання, тепер уже в ширшому плані гендеру й гендерних співвідношень у Шевченка, хочу повернутися в майбутньому дослідженні. – Г.Г., 2000.)

Поза традиційним пафосом героєвого плачевного стану, причина його злої долі бачиться в його самотності й відокремленості від людей. Однак ця відокремленість зумовлюється не зовнішніми обставинами, а є в істоті іманентною; втіленням її служить його безнадійне кохання, його приречене на безродільність любовне почуття. Хоча це можна розглядати як доволі традиційну романтичну скаргу, воно затьмарюється сильним відчуттям покинутості й поєднується з почуттями вигнанця на чужій землі. На суто біографічному рівні це, звичайно, відлуння раннього сирітства Шевченка й почуттів покинутості, що не були й не могли бути загоєні, – достоту, як породжені ними почуття гніву й жалю за свою долю ніколи не могли бути повністю притлумлені²⁸. На літературному (семантичному та символічному) рівні варто зазначити, що реальне втілення сподіваної любові однаковою мірою позначене еротикою та сублімованою чистотою, і ця напруга належно віддається, коли він говорить про бажання героя: «...єднає / Пожар любви, любви невинной» (рядки 368–369).

Опозиція еротики й невинності насправді віддзеркалює фундаментальнішу і всепроникну опозицію того, що прийнято називати священним і приземним. Можливо, радше з погляду цієї опозиції, аніж травми покинутості, ми можемо доглядити причину нещастя героя, його прокляття. Бо так само, як він зображується людиною честі, чистоти й самовідданого слу-

²⁸ Упродовж Шевченкової творчості це виражається у символічному розвитку наративних поем і різних повістей та в окремих фрагментах чи елементах ненаративних або ліричних віршів. Отож, маємо панівну модель покинутості, вужчу «тему» сирітства й символічне покарання матері в поверхневому сюжеті, тобто у «Катерині», «Відьмі», «Княжні» чи «Наймичці» (остання поема, по суті, є найочевиднішою розробкою такого «покарання»). Ця проблема також потребує подальшого аналізу. Можна зазначити, що ставлення Шевченка до матері в його поезії характерно складне. Інфантильне бажання покарати матір за те, що вона покинула його (померши), пов'язується з такою ж інфантильною фантазією про матір-кохану, що її Балеї розглядає (зі справедливими спостереженнями про характерну пасивність, що набувається в цьому зв'язку) в рубриці про ендиміонівський мотив Шевченка (див.: *З психології творчості Шевченка*, с. 16–46).

жіння справі поліпшення свого ближнього, він також носить – очевидно внаслідок цього первісного насилля і «падіння» – незмивне тавро на своїй душі, що прирікає його на самотність і заважає брати повноцінну участь у нормальному житті людей, а щоб бути цілком точним, відокремлює його від товариства жінок. Цю приземну сторону його душі можна очистити лише смертю²⁹.

Його близька смерть безпосередньо пов'язана з цією неослабною напругою і, по суті, знімає її. Прикінцевий опис його життя й поневірянь, що йде після патетичного звертання до омріяної, але нездійсненої любові (рядки 358–382), відкривається вже згаданим мотивом покинутості:

Но было некого любить;
Сочетавься не с кем было;
А сердце плакало, и ныло,
И замирало в пустоте,
(рядки 383–386)

– але відтак набуває напозір несподіваного характеру:

Он таял тихо, молчаливо,
И на задумчивых очах
Туман ложился. Взор стыдливый
На нем красавица порой
Покою, тайно волновалась;
И симпатической красой
Украдкой долго любовалась.
И, может, многие грустили
Сердца девичие о нем,
Но тайной волей, высшей силой
Путь одинокий до могилы
На камнях острых проведен.
(рядки 392–403;
підкреслення мос. – Г.Г.)

²⁹ Зображення приземної та зіпсутої сторони його душі виразно простежується в поезії Шевченка незалежно від його закодованої присутності в наративних поемах; пор.: «Чи то недоля та неволя...», «Мені здається, я не знаю...», «Буває, в неволі іноді згадаю...», «Колись дурною головою...» та ін.

Навряд чи треба доводити, що витoki героєвого відчуження від любові (знов-таки – саме гетеросексуальної любові) лежать не в якій-небудь злободенній причині (його непривабливість, брак можливості тощо), а в самій сутності його буття чи, кажучи містично забарвленою та піднесеною поетичною мовою цього твору, у проявах «таємної волі, вищої сили». Вже у наступних рядках (404–436, починаючи від «Изнемогал он, грудь болела...») зображено його кінець. Його смерть є водночас звільненням від прокляття, від його *безталанності*, й логічним наступним кроком: після того, як сповідь відбулася, його життя оголилося, герой може залишити сцену, а його місце посісти інший набір символів і проблем.

Ці останні рамки становлять сутнісне, центральне значення поеми, і хоча їхня драматична роль повністю з'ясовується лише зі смертю героя й започаткуванням ритуалу тризни, вони фактично поширюються на весь твір. І тут модальність важлива так само, як і зміст. Це дієвий механізм «Тризни» й водночас глибинна структура всієї Шевченкової поезії – прагнення звеличити особу поета. Апофеоз – характерно антитетичний, і герої проектується як на священну, так і на приземну площину. У «Тризні», звичайно, приземний аспект не розвинутий так докладно й рішуче, як у всій поезії. Проте, хоч герой «Тризни» не є відвертим вигнанцем, зледащилою людиною, як у «Варнакові» чи «Москалевій криниці», або загиблою, зіпсутою душею, як у згадуваних ліричних віршах «Чи то недоля та неволя...», «Мені здається, я не знаю...» та інших, він, однак, уособлює (ще раз згадаймо первісну назву «Безталанний») саме нещасливця. Він – сирота і, навіть маючи друзів, самотній та невтішний страдник; він в істоті свій сторонній (пор.: «Но он бедняк, он всем не свой, / И тут и там. Планета наша, / Прекрасный мир наш, рай земной, / Во всех концах ему – чужой»; рядки 167–170); і, як ми переконалися, він незмінно позначений кривдою і травмою, що стає для нього особливим первородним гріхом. Структурно, він – один із багатьох відкинутих і зневажених персонажів Шевченкової поезії.

Паралельно, одначе, з'являється ще одне вирішальне ототожнення. Страждаючи, «Провидя жизни назначение, / Великий Божий приговор, / В самопытливом размышлении» (рядки 221–223), він звертається до своєї батьківщини:

О святая!
Святая родина моя!
Чем помогу тебе, рыдая?
И ты закована, и я.
(рядки 233–236)

І тут знову-таки ототожнення, що фактично повсюдне в україномовній поезії, робиться відверто й чітко: його страждання і страждання його рідної землі зрівнюються і ототожуються («И ты закована, и я»)³⁰. Справді, символічно *він стає Україною* на підставі двох міркувань – його об'єднують з нею страждання та святість. Продовження його монологу виражає суть справи:

Великим словом Божью волю
Сказать тиранам – не поймут!
И на родном прекрасном поле
Пророка камнем побьют!
Сотрут высокие могилы
И понесут их словом зла!
Тебя убили, раздавили;
И славословить запретили
Твои великие дела!
О Боже! сильный и правдивый,
Тебе возможны чудеса.
Исполни славой небеса
И сотвори святое диво:
Воспрянуть мертвым повели,
Благослови всесильным словом
На подвиг новый и суровый,
На искупление земли,

³⁰ Хоча безперечним є те, що мається на увазі Україна, Шевченко не називає її в поемі – що відповідає відстороненішому, «універсалістському» характерові його «російської модальності». Пор. нижче.

Земли поруганной, забытой,
 Чистейшей кровию политой,
 Когда-то счастливой земли». [Как тучи, мысли расходились,
 И слезы капали, как дождь!..]
 (рядки 237–258;
 підкреслення моє. – Г.Г.)

Тут з'являється кілька ключових елементів, можливо, найочевиднішим із яких є інша сторона його апофеозу, – апофеоз священного. Як і в чималій частині його поезії (найочевидніше в «Неофітах», «Марії», «Єретіку», але й в інших творах також), протагоніста-персону поета представлено як апостола чи пророка, носія правди, який своїм стражданням спокутує гріхи своїх співвітчизників і служить посередником між ними та Богом. Тут також глибинна структура, що послідовно споруджувалася в тексті поеми, оголюється, оскільки він так і називає себе *пророком*. (Пор. також згадку про панування над людськими серцями (рядок 63); цілі, що їх герой – хоч і не відкрито – встановлює для себе, звертаючись до душі: «...речью кроткой и смиренъем / Смягчатъ народныхъ палачей, / Да провещаю гимн пророчий, / И долу правду низведу» (рядки 68–71); чи, нарешті, слова оповідача після смерті героя: «Его не стало! И мир пророка потерял, / И слава сына потеряла» (рядки 440–442).)

Поряд з апофеозом священного ми також знаходимо тут чіткий і ясний підсумок поетичної місії Шевченка, самої суті ідеї, яку він покликаний донести своїм співвітчизникам: його священна місія – воскресити минуле, прищеплювати своїм зневаженим і оступленим землякам свідомість того, хто такі вони і хто були їхні батьки, повертаючи їх таким чином до правдивого життя³¹. Хоча твердження про це «нове і тяжке завдання»

³¹ Топос і «тема» пробудження мертвого, воскресіння, справді посідає помітне місце у поезії Шевченка. Масмо, звичайно, славнозвісне «Посланиє», призначене *передусім* – *nota bene!* – «і мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм в Україні і не в Україні». Крім цього, існують численні моменти, коли мертві воскрешаються силою його уяви, як він каже у «Гайдамаках»: «Заспіваю – розвернула / Висока могила...» (ряд-

«навернення» водночас «оскверненої» та «забутої», але й святої землі, тобто «просякнутої невинною кров'ю», – зворушливе й промовисте, очевидно також, що тут він не відчувається самотнім, а звертається до Бога по допомогу: «Благослови всесильным словом...». І це веде до останньої і найфундаментальнішої структури поеми – пошуку і творення Слова.

Це питання і семантичне поле, зв'язане з ним, сигналізуються вже на самому початку «Тризни», у присвяті Варварі Репніній³². Написана у манері й з почуттями, характерними

ки 113–114); пор. уже згадані «За байраком байрак...» і «Буває, в неволі іноді згадаю...» як найочевидніші приклади цього. Пробудження мертвих і «живий покійник» є, своєю чергою, частиною ще більшого комплексу, в якому провідна роль належить *могили* як місцеві спочинку національної душі, що спить, але не мертвим сном (наприклад, «Розрита могила», «Великий льох» та ін.). Тема воскресіння, часто-густо поєднана з образами апокаліптичного суду, також має відверто ідеологічне звучання, особливо у пізній поезії.

³² Загальноприйнято вважати, що Варвара Репніна кохала Шевченка, але його почуття до неї були платонічними; тонкий підсумок цього зв'язку та його контексту робить Марієтта Шагінян (Шевченко, Москва, 1941). Варто зазначити, що, крім спогадів, Репніна також висловила свої почуття до Шевченка у белетристиці, тобто у незавершеному автобіографічному романі *à clef* (пор. *Русские пропилеи*, ред. М. Гершензон, Москва, 1916, т. 2, с. 179–263). Цей твір містить листа від Шевченка (див. також: *ПЗТ*, т. 6, с. 25–26), де той повторює у такому ж високоемоційному ключі деякі почуття, висловлені у «Тризни». Повесть Репніної містить також вставне оповідання під назвою «Девочка», яке вона дала Шевченкові окремо і на яке той відповів у згаданому листі (написаному десь між 23 – 25 листопада 1843). Дивовижним тут є те, що ця натхненно лірична й алегорично автобіографічна повість написана під значним впливом «Тризни» й часом є майже наслідуванням Шевченкової поеми. (Зі слів самої Репніної (пор. *Русские пропилеи*, с. 209–211) видно, що вона одержала від Шевченка копію «Тризни» принаймні за два чи три дні до написання «Девочки».) Поряд із такими елементами, як екзальтована релігійність, страждання та відмова від життя через нещасливе кохання, вона мала такі характерні відлуння, як згадки про «пришлеца», порушений сон, споглядання краси природи й черпання в ній духовної наснаги, звернення до Бога («Тебе возможны чудеса», пряма цитата з «Тризни», рядок 245) і рання та невмотивована смерть героїні. Хоча літературна вартість твору незначна, він

для її середовища, вона зосереджується винятково на процесі творення поезії:

Душе с прекрасным назначеньем
 Должно любить, терпеть, страдать;
 И дар господний, вдохновенье,
 Должно слезами поливать.
 Для вас понятно это слово!..
 Для вас я радостно сложил
 Свои житейские оковы,
 Священнодействовал я снова,
 И слезы в звуки перелил.
 Ваш добрый ангел осенил
 Меня бессмертными крылами
 И тихостройными речами
 Мечты о рае пробудил.

Проте, хоч і приймаючи, очевидно, її містичне, майже квієтистське розуміння шляху душі (рядки 1–4), і вважаючи її музою-ангелом (і, крім того, ще важливіше, матір'ю-заступницею), яка дарує йому натхнення і спокій серця (рядки 10–13), твердження про саму реальну творчість (рядки 5–9) туманне. Бо референт *слова* у п'ятому рядку багатозначний: це може бути душа та її доля, божий дар натхнення чи породжений ним вірш. Однак це не Слово, бо, як свідчить присвята, поет досягнув мети лише в перетворенні сліз на звуки; він не знайшов іще ідеї, що озброєє душу.

Інша невизначеність трапляється, коли на початку поеми, в пеані герою, говориться, з одного боку, що «В юдоли рабства радость воли / Безмолвно ты провозгласил» (рядки 28–29), а через кілька рядків стверджується протилежне: «Свободу людям – в братстве их / Ты проявил великим словом» (рядки 32–33). З погляду автобіографічного підтексту поеми, «безмолвно» може мати три значення. По-перше, воно може стосуватися факту, що мова, в якій втілювалася Шевченкова ідея, його поезія, не була належно сприйнята, що його україно-

цікавий як чи не найперший приклад літературного тексту, написаного під впливом Шевченка.

мовні твори – і форма, і зміст – зневажалися як безглузді зусилля *мужика*, що пише для *мужиків*; сам Шевченко сардонічно парафразував цю позицію у вступі до «Гайдамаків»³³:

А то дурень розказує
 Мертвими словами
 Та якогось-то Ярему
 Веде перед нами
 У постолах. Дурень! дурень!
 (рядки 73–77)

По-друге, майже як наслідок попереднього, воно може стосуватися прохолодної реакції з боку українського та російського читацького загалу, тобто Шевченкові здавалося, що його поезія не мала бажаного ефекту³⁴. Третя і значно істотніша можливість полягає в тому, що сам він, як зазначалося вище, ще не знайшов повної сили Слова. Тим-то згадка про «велике слово» у 33-му рядкові не так суперечить «безмолвно», як виражає віру у силу Божого слова, яку поет, однак, має лише, так би мовити, *in potentio*. Останнє прочитання підтверджується, коли він завершує розповідь про свої життєві випробування: «Вот драма страшная, святая! ... / И он прошел ее рыдая, / Ее он строго разыграл / Без слова» (рядки 201–204). Крім того, це твердження у наведеному вище пасажі (рядки 237–258): хоча він, герой-пророк, знає божественне слово і ладен заради нього жертвувати собою, він

³³ Шевченка завжди цікавило, як сприймаються його твори, але він також однозначно утверджував своє право писати по-українськи і, взагалі, право на існування й розвиток української літератури. Пор. зокрема його вступ до ненадрукованого *Кобзаря* 1847 року (*ПЗТ*, т. 6, с. 312–315). У листі до Г.С. Тарновського (25 січня 1843 року), говорячи про сприйняття «Гайдамаків», він ставить питання руба: «...тут москалі зовуть мене ентузіастом, сиріч дурнем. Бог їм звидить, нехай я буду і мужицький поет, то мені більше нічого і не треба. Нехай собака лає, вітер рознесе» (*ПЗТ*, т. 6, с. 23). Перші відгуки на *Кобзаря* 1840 року загалом визнавали талант поета, але кілька рецензентів висловили стурбованість через його рішення писати «мертвою мовою» чи «діалектом». Реакція Белінського була злісно ворожою.

³⁴ Пор. листа до Тарновського, згаданого у прим. 33, або листа до П.М. Корольова від 22 травня 1842 р.

безсилий вплинути на будь-що і може тільки просити в Бога чуда («...сотвори святое диво»). Брак дієвості, повна безпорадність героя підкреслюються, коли сцена завершується його сльозами (не словами!): «И слезы капали, как дождь!» – а наступна сцена підносить це на рівень відчаю: «...но тот, кто не оком, / А смотрит душою на козни людей, / И может лишь плакать в тоске одинокой – / О Боже правдивый, лиши ты очей!» (рядки 263–266).

Однаке структура твору вимагає рішення. Якраз таким рішенням, як зазначалося вище, і є смерть героя. Не просто смерть, а смерть і перетворення. Бо через смерть приземна природа героя, його «первородний гріх» і «прокляття» очищаються і спокутуються, а його священна природа нарешті торжествує; зі смертю людські слабкості, що обертали Слово у сльози, відкидаються, а його сила вивільняється; зі смертю він може тепер стати Словом. Справді, як натякає назва й демонструє розвиток поеми, смерть героя-пророка надає значення його життю³⁵. Центральна і об'єднавча метафора поминок тепер теж служить для того, щоб висвітлити кругову і, на перший погляд, можливо, заплутану структуру, в якій зміщення наративних голосів і ототожнення часто-густо затьмарюють межу між минулим і теперішнім. Стає очевидно, що суть саме у стисненні часу, що «Тризна» ніщо інше, як ритуальне оновлення, не просто зібрання заради небіжчика, а торжество (переповнене розмаїтими елементами християнської літургії, зокрема відлуннями Таємної Вечері, дванадцятьох друзів-апостолів тощо) і драматичний підсумок життя, сенсу і долі «божественного» героя. Як і в усіх міфах, він має померти, щоб відродитися у вищій реальності й у своєму справжньому «я».

Грандіозні виміри цього перетворення, коли особа поета бере на себе роль самого Христа, якщо й здатні здивувати нас, то лише точністю окреслення. Пильніший погляд на Шевченкову поезію свідчить, що такі перетворення є частиною основної структури. Символізм його мучеництва, спокутування і посе-

³⁵ Очевидно, що назва «Тризна» значно звучніша і багатозначніша, ніж первісна – «Бесталанний». Контраргументи Л. Білецького (*Шевченко в Яготині*, с. 15, 19 та ін.) поверхові й непереконливі.

редництва часто передається через величні образи: він є Гусом і Прометеєм («Єретик» і «Кавказ»), священним деревом («У Бога за дверми лежала сокира...»); він не лише розмовляє з Богом як єдиний представник свого народу (у «Заповіті»), але й голосом *самого* Бога (у парафразі «Осія. Глава XIV»). Однаке несподіваним відхиленням від структури може здатися факт, що «Тризна», стверджуючи основне ототожнення поета з Христом, явно відходить від наслідків такого ототожнення, тобто від величної претензії поета на пророцтво і спасіння. Бо закінчується поема розчаруванням і пригніченістю: ідея і пам'ять про «пришлеца», мабуть, роковані померти разом з останнім із його друзів; ритуал тризни приречений, либонь, на нетривале існування. У міфічному сплаві часу майбутнє якое відсутнє.

Але саме там, по суті, має утвердитися контекст Шевченкової поезії і з'явитися остаточне значення «Тризни» як символічного перехрестя й етапу в поетичному розвитку. Бо, як ми тепер можемо бачити, поема чітко зосереджується на пошукові Слова, на ототожненні й виправданні цього пошуку. Якщо раніше, в попередній поезії, Шевченко міг лише, як він сам зізнається, проливати сльози: «А я... а я / Тільки вмю плакати, / Тільки сльози за Україну... / А слова – немає...» / («Думи мої, думи мої...»; рядки 66–69), – то тепер він утверджує Слово як сутнісне, дієве ядро його поезії; виходячи поза донкіхотські прагнення Микити Гайдая, він визначає і профетичне призначення, і священний сенс свого покликання.

Сама по собі – надто з огляду на її закінчення – «Тризна» виражає песимістичний погляд на здатність поета-пророка виконувати поставлене перед ним завдання: поминки охоплюють і його, і його ідею. Як така, поема віддає характерне романтичне відчуття поразки й неадекватності перед лицем безмежних можливостей поетового покликання, відчуття, що його уособлює, наприклад, Колріджева «Пригніченість: Ода». Проте картина різко змінюється, якщо розглядати «Тризну» в контексті усєї поезії Шевченка й зокрема у міцно злотованій єдності поезії «трьох літ». У цій структурі вона стає необхідним і позитивним етапом еволюції, що започатковує новий розділ у його творчості. У «Тризні» сягає кульмінації тема парадок-

сально самотнього та мовчазного барда, який, мов Перебендя, спілкується лише з природою чи, як персона поезії «Думи мої, думи мої...», – із самим собою та далекою і туманною Україною, або покійного страдника, який здатен лише оплакувати власну долю й лихо своєї Батьківщини, і звістується прометеївська тема і трибунна постава подальшої поезії. Прикметно, що «Розрита могила» – завершена раніше за «Тризну», в жовтні 1843 року, – що завдяки оплакуванню поневоленої України стає першим «нелегальним» віршем Шевченка, все ще написана у формі сльозливої та безпорадної скарги (формально підкреслюється тим фактом, що основна частина поеми є риторичним зверненням оскверненої матері-України). Навпаки, «Чигрине, Чигрине...» – написаний якраз після «Тризни», в лютому 1844 року – уже будується на новій поетиці: хоча тут все ще наявні багато слідів раніше панівного оплакування (наприклад, «нехай же серце плаче, просить / Святої правди на Землі»), простежується очевидний перехід від пасивного плачу до імперативу дії, якщо не революції:

Не рвіть, думи, не паліте!
 Може верну знову
 Мою правду безталанну,
 Моє тихе слово.
 Може викую я з його
 До старого плуга
 Новий леміш і чересло.
 І в тяжкі упруги...
 Може зорю переліг той,
 А на перелозі...
 Я посію мої сльози,
 Мої щирі сльози.
 Може зйдуть, і виростуть
 Ножі обоюдні,
 Розланахають погане,
 Гниле серце, трудне,
 І вицідять сукровату,
 І наллють живої
 Козацької тії крові,
 Чистої, святої!!!

(рядки 51–70)

Ще показовішим є контраст між «Тризною» і «Заповітом» («Як умру, то поховайте...»), віршем, який завершує водночас період «трьох літ» і однойменний альбом-збірку (і який став для пізніших поколінь українців неофіційним національним гімном). Цей вірш має до діла з тією ж сутнісною «темою», що й «Тризна», – смерть поета і його спадщина – але форма і зміст докорінно відмінні. Роль поета як речника свого народу – очевидна (пор. символічне розташування його могили та його посередницьку місію між своїм народом і Богом); його заповітна ідея (принаймні на поверхневому рівні) однозначно полягає у відродженні через революцію:

Поховайте та вставайте,
 Кайдани порвіте
 І вражою злою кров'ю
 Волю окропіте, –

і тепер поминання поета, «тризна», справляється не дванадцятьма смертними послідовниками, а всім народом:

І мене в сем'ї великій,
 В сем'ї вольній, новій,
 Не забудьте пом'янути
 Незлим тихим словом.

Незважаючи на те, що елементи пафосу й розчарування ніколи не зникатимуть і, по суті, відіграватимуть центральну роль у віршах періоду заслання, трибунний голос Шевченкової поезії, від великих поем «трьох літ» («Сон», «Кавказ», «Послання» та інші) до «Неофітів» і «Марії» буде міцно утверджуватися³⁶. Його кульмінацією й апофеозом сили слова стануть

³⁶ У дуже істотний спосіб «Марія», остання Шевченкова нарративна поема, також повторює «Тризну». Наприкінці твору Діва Марія символізує поляризований апофеоз, про який ішлося вище. Вона водночас безталанна і чудесна. Згуртовуючи й даючи моральну силу слабким учням Христа («І ти, великая в женах! / І їх унініє і страх / Розвіяла, мов ту полову, / Своім святим огненным словом!»; рядки 732–735); вона все ж помирає покинутою і забутою («... Ти ж під тином, / Сумуючи, у бур'яні / Умерла з голоду. Амінь»; рядки 744–746). У цьому, і у своєму священному

могутні переробки біблійних пророків, написані в останні роки Шевченкового життя: «Ісаія. Глава 35» («Прорветься слово, як вода, / І дебрь-пустиня неполита, / Цілющою водою вмита, / Прокинеться...»), «Осія. Глава XIV» («...правда оживе, / Натхне, накличе, нажене / Не ветхеє, не древле слово / Розтленнеє, а слово нове / Меж людьми криком понесе / І люд окрадений спасе»), й особливо парафраз 11 Псалма з такими часто цитованими рядками: «...Возвеличу / Малих отих рабів німих! / Я на сторожі коло їх / Поставлю слово».

У цьому розвитку «Тризни» належить важлива подвійна роль. Вона дозволяє нам упевненіше говорити про внутрішню й невіддільну (а не просто біографічну чи хронологічну) періодизацію Шевченкової поезії, зокрема про тематично-структурний розвиток його поетичного голосу і перехід від самозосередженої та переважно сентиментальної до прометеївської і трибунної пошти. Водночас вона ілюструє особливе призначення російськомовної поезії Шевченка. За своєю наративною і драматичною структурою «Тризна», як я намагався продемонструвати, функціонує як реквієм, літургія, урочисте переказування життя героя через зосередженість на його центральних «таємницях»; це також ритуальне повторення. Звичайно, таке повторення центральних моментів символічної біографії героя є осердям україномовних наративних поем Шевченка, *але там воно завжди глибоко закодоване*. (Систему ототожнень, наприклад, можна збагнути не з будь-якого твору, а лише через зіставлення моделей і тенденцій різних творів, узятих як варіанти повного сюжету.) У «Тризни» значення лежить відносно ближче до поверхні й часом майже очевидне. І це відповідає раціональнішому і відстороненішому характерові російськомовних творів Шевченка. Якщо україномовна поезія постійно робить поета, його особу та його світ реальними й безпосередніми, то російськомовна форма передбачає дистанцію

призначенні як матері Логосу вона, звичайно, є проєкцією самого поета. Крім того, завдяки Слову вона і поет, який ототожнюється з нею, далі житимуть: «... а ти... / Мов золото в тому горнилі, / В людській душі возновилась...» (рядки 752–754).

та інтелектуальний контроль (особливо щодо прози) і є сприятливою для коментування й спостереження. З огляду на це «Тризна» дає унікальний шанс підсумувати минулі поетичні здобутки поета і переформулювати їх як *програму*. Тут поет може озирнутися на вже зроблене і завдяки величому парадоксу відродження через смерть напружити сили для нового завдання.

1979

Символічна автобіографія у Міцкевича і Шевченка

У порівняльній історії європейського романтизму Міцкевич і Шевченко посідають чільне місце, й не тільки в контексті слов'янських літератур. Через них якнайдраматичніше проявляються такі глибинні й універсальні романтичні структури, як роль поета-барда, поета-пророка, месіаністичного речника свого народу, міфотворця. Але якщо ці два поети-пророки настільки центральні для історії та культури своїх народів, то чи не найголовнішим моментом у їхньому існуванні саме як поетів (а не діячів чи історичних постатей-монументів) є самоусвідомлення ними такої ролі. І саме це питання досліджено найменше, воно майже непомічене й у міцкевичезнавстві, й у шевченкознавстві.

В жанровому, текстуальному й розповідному вимірах питання самоусвідомлення оформлюється в автобіографію. Її різновиди (розповідно-літописна автобіографія як така, сповідь, щоденник, епістолярне зізнання, автопортрет) найпоширеніші в добу романтизму і втілюють у собі стихійне та глибинне зацікавлення власним творчим «я». Оскільки в дусі романтичного апофеозу поетичної творчості автор постає як суперник самого Бога, його «я» стає ключем до хаосу навколишньої дійсності, а його автобіографія, чи, точніше, символічна автобіографія, стає новою космологією¹. У випадку Міцкевича та Шевченка цей автобіографізм – у його символічному закодуванні – надихає майже всі основні твори й етапи їхньої творчості.

Співвідношення та структурні відмінності між явним, інтенційно (зумисно) зосередженим автобіографізмом, наприклад,

¹ Див.: James Olney, *Metaphors of Self*. Princeton, 1972, p. 14.

«Сповіді» Жан-Жака Руссо чи «Прелюдії» Вордсворта і символічним автобіографізмом, наприклад, у Міцкевичевих «Поминках» («Dziady») чи Шевченковій «Тризні», дуже важливі, тим більше, що теоретичного осмислення символічної автобіографії ще зовсім не зроблено. Найважливіший аспект для нас – зіставити інтенційну автобіографію із символічною².

Передусім доводиться говорити тут про дві основні відмінності. По-перше, як уже згадано, автобіографія як така є психологічно та жанрово самоусвідомленою й інтенційною. Хоч би які були її жанрово-структурні різновиди (сповідь, апологія чи спогад)³, усі вони подають авторську особисту історію, його «я» явно й «по-справжньому». Їм також притаманна орієнтація на історичність, хоч історична точність – з причини іманентної суб'єктивності – завжди якась невловна⁴. Символічна автобіографія, навпаки, тією чи іншою мірою приховує, камуфлює свою інтенційність та історичність; певна «особиста історія» з'являється закодовано й неминуче фрагментарно. Факт, що в даному літературному творі криється символічне самозображення і що сукупність таких творів складає наративний ланцюг (а отже, еквівалент автобіографії), виринає тільки після детального, здебільшого структурного, аналізу і для пересічного читача, а то й критика, лишається неусвідомленим. Однак правда цієї символічної, закодованої розповіді може бути не менш, а то й більш вагомою для глибинного розуміння життя, баченого й писаного «зсередини» цієї автобіографії, ніж її жанрово й конвенційно усвідомлений різновид. Бо певна втрата історичної точності, масштабності (на що автобіографія як така в принципі, коли не завжди на ділі, орієнтована) компенсується більшою відвертістю й психологічною точністю. Фокусуючи на «репресованому», прихованому психічному змісті, вона стає в певному сенсі надійнішим, глибшим джерелом істини. Річ ясна,

² Пор. також питання автобіографії й літературного автопортрета: Michel Beaujour, *Miroirs D'Encre: Rhetorique de l'autoportrait*. Paris, 1980.

³ Див.: F. R. Hart, «Notes for an Anatomy of Modern Auto-biography». *New Literary History*, Spring, 1970, p. 491.

⁴ Як писав в автобіографії В. Б. Єйтс: «Наскільки я знаю, я нічого не змінив, але багато змінив, не знаючи». Див.: там само, с. 488.

що коли йдеться про деякі найглибші, найінтимніші моменти поетичного «я», вона стає єдиним джерелом.

Якраз ця прихована правда й окреслює саму суть обох поетів, передусім такі основні питання: як бачили вони самих себе, своє поетичне покликання, своє національне значення і – як психологічний базис цього – співвідношення між індивідуальним та колективним світами? По суті, ні щодо Міцкевича в польському літературознавстві, ні щодо Шевченка в українському ці питання ще не отримали адекватної відповіді, ба навіть і не були правильно поставлені (а це, по суті, ототожнюється з відповіддю). У випадку Міцкевича питання такого глибинного самоокреслення набуває особливого драматизму – воно ж бо великою мірою зводиться до центрального і ще ніяк не розв'язаного: чому Міцкевич перестав творити? У випадку Шевченка питання, хоча менш драматичне, та не менш складне: ким був Шевченко для себе самого? Який вигляд мають його різномілі апофеози, підкреслені різноманітними ідеологічними інтерпретаціями (революціонер-демократ, глибинно віруючий народний кобзар, національний месія), у світлі його власного бачення?

У широко розвиненому міцкевичезнавстві питання автобіографізму поета порушувалося не раз, але тільки побіжно. Узагальнювальної праці, а тим більше врахування символічного коду, немає. У певному сенсі це компенсувалося посиленням і довготривалим біографізмом, де, як у великій праці Юліуша Кляйнера, життя і творчість Міцкевича діляться на два етапи згідно зі зміною його основного героя: на «Dzieje Gustawa» і «Dzieje Konrada»⁵. Але тут, хоча творчість Міцкевича мала служити парадигмою для його цілісності, таки не було суцільного аналізу його автобіографізму, тим більше його символічного коду.

Питання коду – це передусім питання системності. Одну з найплідніших спроб досліджування в цьому напрямку здійснив Вацлав Боровий. Коли в пошуках синтезу в поезії Міцкевича

⁵ Див.: Juliusz Kleiner, *Mickiewicz*. Lublin, 1948.

його попередники висвітлювали якусь одну рису чи вартість – «героїзм» (Юзеф Третяк⁶) або «шукання святості» (Станіслав Пігонь⁷), то Боровий у кінцевому розділі монографії про Міцкевича, «Поет перетворень», пропонує динамічну структуру: він звертає увагу на те, що майже всі постаті головних героїв і сам поет у своєму житті постійно зазнають докорінних перетворень, переінакшень. У «Гражині» жінка переймає роль чоловіка й функціонально стає ним; у «Конраді Валленроді» литовець Альф-Вальтер стає великим магістром тевтонських лицарів, а потім знову литовським месником; у третій частині «Поминок» Густав парадигматично стає Конрадом; у «Пані Тадеуші» справжній герой, Яцек Сопліца, проявляється як ксьондз Робак. Урешті, Міцкевич сам перетворює себе з поета на непоета⁸.

Концепція Борового найплідніша в тому, що вона динамічна, і в тому, що вона постулює питання моделі внутрішньої закономірності, і врешті, що вона формально (й інтуїтивно) пов'язує драму Міцкевичевих творів із його власним життям і тим самим натякає (але тільки натякає) на певний автобіографізм. Вона, однак, іще далека від цілісності і, не постулюючи структурних, передусім психологічних, пов'язань, на ділі не підходить до основного: в чому сенс цих перемін? яка їхня глибинна мотивація й динаміка? який вони творять код? І той факт, що Боровий бачить їхній спільний знаменник, їхню мотивацію, тільки в «любові до батьківщини», показує, що аналіз усе ж лишається на поверхневому рівні⁹.

Тут, гадаю, треба спиратися не так на категорію перемін (хоча вони таки є драматичною і водночас синхронною структурою), як на структури дуальності, опозиції не тільки у проектуванні постаті поета, а й у розумінні його ролі та долі. У принципі наявність і розвиток цих структур треба було б простежувати в цілій творчості Міцкевича, але тут можемо зосередитися тільки на кількох основних творах.

⁶ Див.: Józef Tretiak, *Kto jest Mickiewicz*. Kraków, 1924. Далі зазначаємо в тексті сторінку.

⁷ Див.: Stanisław Pigoń, *O Bronzach, bronzownikach i bronzoburcy*. Warszawa, 1930, s. 18–19.

⁸ Див.: Waclaw Borowy, *O poezji Mickiewicza*. Lublin, 1958, s. 191–212.

⁹ Там само.

Це передусім, безперечно, «Конрад Валленрод», – перший «зрілий» Міцкевичів твір, у якому поет порушує основне національне питання і яким одразу здобуває безпрецедентну славу в польському суспільстві. Ще знаменніше, що в цьому творі вперше, в усій його складності, проявляється міцкевичівський комплекс поета і його трагічних суперечностей.

Численні дослідники цього твору (між іншими й Франко) найчастіше порушували питання зради, її апофеозу чи її трагізму¹⁰. Але якщо йдеться про глибинні й іманентні структури і про розвинену Міцкевичеву психодраму, першою дією якої, власне, і є «Конрад Валленрод», то найосновнішим моментом слід уважати те, що проекція авторового «я» фіксується на двох постатях: на самому Конраді (який, до речі, і є роздвоєний, маючи «ім'я німецьке», але «душу литовську»: IV, 297¹¹) і на Гальбані, таємничому бардові, що втілює дух поезії, незламної відданості литовському народові й волі помсти і водночас – владу над душею «головного» героя Конрада. Коли глянути глибше пласта фабули, глибше історичної, середньовічної обстанови й романтичної умовності, то ясно, що в психологічному й екзистенційному плані Конрад повторює-символізує долю й ситуацію самого Міцкевича, висланого до Росії: вибраного народного героя (це гіперболічне й грандіозне самоокреслення цілком закономірне в романтичному самоствердженні; його також бачимо в Шевченка), який між чужинцями, відірваний од батьківщини, відтятий, ніби муром, від коханої (мотив Альдони), усвідомлюючи, що «щастя вдома не знайшов, бо не було його в батьківщині» (IV, 419), пройнятий – власне, в контексті декабристського мислення – ідеєю про необхідність найрішучіших кроків, аж до віроломства й неминучої смерті, для досягнення вищих національних цілей¹². Це, річ ясна, тільки одна, радикально ідеалізована сторона його життєвої ситуації; як побачимо, є й цілком протилежні моменти.

¹⁰ Див.: Maria Janion, «Tragizm Konrada Wallenroda», *Romantyzm; Studia o ideach i stylu*. Warszawa, 1969.

¹¹ Цит за вид.: Adam Mickiewicz, *Dziela poetyckie*. Warszawa, 1964. Подаємо в тексті нумерацію рядків.

¹² Пор. також у поемі К. Рилєєва «Войнаровський».

Символічне ототожнення з таємним, дещо демонічним, Гальбаном також очевидна. На більш поверхневому рівні, як свого часу доводив Третяк, конкретні рядки, що тепер належать Гальбанові, у первісній версії були від особи самого автора; їхній зміст не узгоджений із тією нібито історичною постаттю, а віддзеркалює життєві обставини самого Міцкевича, який перебував тоді в Москві. Глибше підтвердження цього ототожнення полягає в його структурно-функціональній ролі: він і є цією «провідною постаттю» (що помітили навіть ранні критики¹³), що керує дією поеми і як така найближча до суверенної ролі авторового «я». Гальбан, який прибрав вигляду литовського співця – вайделота, не тільки є рушійною силою у фабулі твору, морально-ідейною основою Конрадової поведінки і т.д., а й утіленням духу й сили поезії, зокрема народної поезії, що уярмленому народові дає сили вижити.

Важливішим од факту подвійної проекції авторового «я» є співвідношення цих двох іпостасей, а відтак діалектика поетового самоствердження. Отже, хоча Конрад є – або має стати – національним героєм, він ним стає, втрачаючи при цьому сподівання на особисте щастя, тільки з допомогою та під керівництвом Гальбана, що діє як його колективна-національна (і тим самим безоглядна) совість-фатум. Без нього Конрад – емоційно нестійкий, байронічно сумбурний; з вайделотом, який утілює дух і силу колективу й наприкінці лишається (саме як народна поезія), щоб передати дальшим поколінням правду про Конрада, він стає представником нації. І в цьому полягає найосновніше рівняння: щоб досягнути щастя свого народу, щоб його «спастися», треба обов'язково самому загинути. Інакшими словами, покликання поета-як-національного-вождя структурно пов'язується з його самоспаленням. Ця структура – одночасного самоутвердження й самоспалення (Міцкевич уживає тут образ Самсона: IV, 266) – наочна, але щоб не було найменшого сумніву, код твору спонукає її ще раз повторити, і це, власне, зроблено у вставній баладі «Альпугара».

¹³ Пор.: K. Wojciechowski, «Motywy z "Wawerleya" W. Scotta w "Grażynie" i w "Konradzie Wallenrodzie"; Halban jako "postac kierownicza"». *Pamiętnik literacki*, 1918, Roczn. 16 (I–II), s. 289–301.

Смерть Конрада включає не тільки його фізичну смерть, а й її моральний вимір – його облуду. Інакше кажучи, його смерть є безпосереднім, структурно зумовленим відкупленням його вини. Психологічні розгалуження тут вимагають докладнішого дослідження, але в усякому разі, щонайменше два моменти наявні: людський, суспільний, і нормативно-особистий, і обидва відображають біографію Міцкевича цього ж, російського, періоду. По-перше, це почуття вини щодо всіх тих російських друзів, серед яких Міцкевич жив, які його любили й так високо шанували і яких він любив, але й уважав себе змушеним (приреченим – хоч і символічно) у творі, що його потім він назвав «політичною брошурою», – зрадити. (До цього він невдовзі повернувся у кінцевому розділі третьої частини «Поминок».) Друге – це почуття вини щодо «зради» себе самого, точніше, перед лицем свого високого покликання як національного поета, його усвідомлення вини за ніяк не трудне, а часто й гедоністичне, як він це сам окреслив у своїх еротиках (див., наприклад, сонети ХХ, ХХІ і ХХІІ), життя на вигнанні. За те, що його муза «ковзалась в римах», за те, що він став не ліпшим від своїх слухачів («такий бард, як і слухач»), поет не міг не відчувати – з перспективи вартостей «Конрада Валленрода» – почуття вини. Смерть Конрада є екзорцизмом цієї вини.

Центральним твором у Міцкевичевій символічній автобіографії є, очевидно, «Поминки, ІІІ». Твір, що загальноприйнято вважати вершиною його поетичного натхнення, його «архидрамою», є також архидраматичним прикладом зовсім оголеного, метатематичного автобіографізму. І знову він проявляється на більш поверхневому, фабулярному, і на глибинному, психологічному, рівнях. На першому – це сміливе рішення взяти дрібний з історичної перспективи епізод (суд над філоматами у Вільні) і зробити з нього центральну метафізичну драму польського національного існування. Але саме тому, що в контексті цього твору вирішиться базисна психодрама поета-як-барда, все, що з ним пов'язано, набере національної вагомості. Ціла структура твору (про що вже дуже багато писалось¹⁴) побудована так, щоб поєднати особисте аж до точного по-

¹⁴ Див. зокрема: Waclaw Kubacki, *Arcydramat Mickiewicza*. Kraków, 1951.

йменування тих друзів, із якими він був ув'язнений у монастирі василіян¹⁵), національне (бал у сенатора, поширення діапазону, щоб охопити події у Вільні, у Варшаві й під Львовом) і надприродно-метафізичне (остаточна боротьба добра і зла: знаменно, що, як і народження героя, це відбувається у ніч перед Різдом).

Центром тяжіння цієї багатопланової драми традиційно вважають «Велику імпровізацію» (сцена ІІ), де Конрад, котрий щойно так перейменував себе з Густава, висловлює апофеоз романтичного поета як суперника Бога, як творця, нічим не слабшого від нього, а в любові до вітчизни, у готовності протидіяти злу навіть добрішого й сильнішого. Що це вершина Міцкевичевої і, зрештою, світової романтичної поезії, немає сумніву, але це не є структурним центром твору як психодрами. Бо якщо йдеться про загальне питання, як Міцкевич бачив себе як поета-барда, і центральне питання його життя – чому він перестав писати, то ключовою сценою є наступна, де з підкресленою деталізацією відбувається екзорцизм Конрада під проводом ксьондза Пйотра. Екзорцизм удається – злого духа з Конрада виганяють, але ж яким коштом! Бо цей же «злий дух», дух титанічного богоборства, дух блюзнірського самоствердження, дух «сатанинського» егоїзму – це насправді той же дух романтичного натхнення, вершинного індивідуалізму, апофеозу уяви й чуття, що до того часу знаменував суть Міцкевичевої поезії. І тут, щоби стати колективним поетом, пророком, речником цілого народу, він заперечується, отожднюється зі злом, і на його місце приймається дух покори; поетова суверенність замінюється підданністю вищій силі, що тут є колективним етосом, католицизмом. Із провідника він перетворюється на послідовника. Бо в діалектиці цієї психодрами, тобто згідно з ідейними цінностями, які Міцкевич тут приймає, справжня влада душ – не в силі волі, почуття й уяви, а в підпорядкованості колективному етосові.

Це також, очевидно, знаменує кінець поезії, в усякому разі поезії Міцкевичевого типу.

¹⁵ Див.: Tadeusz Żeleński (Boy), «Mickiewicz a my». *Reflektorem w mrok*, Warszawa, 1984, s. 468–469.

«Поминки, III» унаочнюють три основні взаємопов'язані автобіографічні структури (що великою мірою вже постали в «Конрад Валленроді»): 1) поняття, імператив поетового обов'язку служити нації, злитися з її колективним етосом, і водночас почуття вини, оскільки це не досягнуте; 2) ототожнення цього поетового обов'язку зі самоспаленням: адже екзорцизм – це езекуція поета і тільки завдяки генієві його поезії трагізм такого самознищення прихований для переважної більшості читачів; 3) ототожнення сфер життя й мистецтва і, тим самим, іще раз подолання автономності поезії.

Як видно, ці структури себе повторюють і посилюють. Під тим же – психологічно-автобіографічним – кутом зору твір перенасичений, надмірно визначений (*overdetermined*). Як такий, він програмний, символізує смерть поета; як такий, він також дає найпрямішу відповідь на те, чому Міцкевич замовк: він замовк, бо поета не стало.

Якщо так, то що можна сказати про «Пана Тадеуша», геніальний твір, написаний після «Поминок, III»? По-перше, на біографічному рівні він виник лише на кілька місяців пізніше від «Поминок, III»¹⁶; на автобіографічному рівні це твір, жанр якого легко може ввести в оману. Бо з погляду автора-оповідача це є епітафія. Для нас епітафія – жанр короткий, нагробний напис; тут – велика епічна поема, але функція її така сама. Про елегійність «Пана Тадеуша» писалося дуже багато, це твір прощання з батьківщиною, із золотим, дещо ідеалізованим, недавнім минулим – «краєм дитячих літ». Але в контексті цієї символічної автобіографії, про яку йдеться, це – поема про кінець поетичного обов'язку, про звільнення від цього завдання. Абсолютно закономірним є те, що номінальний герой, Пан Тадеуш, – добродушний, але дуже пересічний, дещо пасивний і обмежений молодий шляхтич (і за це вже сучасники докоряли Міцкевичеві); а справжній герой, колишній авантюрист Яцек Сопліца, тепер ксьондз Робак (невипадково так названий), який несе ідею національної справи і весь час спокутує свої давні провини, вмирає.

¹⁶ «Поминки, III» писалися від березня до квітня і вийшли з друку в листопаді 1832 р.; «Пана Тадеуша» Міцкевич почав писати в листопаді 1832 р., друком він вийшов 1834 р.

Взагалі на сюжетному рівні героїзм збройної боротьби, романтичного пориву програмно знижується, і не дивно, що це завважували й критикували такі віддані романтики, як Словацький.

Найпромовистішим, однак, є образ поета-оповідача в «Епілозі» «Пана Тадеуша»: він уже відверто себе називає «птахом малого льоту», і це так явно контрастує з орлиним польотом з «Імпровізації» Конрада у «Поминках, III» чи у «Фарисі». «Епілогом» «Пан Тадеуш» актуалізує вже не в драматичній формі, а в самому житті самозречення поета.

Всі три головні твори («Конрад Валленрод», «Поминки, III» і «Пан Тадеуш») оперують символікою смерті. (У дуже цікавій поезії «Снилася зима», яка також потребує докладного аналізу, символіка смерті й вини є основним семантичним полем). Завершення цього процесу знаменують короткі поезії так званої лозанської лірики, до речі, останні поетичні твори Міцкевича. В одній із них, «Як тут мій труп», автор говорить до нас нібито з домовини. У другому вірші цього циклу, «Над чистою великою водою», він промовляє голосом чогось – душі, що вже розплинулась у всесвіті, що не має сконцентрованого «я». Це було 1839 року, і від того часу до смерті 1855 року Міцкевич майже не писав поезії.

Про Шевченків автобіографізм уже дещо писалося, але тільки в плані жанровому й фабулярному, з наголошуванням, наприклад, його явно автобіографічних повістей або окремих ліричних творів чи поем («Гайдамаки») і, врешті, його автопортретів¹⁷. Оскільки донедавна в українському шевченкознавстві саме питання символізму Шевченка не розроблялося, то, зрозуміло, ідея символічної автобіографії також не порушувалася. На Заході першими, поки що невеликими, спробами були моє дослідження поеми «Тризна» та монографія про Шевченкову міфотворчість¹⁸.

¹⁷ Див., зокрема, статті: Ієремія Айзеншток, «Автобіографізм Шевченка». *Як працював Шевченко*, Київ, 1940. Див. також статтю «Автобіографізм» у *Шевченківському словнику*, т. 1, Київ, 1976, с. 20–21.

¹⁸ Див. «Перехрестя "Тризни"» у цій книжці, а також *Поет як міфотворець*.

Беручи Шевченка глобально, бачимо, що, попри всю схожість із Міцкевичем, зокрема в питанні поетового покликання, його національної ролі як пророка, є й істотна різниця. Річ передусім у тому, що Шевченкова творчість суцільно автобіографічна, що його поезія, як і проза, є постійною самопроекцією не тільки в ліричному, а й у «політичному» і, зокрема, розповідному видах. У цьому останньому вона сильно закодована. Найкращий доказ (у формальному плані) – постійне оперування варіантами. Тоді, коли Міцкевич у принципі не повторюється, завжди шукаючи нової тематично-формальної оболонки, Шевченко, як у задушевній розмові-сповіді, постійно повертається до своїх ключових тем-структур. І знову тут можна вибрати три головні твори: «Тризна», «Москалеву криницю» й «Марію», хоч в ідеалі треба було б простежити всі.

«Тризна» – це твір, що сильно відрізняється од решти Шевченкової поезії і в мовному, й у формальному аспектах. Щодо мовного коду «Тризна» (і «Слепая» – далеко слабший твір) стоїть між двома різновидами Шевченкової творчості – його російськомовної прози й україномовної поезії. Як поезія, але поросійськи, вона поєднує і виявляє два типи мислення (я назвав їх «приспосованим» і «неприспосованим»), що характеризують ці два різновиди. Отже, це переходовий твір, що завдяки своєму закоріненню в двох світах, так би мовити, має унікальну здатність унаочнювати, оголювати код як такий. Це посилюється ще й вельми нетиповою «літературністю» поеми. Йдеться про те, що, як помітили різні критики (Филипович, Булаховський, Зайцев), цей твір у мові й фразеології, пафосі й загальному стилі перегукується з російською романтичною поемою 20–40-х років XIX ст. і, до речі, як доводив Юрій Івакін, утілює виразні підтексти Рилєєва й Пушкіна¹⁹. Все це служить метатематичності. З одного боку, «Тризна» винятково насичена автобіографічним змістом не тільки подій-травм із дитинства, емоційних топосів-почуттів самотності, відчуження, відчуття високого покликання або місії; це, своєю чергою, пов'язане з усвідомленням того, що друзі й сучасники поета навряд чи все розуміють і дооцінюють. Із другого, як уже згадано, «Тризна» унаочнює

¹⁹ Див.: Ю.О. Івакін, *Нотатки шевченкознавця*. Київ, 1986, с. 169.

символічний код як такий шляхом викриття механізму символічних ототожнень, де різні нібито автономні постаті й голоси насправді є проекціями авторового «я». Одне з найосновніших ототожнень – із зганьбленими жінками-жертвами; тут герой, власне, одна з них, – парадигматична жертва спокуси й насильства. Але через це, через прокляття цієї травми й подальше відчуження й страждання, приходить друге самоототожнення: героя і його батьківщини. Обоє страждають і обоє таким чином осягають святість; в остаточному сенсі він стає Україною.

Динамікою цього ототожнення є шукання і творення Слова, тобто вищого «пророчого» покликання поета. Цей процес цілком аналогічний до Христового страждання, і так, як Христос мусив померти, щоб здійснити свою божественність, так і тут (як у Міцкевича) герой може знайти Слово тільки через свою смерть. Хоча цією смертю поема закінчується нібито й песимістично, проте в контексті Шевченкової поезії вона знаменує перехід до зрілої поезії періоду «Трьох літ» і до усвідомлення ролі поета як речника народу.

У «Москалевій криниці» – творі, який у двох самостійних версіях обрамлює, так би мовити, роки заслання (1847 і 1857), – ця роль показана в кризовому випробованні. В обох версіях (згідно із загальним духом поезії заслання, з її самоіронією та скепсисом) поле дії символічно проєктованого авторового «я» – Максима – навмисне знижене: адже ж він не пророк, не носій слова, не речник народу, а простий добрий чоловік, «москаль» (як і Шевченко), якого вінчає добре діло – самотужки викопати криницю для людей. У першій версії він одразу ж після цього помирає. У другій його вбиває оповідач – варнак.

Важливим етапом у становленні Шевченкової символічної автобіографії «Москалеву криницю» робить, очевидно, не зниження риторики й пафосу, а те, що структура розповіді набагато ускладнюється. Між Максимом, який утілює добро й пожертву для людей і служить поетові ідеалом, і нами стає подвоєна постать оповідача-наратора. У першій версії розповідь будує іронічний діалог між письменником-панком, який записує, і неписьменним дядьком, який розповідає: обидва вони в основному моральні, хоч простий оповідач наділений більшою авторовою симпатією. У другій версії діалогічності нема, роз-

повідь іде тільки від імені варнака, зате моральна диференціація стає максимально загостреною: Максим є ще яснішим взірцем добра, а оповідач, який його вбив і тепер покутує, – ще більшим втіленням зла, «дияволом», як він сам себе називає.

Ця демонізація однієї сторони проєктованого «я» не є винятковою; вона перегукується із ширшою темою «випаленого» авторового серця (наприклад, «Чи то недоля та неволя...», «Буває, в неволі іноді згадаю...», живописна «Притча про блудного сина» тощо) й моментами зневіри, де саме Слово, поезія (як у «Хіба самому написать...»), ставиться під сумнів, але ніколи остаточно не заперчується. Остаточна відповідь на сумнів і зневіру періоду заслання – поезія, писана після повернення, «міленарні переспіви» біблійних пророків і поема «Марія».

«Марія», останній довший твір Шевченка, завершує серію розповідних проєкцій, що розпочалася «Катериною» та «Мар'яною-черницею». Як у величезній їхній більшості, в тому числі й у «Тризні», Шевченко ототожнює себе з жіночою постаттю, що вказує і на своєрідну психоемоційну настанову²⁰, на момент фіксації дитинства і на рівень міфічного коду, де жінка, її скривджена доля дають досконалий приклад «ідеальної спільності» (communitas). Але як в інших творах, парадигматично у «Тризні», він має й інші іпостасі: він є і наратором – голосом самого твору, і сином Марії, Христом.

Із Христом ототожнює поета їхня спільна функція: його роль, яку Шевченко постійно ставить собі за ідеал, – це нести «слово нове», «правди слово» й бути мучеником задля нього. Але цей ідеал, що його тут представлено досить таки скупко, дістає багато повнішу розробку в образі Марії. Марія завершує низку втілень постаті, яка була центральною в поезії Шевченка. Вона є, за термінологією Юнга, його «аніма»; в інших віршах поета впродовж цілої його творчості вона виступає як мати, як муза (в однойменному творі), як зоря («Княжна», «Марина»), як душа («Тризна»). Вона є його емоційним і творчим центром і, як Марія в поемі, що скликає апостолів по смерті Христа й наповнює їх вірою та силою, вона зосереджує, інтегрує всі різні аспекти пое-

²⁰ Пор.: Максим Рильський, «Жіноча лірика Шевченка». *Збірник праць ювілейної десятої наукової шевченківської конференції*, Київ, 1962, с. 22–27, а також с. 326–332.

тового «я»; вона є найціннішою частиною його єства і, як образ матері, стрижнем його поетичного-особистого і міфічного коду.

Її доля вповні закономірна: вона мусить загинути, забута й покинута, щоб потім відродитися – не в порфірі, не як офіційна ікона, а в людських серцях, у серцях малих і убогих. Її смерть має повторити Христову смерть, але без казенного тріумфалізму, що прилип до його постаті. В цій наново інтерпретованій долі Христа й Марії бачимо глибоку психоаналітичну правду Шевченка. Обоє, але тут, зокрема, Марія (як раніше герой «Тризни» – і це постійний автопортретний рефрен) покликана до своєї ролі неначе не з власної волі. Як і герой «Тризни» (і як неприхований автор у поезії «Чи то недоля та неволя...»), вона є жертвою власного покликання. Цей зворотний бік (поезії, таланту як карі чи прокляття) – постійний лейтмотив Шевченкової творчості; він ще раз виявляє психоаналітичну правду: черпати з глибокого колективного несвідомого неминуче означає зрушувати цілу структуру свого «я»; словами Шевченка: «серцю болю завдавати».

Своєю чергою, сенс, необхідність символічної автобіографії, власне, в тому, щоб розкривати перед нами цю глибинну, але нелегку, зашифровану правду. Як видно з цього, далеко ще не завершеного, аналізу, і Міцкевичу, і Шевченкові властиве глибоке напруження між внутрішнім «я» поета та його «персоною» – тобто, його зовнішньою роллю, суспільною функцією і постаттю. І Міцкевич, і Шевченко наділяють цю роль, роль поета-пророка, *wieszcz* і апостола, найвищою вартістю, але її прийняття пов'язане в їхній підсвідомості з трагічною травмою. Знаменно, що всі твори, про які тут ішлося, явно визначають головні структури психодрами їхніх авторів, завершуються дослівною або метафоричною (як у «Поминках, III») смертю проєктованого поетового «я». (У випадку Міцкевичевих «Снилася зима» чи «лозаннської лірики» смерть є й головним фокусом.) Для обох поетів це напруження, ця травма, що відбивається так болюче на їхній поезії, впливає з якогось невиліковного почуття вини²¹. І тут починається низка відмінностей у психічних і життєвих джерелах тієї вини, у механізмах її сублі-

²¹ Див.: R.-M. Bluth «Psychogeneza "Snu w Dreznie"». *Przegląd współczesny*, vol. V, s. 288–300; vol. VI, s. 27–111; Wiktoria Weintraub, *The Poetry of Adam Mickiewicz*. The Hague, 1954.

мації, профілях і рисах персони, що породжується болями подолання цієї вини. Навряд чи можна бути точним або категоричним, коли йдеться про джерела вини, адже гама їх надто складна, але їхні сліди в обох поетів більш ніж наочні. У Міцкевича найвірогідніша причина вини – те, що він, духовний провідник народу, той, творчість якого стала гаслом листопадового повстання 1830 року («*Słowo stało się ciałem a Wallenrod – Belwederem*»), той усенародний *wieszcz* не взяв участі у великому народному випробованні, чомусь зволікав і запізнився. Це, може, те (сам він це найкраще знав), що між ідеалом страдника за справу і його справжнім життям періоду російського «заслання» була таки велика різниця; це, може, й те, що навіть після його від'їзду з Росії, в атмосфері наростання польсько-російських конфліктів, він усе ж на якийсь час лишався формально лояльним підданам Росії. Щодо Шевченка це, може, передусім різновид загальновідомого комплексу «вини зацілілого» (*survivor complex*) – того, хто лишився живим, коли його близькі загинули; в його випадку – коли він на волі, а вся рідня в кріпацтві. І тому ця воля стає для нього вкрай гіркою, що видно не тільки зі стриманих рядків «Автобіографії», а й ще більше з факту, що він ніде, хіба що з іронією, не пише про своє звільнення й волю у поезії – тобто у медіумі, де він найщиріший із нами і з собою. Це, напевно, також і факт далі не уточненого, але глибокого почуття своєї «гріховності», що передається або відверто, як у парадигматичному вірші «Чи то недоля та неволя...», або у великій гамі закодованих, символічних проєкцій. Хоч би якими були різновиди вини в Міцкевича й Шевченка, їхній спільний знаменник – це не тільки прірва між ідеалом і дійсністю суворої самооцінки, між «персоною» і «я», а й жах, що за цю «персону» колектив тебе звелічує, обожнює, а справжнє «я» відчуває всю свою негідність.

Цілі, чи моделі, тієї «персони» також різні. Для Міцкевича кінцева ціль – це «святість» і «пророцтво»²². Він, з одного боку, – інтелектуально, морально, ідеологічно, – приймає тягар служіння колективові; з другого – його внутрішнє, підсвідоме «я», джерело його творчості, з причини тієї ж вини-конфлікту не

²² Див. напр.: Stanisław Pigoń, *O Bronzach, bronzownikach i bronzoburcy*; Wiktor Weintraub, *Poeta i prorok: Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*. Warszawa, 1982.

може з тим погодитися, воно немовби заморожується. Щоб остаточно його не втратити, він перестає писати поезію, зате надолужує свій колективний обов'язок служіння народові виром іншої праці: організаційної, публіцистичної, професорської, політично-агітаційної, навіть політично-військової. Він приймає «вимогу» колективу стати пророком, але за самою суттю явища може стати тільки колективним, не індивідуальним пророком. Найпромовистішими моментами щодо цього є його «вірнопідданство» перед Товянським, де Міцкевич стає пророком-попутником, який звиряє свої виступи й професорські лекції з його «колом», і, ще тонше, його «довге прощання» з поезією в «Епілозі» «Пана Тадеуша», де він каже нам, що твір писався гуртом, що його друзі підказували рядки, як ті журавлі, що скидали по перу безперому хлопчині, щоб він міг відлетіти із залятого острова.

У Шевченка моделлю є не так пророцтво, як апостольство; він бачить себе не володарем душ, а просвітителем, оборонцем малих та убогих, носієм Слова; водночас він себе проєктує в понурих барвах окаяним, як Марія, мручим під тином. Певне поєднання між цими антиподами можна вбачати лише в останніх, сповнених легкої самоіронії, передсмертних віршах. На відміну од Міцкевича, який глибоко сприйняв для себе політично-ідеологічну програму поета-пророка, Шевченко цієї чіткої програми не міг мати саме тому, що суспільство, для якого він став речником, тоді ще тільки творилося. Тим-то суть його послання міфічна й міленарна і фактично позбавлена конкретного політичного змісту, або, точніше, відкрита на те, щоб заповнюватися різними політичними змістами. Парадоксально: Міцкевич, хоча він таки шукає «святості», залишається секулярним пророком – тому, що його колектив, нація, діє на тому ж рівні. Шевченко, який не ставить собі такої мети чи місії (хоч його мовні, семіотичні й аксіологічні коди глибоко черпають з Біблії й праобразу первісного християнства), стає і мучеником, і святим для свого суспільства. Зрештою, для Міцкевича і для Шевченка постать поета-пророка моделюється суспільством, рецепцією. Але щоб це стало можливим, ця рецепція мусить бути запрограмована саме символічною автобіографією.

**Самовизначення й децентрування:
«Хіба самому написати...»
і проблема писання**

У ранішій статті, яку було присвячено Омелянові Прицаку, я порушував питання про символічну автобіографію Шевченка й загальний процес його самовизначення як поета, досліджуючи те, що, як на мене, становило тут основну ланку. Там я стверджував, що його поема «Тризна» (1843) завершує тему «парадоксально самотнього та мовчазного барда, який, мов Перебендя, спілкується лише з природою» і «звістує прометеївську тему й трибунну поставу подальшої поезії»¹. Попри те, що я й далі переконаний у справедливості такого підходу, – як щодо конкретного етапу, так і щодо стадій поетичної еволюції Шевченка взагалі, – припущення моменту остаточної самовизначеності нині видається надміру оптимістичним. Тематичні й концептуальні структури, зокрема тема поета як провидінням обраного носія Слова, виступають як дискретні сили, залишаючи в загальній схемі його поезії невитравний слід. Але психологічне підґрунтя, реальна основа, на якій вони працюють, бачиться прикро хисткою і непевною. Починаючи від найперших творів, але особливо в зрілій поезії, Шевченкове вираження себе, своїх почуттів та емоцій, перцепцій і самооцінок, – надзвичайно динамічне, достоту, як у його поетичній системі цінностей афективне явно переважає раціональне,

¹ George G. Grabowicz, «The Nexus of the Wake: Ševčenko's "Trizna"». *Eucharisterion: Essays presented to Omeljan Pritsak on his Sixtieth Birthday by his Colleagues and Students*. *Harvard Ukrainian Studies*, 1980, vol. 3/4, Prt. 1, p. 345. Див. «Перехрестя "Тризни"» у цій книжці.

дискурс поезії Шевченка, зокрема презентація «я», великою мірою нехтує логічним і лінійним і завжди якось оминає визначеність. Заперечення, ствердження й подальше заперечення, суперечність і самосуперечність визначають суть його дискурсу. Не предмет, позиція або віра, а сукупність реакцій на них, силове поле. Відтак Шевченко постає навдивовиж сучасним поетом, що виражає відчуття випадковості існування і його абсурдності, те, до розуміння чого вдалося наблизитися лиш небагатьом його сучасникам, – звісно, поза українською чи російською літературою, – і завдяки цьому належить більше двадцятому, ніж дев'ятнадцятому сторіччю.

Неминучим наслідком такої несподіваної екзистенційної складності й прямо пропорційною до неї була затемненість, а подеколи й повна невидимість основних рис його поезії для конвенційно й традиційно обмеженого читача та критика. Отож, якщо сутнісно децентровану природу Шевченкової поезії вдавалося колись розгледіти, то лишень крізь шпарину іронії або романтичної іронії. Тому-то величезна сила Шевченкової присутності, безпосередність і унікальність його голосу – поєднані, певна річ, із (тоді й тепер) панівною культурною парадигмою, що бачить у літературі винятково сурогат політики, – породжувала широку переконаність, буцімто його поезія була зібранням (хай і «художнім») якщо не відвертих настанов, то глибоких, але цілковито однозначних культурних, історичних і політичних ідей. Загально прийняте в критиці переконання, що поезія Шевченка мусить служити ілюстрацією тих або інших «поглядів»², залишає мало місця для усвідомлення того, що такі

² Парадигматичними тут є такі публікації, як *Історичні погляди Т.Г. Шевченка* І.О. Гуржія та ін. (Київ, 1964), або ще примітивніша й облудніша: *Общественно-политические, философские, эстетические и атеистические взгляды Т.Г. Шевченко* (Москва, 1961) І.Д. Назаренка. Парадигма залишається чинною і дотепер; пор.: *Т.Г. Шевченко: Бібліографічний покажчик, 1965–1988* (Київ, 1989). Пор. також у цій книжці «Шевченківська енциклопедія». На прагматичному рівні – і в критичній практиці, й особливо в царині публічного дискурсу, – це відображається в невідступній мані цитування: Шевченко неминуче й без жодних винятків репрезентується лише суворо обмеженим і сьогодні надміру сканонізованим репертуаром відібраних рядків. Такий ілюстративний підхід –

«погляди», зважаючи на саму природу цієї поезії, набувають сенсу тільки в міфічному кодї, в якому вони перебувають. Дальший крок у дослідженні цієї поезії, як самодостатнього дискурсу, як присутньо амбівалентного самоствердження й самозаперечення, а не як лінійної і телеологічної риторики, – цей крок так і не було зроблено.

Навряд чи випадковим є також і те, що основою, на якій відбувається це одночасне творення/нищення або ствердження/сумнів, виступає писання, тобто реальне, по суті тематичне втілення поета-як-письменника. Багатогранний Шевченків дуалізм, либонь, наяскравіше виявляється в двоїстості добровільно взятої на себе ролі носія Слова, пророка, що, як я вже колись писав, водночас обертається й апофеозом, і прокляттям³. Однак роль ця завжди може розглядатися суто як постава або настанова, ціль та ідеал, стратегія самопроекування й самовизначення. Тут же йдеться про щось дуже конкретне й так само очевидне психологічно, як і фізично: писання як таке. Завдяки своїй постійній і відносно екстенсивній зосередженості на ньому Шевченко знову напрочуд модерний, характерно випереджаючи сучасні теоретичні зацікавлення l'écriture.

Тема писання, зображення «ситуації писання», комплекс почуттів, надій, побоювань і пристрастей, що спричиняють і невідступно супроводжують творчий акт, у Шевченковій поезії простежується доволі виразно⁴. Як метатематична присут-

доконечний і природний для спадщини культурних героїв, але вже сама інтенсивність цього цитування, ступінь, до якого воно замінює дослідження контекстуальних одиниць – окремих творів, циклів, усієї творчості – дуже показові. Ширше кажучи, це, безперечно, один із виявів ритуалізації рецепції Шевченка і як такий він заслуговує на окрему розмову.

³ Пор. мої *Поет як міфотворець* (Київ, 1998) і «Перехрестя “Тризни”» у цій книжці.

⁴ Зважаючи на панівні парадигми (телеологічні, ідеологічні, відлуння нормативних поетик XIX ст., радикальні антипсихологічні підходи, називаючи лише основні), мусимо сприйняти як належне той факт, що «писання» взагалі не фігурує в шевченкознавчих студіях; пор.: *Т.Г. Шевченко:*

ність, підвищена самосвідомість (що резонує із самозаглибленістю його численних автопортретів й об'єднує всю творчість у єдине автобіографічне ціле), вона наявна, починаючи від раннього «Думи мої, думи мої...» (1839) і аж до останнього вірша «Чи не покинуть нам, небого...» (1861). Але найчіткіше простежується вона в напружено особистісній і значною мірою сповідальній поезії періоду поетового арешту й перших років заслання (тобто 1847–1850), що текстуально збігається з так званою *Малою книжкою*⁵. Зважаючи на той факт, що Шевченкові було офіційно заборонено писати (і малювати), ця поезія створювалася підпільно, а формати записних книжок спеціально добиралися для зручного переховування їх за халявою (звідси – традиційна назва «захальявні книжечки» чи «захальявна поезія»). Однак, поняття «захальявна поезія» навряд чи здатне віддати діаметрально протилежні й суперечливі реалії творчого контексту, ситуації написання цієї поезії: гранично відверта сповідь, що в очах закону є злочином, труд любові (ретельне формування книжки – лише фізичний вияв його), що служить розповіді про життя в болючій самотині й приниженні.

Звісно, факт написання простежується далеко не в усіх віршах *Малої книжки*. Але в підтексті ця структура домінує або принаймні є організаційним принципом наративного простору збірки. Найперше це досягається завдяки драматично-формальному виділенню: кожен розділ книжки відкривається віршем, зосередженим на писанні. «Думи мої, думи мої...», що ним починається 1847 рік і вся книжка, є найхарактернішим; явно перегукуючись із віршем 1839 року, майже як його новий, значно похмуріший і значно лапідарніший варіант, він присвячений широкому питанню творення поезії. Що ж до інших віршів –

Бібліографія ювілейної літератури, 1960–1964, Київ, 1965; *Т.Г. Шевченко: Бібліографія літератури про життя і творчість, 1839–1959*, Київ, 1963, т. 2; або *Бібліографічний покажчик, 1965–1988*, що згадується вище.

⁵ *Мала книжка* містить чотири саморобні записники в 1/8 листка (на кожен припадає рік: 1847, 1848, 1849 і 1850), які Шевченко потім скомпонував (із деякими несуттєвими змінами), пронумерував і зшив. Пор.: Тарас Шевченко. *Мала книжка. Автографи поезій 1847–1850 рр.* Київ, 1966, с. III–XXVIII.

«А нумо знову віршувать...» (1848), «Неначе степом чумаки...» (1849) й «Лічу в неволі дні і ночі...» (1850), – то їхня функція літературного, музичного зачину цілком очевидна. Наприклад:

А нумо знову віршувать.
Звичайне, нишком. Нумо знову,
Поки новинка на основі,
Старинку божу лицювать.
А сиріч... як би вам сказать,
Щоб не збрехавши... нумо знову
Людей і долю проклинать.
(рядки 1–7)

Чи:

Книжечки
Мережаю та начиняю
Таки віршами. Розважаю
Дурную голову свою
Та кайдани собі кую
(Як ці добродії дознають).
Та вже нехай хоч розіпнуть,
А я без вірші не улежу.
Уже два года промережав,
І третій в добрий час почну.

«Неначе степом чумаки...»
(рядки 4–13)

Або, нарешті:

І четвертий рік минає
Тихенько, поволі,
І четверту починаю
Книжечку в неволі
Мережати, – змережаю
Кров'ю та сльозами
Мое горе на чужині,
Бо горе словами
Не розкажеться нікому
Ніколи, ніколи,
Нігде на світі! Нема слов

В далекій неволі!
Немає слов, немає сльоз,
Немає нічого.
Нема навіть кругом тебе
Великого Бога!

«Лічу в неволі дні і ночі...»
(рядки 13–28)

Другий спосіб виділити цю функцію – драматичний. Прикладом може бути «Москалева криниця» (версія 1847 р.), де вступний діалог між двома персонажами (фактично, наративними голосами) чітко зосереджений на тому, як розповідати чи, по суті, як писати цю історію. В цьому плані показовими є також важливі, хай часом і короткі, пасажі про писання в таких творах, як поема «Марина» (1848), де про це йдеться вже у вступних рядках, «А.С. Козачковському» (1847), «Заросли шляхи тернами...» (1849) та інших.

Існує ще й третя, позірно парадоксальна, але цілком промовиста форма виділення (і врешті-решт привілеювання) теми писання: викреслення. Йдеться ось про що. Після звільнення із заслання (в серпні 1857), але ще до повернення у Санкт-Петербург, під час вимушеного очікування в Нижньому Новгороді, Шевченко напружено працював над виданням своєї поезії періоду неволі. З цією метою він у лютому 1858 р. розпочав нову рукописну збірку більшого формату, нині відому як *Більша книжка*, в яку переписував різні вірші з *Малої книжки* й, по суті, аж до самої смерті заносив викінчені версії своїх творів. Манера перенесення, спосіб, у який тексти переміщуються або не переміщуються з «меншої» до «більшої» книжки, – дуже показові⁶. З одного боку, Шевченко переписує близько вісімдесяти текстів, деякі з кількома виправленнями або й без них, але

⁶ Пор. передмову Є.С. Шабліовського до: Тарас Шевченко. *Мала книжка. Автографи поезії 1847–1850 рр.*, с. III–XXVIII; та його ж передмову до: Тарас Шевченко. *Більша книжка. Автографи поезії 1847–1860 рр.* Київ, 1963, с. III–IX. Пор. також: В.С. Бородин, «До історії тексту “Малої книжки” Тараса Шевченка» (*Радянське літературознавство*, 1976, № 2, с. 71–83) і статті про *Малу книжку* і *Більшу книжку* в *Шевченківському словнику* (т. 1). Пор. також «Між словом і схемою» у цій книжці.

більшість із дуже істотними змінами. (В окремих творах, як-от у поемі «Москалева криниця», що може правити за парадигматичний приклад, або в короткому ліричному вірші «Лічу в неволі дні і ночі...», зміни такі ґрунтовні, що загально прийнято вважати дві версії окремими творами. Однак, принципи для проведення таких розмежувань не можуть впливати із загальної текстологічної практики; зважаючи на той факт, що ця творчість – її символічні та психологічні структури, її код – усе ще мало досліджена, треба вважати, що основне питання про варіант і остаточний текст залишається відкритим і потребує докорінного переосмислення⁷.) З другого боку, Шевченко не переніс до *Більшої книжки* сорок три тексти. Згідно з традиційними уявленнями критиків, слід припустити, що ці вірші Шевченко вважав слабкішими за ті, що переробив і включив до *Більшої книжки*, або ж він, найімовірніше, відчував, що їм не уникнути всевидящого ока й важкої руки цензора⁸.

Аргумент щодо якості – особливо непереконаливий: серед сорока трьох текстів такі блискучі поеми, як «Титарівна», «Марина», «Сотник», «Сон (Гори мої високі...)» і «У Вільні, городі преславнім...», такі основні хрестоматійні твори, як «Мені тринадцятий минало», «Якби ви знали, паничі...» й «У неділеньку у святую...», а також надзвичайно інтимні, самооголювальні й витончені мініатюри – «Не так тії вороги...», «І знов мені не привезла...», «Добро, у кого є господа...», «І виріс я на чужині...» чи «Ну що б, здавалося, слова...». Що ж до аргумента, пов'язаного з цензурою, то він фактично стосується само-

⁷ Як і багато інших аспектів офіційної радянської думки, операційна модель тут була телеологічною, а рух від *Малої книжки* до *Більшої книжки* розглядався переважно як «удосконалення». Типово спрощений і догматичний підхід надibuємо в монографії Є.О. Ненадкєвича *З творчої лабораторії Т.Г. Шевченка: Редакційна робота над творами 1847–1858 рр.* (Київ, 1959). Автор бачить напрямок змін у бік більшої революційності, реалізму, матеріалізму, антирелігійності тощо; пор. с. 220–223 та ін. Див. «Між словом і схемою» у цій книжці.

⁸ Так, наприклад, «Неофіти» з'явилися в журналі *Основа* (1862, № 4) зі значними скороченнями цензора. Такі вірші, як «Тим неситим очам...» (1860) і «Гімн черничий» (1860) уперше були надруковані в *Кобзарі*, що вийшов у Празі 1876 р. Пор. також: В.С. Бородін, *Т.Г. Шевченко і царська цензура: Дослідження й документи 1840–1862 року* (Київ, 1969).

цензури, а в Шевченка, в цьому чи будь-якому іншому контексті, продемонструвати її важко. Переписані з *Малої книжки* у *Більшу книжку* вірші навряд чи (політично або соціально) прийнятніші («благонадійніші»); і, зважаючи на пізні твори, вміщені у ній («Неофіти» (1857), «Тим неситим очам...» (1860) або «Гімн черничий» (також 1860)), *Більша книжка* мала зовсім небагато шансів уникнути цензури.

Однак існує якщо й не чітко окреслений, то легко простежуваний принцип, за яким робилося це редагування-виключення. Беручи загалом, вірші *Малої книжки*, що не потрапили до *Більшої книжки*, з винятковою інтенсивністю висловлюють Шевченкові почуття болю, самотності, відчуження, гніву та відчаю. Вони не повідомляють, вони не розповідають про ці почуття – вони вибухають ними. Таке ж разуче, як і небувала інтенсивність цих почувань, передчуття неминучої смерті, пустки, в яку він, поет, і все, що він відчуває і творить, мусить колись запастися. Оце глибоке і трансцендентальне відчуття смерті присутнє, як універсальна тема, в таких віршах, як «Чума» (1848) або «У Бога за дверми лежала сокира...» (1848). (В символічно насиченій і драматичній розповіді воно постає як убивство чи батьковбивство, наприклад, в «У тієї Катерини...» (1848) або «У Вільні, городі преславнім...» (1848). Воно також з'являється, за аналогією з поетовою долею, в позірно історичному «Заступила чорна хмара...» (1848), де розповідається апокрифічна історія про заслання й самотню смерть гетьмана Дорошенка⁹.) Проте найчіткішу форму його надibuємо в такій ліричній, сповідальній поезії, як уже цитований вірш «Лічу в неволі дні і ночі...» (1850), в якому береться каталог відсутності:

Немає слов, немає слъоз,
Немає нічого.
Нема навіть кругом тебе
Великого Бога! –
(рядки 25–28)

й трансформується у внутрішній стан, у відчай і молитву:

⁹ Пор. коментарі Ю. Івакіна про Шевченкове дуже вільне обходження з історією в цьому творі (*Коментар до «Кобзаря» Шевченка: Поезії 1847–1861 рр.* Київ, 1968, с. 151–160).

Жить не хочеться на світі,
А сам мусиш жити.
Мушу, мушу, а для чого?
Щоб не губить душу?
Не варт вона того жалю...

.....
Дай дожити, подивитись,
О Боже мій милий!
На лани тії зелені
І тії могили!
А не даси, то донеси
На мою країну
Мої сльози; бо я, Боже!
Я за неї гину!

.....
Донеси ж, мій Боже милий!
Або хоч надію
Пошли в душу...

(рядки 31–35,
53–60 і 65–97)

І єдиною радою на це є... надіятися – і писати:

А може тихо за літами
Мої мережані сльозами
І долетять коли-небудь
На Україну... і падуть,
Неначе роси над землею,
На щире серце молодее
Сльозами тихо упадуть!

.....
Нехай як буде, так і буде...

.....
А я таки мережать буду
Тихенько білі листи.

(рядки 77–83,
88 і 91–92)

Навіщо ж тоді викреслення? Навіщо ж поет відхиляє, заперечує те, що зберігало йому життя? Перед тим, як спробувати відповісти, слід зауважити, що «викреслення» наразі не є

гіперболою чи всього лиш метафорою. Бо, попри вилучення деяких своїх шедеврів із конкретних планів майбутнього тому, Шевченко також викреслює багато пасажів чи цілих віршів, працюючи над *Малою книжкою*. Тоді як скорочення або переробка окремих пасажів і справді зумовлена у більшості випадків – але навряд чи завжди – художнім удосконаленням¹⁰, усунення цілих віршів пояснити значно важче, надто коли йдеться про – хоч їх і небагато – найпоказовіші твори Шевченка. Крім уже згаданих «У Вільні, городі преславнім...» і «Ну що б, здавалося, слова...», це – «Чи то недоля та неволя...», «Сичі», «О думи мої! О славо злая!» і «Хіба самому написать...». Без них (особливо без таких шедеврів, як «Ну що б, здавалося, слова...», «Чи то недоля та неволя...» й «Хіба самому написать...») наше розуміння Шевченка, його складності, істотно деформується, – і все ж він сам усунув ці твори (хоч і не знищив їх).

Відповідь, мабуть, варто шукати не шляхом рефлексій про наміри поета. (Традиційна версія, що буцімто після заслання Шевченко відновлює втрачену рівновагу, і його колишня депресія «м'якшає», тільки баналізує проблему¹¹.) Передусім тут потрібен аналіз реального текстуального руху між ствердженням і сумнівом, творенням і нищенням, – і тієї ролі, що її відіграє при цьому писання. «Хіба самому написать», один із найкращих і найзагадковіших віршів Шевченка, що все ж не уникнув поетового викреслення, явно служить тут ключем:

Хіба самому написать
Таки посланіє до себе
Та все дочиста розказать,
Усе, що треба, що й не треба.

¹⁰ Питання про усунені пасажи є частиною ширшої і надзвичайно складної проблеми Шевченкових варіантів. Якщо деякі з цих пасажів, як, скажімо, закінчення «Ченця», справедливо усувалися з художніх міркувань, то інші, наприклад, фрагменти з «А.О. Козачковському» чи цілий паж про поезію в «А нумо знову віршувать...» (пор. нижче), творять нові варіанти, в яких утверджується та сама основоположна ідея автономії, що й у вже загальноприйнятих варіантах, скажімо, у «Лічу в неволі дні і ночі...».

¹¹ Бувши офіційно визнаною в советській науці, вона існувала також і в несоветській; див., наприклад: Павло Зайцев, *Життя Тараса Шевченка*. Пор. прим. 32 нижче.

5 А то не діждешся його,
 Того писанія святого,
 Святої правди ні од кого,
 Та й ждуть не маю од кого
 Бо вже б, здавалося, пора:
 10 Либонь, уже десяте літо,
 Як людям дав я «Кобзаря»,
 А їм неначе рот зашито,
 Ніхто й не гавкне, не лайне,
 Неначе й не було мене.
 15 Не похвали собі, громадо! –
 Без неї може обійдусь, –
 А ради жду собі, поради!
 Та мабуть в яму перейду
 Із москалів, а не діждусь!
 20 Мені, було, аж серце мліло, –
 Мій Боже милий! як хотілось,
 Щоб хто-небудь мені сказав
 Хоч слово мудре; щоб я знав,
 Для кого я пишу? для чого?
 25 За що я Україну люблю?
 Чи варт вона огня святого?..
 Бо хоч зостаріюсь зтого,
 А ще не знаю, що роблю.
 Пишу собі, щоб не міняти
 30 Часа святого так на так,
 Та іноді старий козак
 Верзеться грішному, усатий,
 З своєю волею мені
 На чорнім вороні-коні!
 35 А більш нічого я не знаю,
 Хоч я за це і пропадаю
 Тепер в далекій стороні.
 Чи доля так оце зробила?
 Чи мати Богу не молилась,
 40 Як понесла мене? Що я –
 Неначе лютая змія
 Розтоптана в степу здихає,
 Захода сонця дожидає.
 Отак-то я тепер терплю
 45 Та смерть із степу виглядаю,
 А за що, ей-богу, не знаю!

А все-таки її люблю,
 Мою Україну широку,
 Хоч я по їй і самотній
 50 (Бо, бачте, пари не найшов)
 Аж до погібелі дійшов.

Нічого, друже, не журися!
 В дулевину себе закуй,
 Гарненько Богу помолися,
 55 А на громаду хоч наплюй!
 Вона – капуста головата.
 А втім, як знаєш, пане-брате,
 Не дурень, сам собі міркуй.

Із загальної формальної перспективи вірш бачиться цікавим і для Шевченка характерним поєднанням двох відмінних форм: монологічної та діалогічної; почавшись як сповідальний монолог (рядки 1–51), в останніх семи рядках твір стає діалогом, диспутом із попередньою частиною, або, точніше кажучи, зміщенням і переформулюванням аргументу. Зміна відбувається раптово і врешті-решт призводить до певної дезорієнтації читача: те, що виглядало очевидним і добре знаним, затемнюється. Сповідь, збудована, здавалося б, на граніті емоційної напруги, стає непотрібною, а граніт перетворюється на пісок. Характерно (і суттєво), що це виражається зміною голосу: не тільки значення, але й тональність, і особистість, що стоїть за ним, змінюється (і це, звісно ж, призводить до справжньої зміни бачення). Проблема голосу насправді є основною, і до неї я ще повернуся. Зараз же можна ще раз зазначити, що, хоч така діалогічна форма наявна практично в усій творчості Шевченка, особливо чітко вона простежується в поезії періоду заслання, завдяки її яскраво вираженій самозосередженості, драматизуванні ситуації писання. Як і в «Москалевій криниці» (1847), відбувається діалог про писання, з тією тільки різницею, що там ішлося про те, як писати, а тут – чому й навіщо.

Але це ширша картина, осягнути яку можна лиш наприкінці або при перчитуванні. Відчуття внутрішнього діалогу, а точніше – опозиції та заперечення, породжується розповіддю вже

від самого початку. Починаючи з парадоксу двох вступних рядків, – рішення написати послання самому собі («рішення», що в певному сенсі не є остаточним, зважаючи на запитальну, модальну й експресивну полісемію частки «хіба»), – текст немовливо продовжує нагромаджувати заперечення на заперечення. Так: завдання в тому, щоб висповідати «все» (дочиста), – але адресатом залишається сам сповідник [3]¹² вже в наступному рядку це «все» характеризується як «усе, що треба, що й не треба» [4]. Далі, переконаність, що слід писати зараз, бо немає сенсу довше чекати [5], заперечується твердженням, що й чекати листа нема од кого [8]. (Фактично це подвійне заперечення: ніхто не бере на себе місії милосердя – повідомити «святую правду» [7], і нікому її на себе взяти [8]). Ще далі, в колах самоаналізу, що безугавно ширшають, заперечення поширюється на поетове відчуття покинутості (він дав співвітчизникам свою поезію, свого *Кобзаря*, а тепер ніхто навіть не «гавкне» до нього, не вилає його, немовби він і не існує зовсім [10–14]); на заповнення, що він хоче не похвали, а ради і поради [15–23]; на ряд зболених запитань і сумнівів щодо доцільності свого писання [23–34]; на його відчуття свого рокового існування, що починається ще до народження і триває до неминучої смерті [35–51]; і так аж до завершальної коди [51–58], де іншим голосом він усе це децентрує й готує новий ґрунт, щоб розпочати ще одне схоже коло.

Мова вірша, знов-таки на формально-граматичному рівні, насичена лексикою, що виражає протиставлення, сумнів, запитання і, понад усе, заперечення. З-поміж п'ятдесяти восьми рядків чотири однозначно висловлюють сумнів («хіба» [1], «либонь» [10], «мабуть» [9] і [8]); шість – запитання (два в [24] і [25], [26], [38] і [39]); дев'ять формулювань логічної опозиції («хоч» [23], [27], [36], [49] і [55], «бо»/«як» [9/11], «все-таки» [47], «а втім» [57], «не»/«а» [15/17]); і двадцять шість заперечень («не» [4, 5, 8, двічі в 13, 14, 15, 19, 28, 29, 35, 39, 46, 50, 52, 58], «а» [5, 12, 19, 28, 35, 46, 55], а також «ні» [7], «ніхто» [13] і «без» [16]). Якщо додати сюди ще три випадки вживання «неначе» [12, 14 й 41], як очевидні приклади «сумнівних» або «неадекватних»

¹² Тут і нижче числа в квадратних дужках указують на рядки «Хіба самому написать...».

порівнянь¹³, то вийде, що сорок вісім із п'ятдесяти восьми рядків (фактично п'ять із шести) виражають заперечення, сумнів, протиставлення або, ширше кажучи, те, що в деконструктивізмі називається децентруванням.

Глибоко вкорінена в мові, ця тенденція завжди зміщувати центр, виявляти плинність і невідповідність того, що видається твердим, є чимось, що перевищує мову. Головна функція – свідчити, що мова, навіть будучи фундаментальним і для поета єдиним знаряддям, не спроможна віддзеркалити потік свідомості, почуттів і пізнання. Шевченко, либонь, як ніхто в ХІХ ст., усвідомлював це, і найчіткіше оприявнив у творчості періоду заслання, коли внаслідок самотності й відчуття покинутості, під вагою покликання й прокляття поета-пророка, поезія, немов у горнилі, перетоплюється в нову і вищу цінність.

Перший крок у цьому напрямку (і рух, по суті, не діахронний, а внутрішній і духовний) – встановити збіг опозицій, де поезія бачиться водночас як свята і грішна справа. Вже цитовані вступні рядки «А нумо знову віршувать...», із їхнім поєднанням «старинку Божу лицувать» і «людей і долю проклинать», тільки натякають на це. У вірші «Не гріє сонце на чужині...» зіставлення молитви та прокляття (звісно, все ще у зв'язку з поетичною діяльністю) безпосереднє і, за всієї його іронічності, програмне:

Мені невесело було
Й на нашій славіній Україні.
Ніхто любив мене, вітав,
І я хилився ні до кого,
Блукав собі, молився Богу
Та люте панство проклинав.
(рядки 3–8)

Таким же чином основна цінність може обернутися на свою протилежність. Так, в «N.N. (О думи мої! о славо злая!)», як зазначалося вище, вірші з *Малої книжки*, що він його виключив,

¹³ Пор.: *Словник української мови*, Київ, 1974, т. 5, с. 343. Третє значення слова «неначе», як вираження «неповної правдоподібності, сумніву, відсутності впевненості тощо у висловленому припущенні», ілюструється саме прикладами з поезії Шевченка.

але згодом переробив на «Славу» (1858), поет говорить про славу, – що фактично супроводжує його поезію! – водночас як про «вірну дружину» і про повію. У «Мов за подушне, оступили...» збіг/опозицію представлено найлаконічніше з допомогою рими *пишу – грішу*:

Боже милий,
Де ж заховатися мені?
Що діяти? Уже й гуляю
По цім Аралу; і пишу.
Віршую нищечком, грішу,
Бог зна колишній случаї
В душі своїй перебираю
Та списую...

(рядки 3–10)

Або взяти ту ж таки «Долю» (1858). Навіть розпочавши вірш із «Ти не лукавила зі мною», поет усе ж звертається до своєї долі (маючи на думці перебіг свого життя) зі звинуваченням: «А ти збрехала», – лиш виправдовуючи її в рядках, що нині вважаються самою суттю Шевченкової самооцінки:

– Учися, серденько, колись
З нас будуть люде, – ти сказала.
А я й послухав, і учивсь,
І вивчився. А ти збрехала.
Які з нас люде? Та дарма!
Ми не лукавили з тобою,
Ми просто йшли; у нас нема
Зерна неправди за собою.

(рядки 7–14)

Поєднання протилежностей (поезії як молитви/прокляття, поета як водночас обоженного і проклятого) – тільки вужчий випадок. Врешті-решт, у силовому полі поетичної перцепції все може обернутися на свою протилежність, усунутись, відосередитись. Два приголомшливі образи цього надibuємо в невірних віршах. У ретроспективному, ностальгійному «Ми вкупочці колись росли...» (1849) поет уявляє повернення до рідного села і бачить могили своїх батьків:

...в садочку
Лежать собі у холодочку,
Мов у раю, мої старі.
Хрести дубові посхилялись,
Слова дощем позамивались...

А тоді додає такі промовисті рядки:

І не дощем, і не слова
Гладесенько Сатурн стирає...
(рядки 30–36)

Образ цілком умотивований – час стирає все, а не тільки слова і не лише дощем, – але повідомлення – системне й глибоке: у всьому, що належить поезії, в самій її матерії, словах, можна виявити подвійне дно. В переробленій версії вірша «Лічу в неволі дні і ночі...» (1858) – він перегукується із «Хіба самому написати...» – рух відбувається в протилежному напрямку. Достоту, як усе в поезії може переплавлюватися її силами в різноманітні форми, коли пильний поетичний погляд спрямовується на доволишню дійсність, то будь-що може постати як записаний символ потаємного, як вищий код:

Каламутними болотами,
Меж бур'янами, за годами
Три года сумно протекли.
Багато дечого взяли
З моєї темної комори
І в море нишком однесли.
І нишком проковтнуло море
Моє не злато-серебро,
Мої літа, моє добро,
Мою нудьгу, мої печалі,
Тії незримі скрижалі,
Незримим писані пером.
(рядки 13–24)

Образ – архетипний за своєю силою і за своєю відкритістю: час, горе, свідомість – усе стає невидимим текстом. Шевченко, здається, говорить, що текст – скрізь, і все, до чого торкається його розум, стає текстом.

У «Хіба самому написати...» ключ до тексту – його самовідкриття, самооголення; на відміну від образної фактури вищезгаданих віршів, тут сильно спрацьовує риторична модальність. З одного боку, як ми пересвідчилися, вона ґрунтується на граматичних і синтаксичних особливостях. З другого – з'являється завдяки чергуванню семантичних й оцінкових моментів. По суті, розповідь протікає як унутрішній діалог або полеміка, через серії полярних до них перестанов. Спочатку [1–4] це – топос «послання» й позитивне твердження про потребу писати, навіть якщо це лист самому собі, висловити «все, що треба, що й не треба»; тоді надходить черга негативному усвідомленню, що на іншому кінці – тільки мовчання [5–14]; кульмінація наступає з моторошним усвідомленням, що в результаті ти просто викреслюєшся з існування («неначе й не було мене» [14]).

За цим знову йде відновлення позитивного топосу ради й підтримки («рада», «порада», «слово мудре»), що, однак, тісно переплітається з періодично повторюваними почуттями безнадії та сумніву [15–28]. У відповідь на їхню неминучість, що є, можливо, лейтмотивом невеличкої поезії Шевченка – «Бо хоч зостаріюсь зاتого, / А ще не знаю, що роблю», – він знаходить розраду саме в творчості: «пишу собі». Цей пасаж [29–34], узятий, так би мовити, в дужки двох емпатичних заперечень, «не знаю» [28] й [35], звучить, певна річ, приглушено (писання зображується, як «писанина»: «пишу собі», уява – як порожнє фантазування: «верзеться»), але його позитивна вартість безсумнівна, і, попри всі застереження, писання поезії все ще бачиться, як суголосне «часу святому» [30]. А тоді знову – повернення сумніву й самозаперечення. Наступний пасаж (знову взятий у дужки «не знаю» [35] і [46], з образом страждання, смерті й прокляття на всьому житті поета, – найнижча точка його самоцінки. Відгук на нього [45–51] – мінімально позитивний, просте ствердження перед лицем незмірного нещастя свої любові до України: «А все-таки її люблю, / Мою Україну широко»¹⁴. Але це утвердження пом'якшується, по суті,

¹⁴ Варто зазначити, що в першому списку вірша тут і в рядках 47–50 ідеться про «світ», а не про «Україну». Хоч обоє вони належать до одного семантичного поля, їхня заміна (крім того, що надає більшої конкретності

майже нейтралізується [49–51] його відчуттям (воно звістувалося відповідними настроями вже цитованої вище «Долі»), що цю любов було зраджено (по суті, не розділено), що він не бачив жодного почуття, що його світ завше був самотньою пустелею, що врешті-решт він завше був вигнанцем [49–51]. Екзистенційно це – *ne plus ultra*; далі йти нікуди.

І все ж Шевченко децентрує це також. Бо фінальна кода [52–58] є іронічним поворотним кругом, що виявляє інший голос та іншу перспективу: її контрапункт з'являється не просто, як іще одна лінійна переміна, а як заперечення й розвінчування дискурсу як такого. Найприкметніше, що робиться це з дивовижною рішучістю, з віщою настановою самозахисту й самозбереження в кожному з її перших чотирьох рядків («...не жури-ся», «...себе закуй», «...помолися» і «...наплюй»), п'ятий рядок [56] служить звільнювальною характеристикою («Вона – капуста головата») тієї самої громади, від якої він сподівався визнання та підтримки. Проте два останні рядки заперечують і це, подаючи не настанову-відповідь, а настанову-питання. По суті, його голос каже, що громада може й не бути колективною «капустою головою», а всі зусилля можуть мати сенс. Наприкінці все, що тут відбулося, ще раз береться в дужки – і залишається відкритим.

Діалог на рівні риторики й почуття резюмується – з подальшим розгалуженням – на рівні структурних символічних опозицій, чия взаємодія, до того ж, набагато складніша. Основною тут є опозиція поета і громади (до неї він прямо звертається: [15] і [55]; пор. також «люди» [11]). Як брижі, що розходяться по гладкій поверхні, виникають інші опозиції та протилежності. Прикметно, що вони розвивають свою власну динаміку, так що наприкінці полярності міняються місцями, а остаточна модель знову цілковито децентрується.

Так, скажімо, основоположна опозиція поета і громади, – конкретніше: його читачі («...уже десяте літо, / Як дав я людям “Кобзаря”» [10–11]) і водночас його співбесідники, ті, що

й емоційного резонансу) свідчить, що для Шевченка тут становить проблему радше дія – тобто любити, жити, – ніж об'єкт чи середовище, хай це буде «Україна» або «світ».

могли б, але не пишуть йому [5–8] або не дають йому поради («...як хотілось / Щоб хто-небудь мені сказав / Хоч слово мудре» [22–23]), – трансформується в кілька взаємопов'язаних опозицій творчості й мовчання, пам'яті й забуття, спілкування й ігнорації, знання (тріада: «рада», «порада» і «слово мудре») й незнання (символізоване тричі вжитим «не знаю»), любові й приязні та самотнього страждання. В ході такої трансформації та дифузії, як зазначалося, початкова полярність змінюється на свою протилежність. Найпромовистішим є перетворення «громади» з джерела підтримки й мудрості на «капусту головату» й щось таке, на що слід наплювати. Але це – фінал і, по суті, лиш поверхня. У вірші, як ми пересвідчилися, сумнів торкається фактично всіх позитивних топосів поетової саморефлексії. Сумніву піддаються не тільки його друзі, їхня підтримка й вірність, по суті, громада як така, але також саме джерело його сили, наріжний камінь його життя – Україна, – водночас і як ідеал та незаперечна цінність («Чи варт вона огня святого?»), і як конкретне середовище, що обійшло його своєю любов'ю («Хоч я по її і одиникий / (Бо, бачте, пари не знайшов) / Аж до погибелі дійшов»).

Проте сум'яття, породжене цими переминами, не є чистим хаосом; фактично з нього починає поставати новий витонченіший лад, заснований на глибших і універсальніших бінарних опозиціях. Ці тісно взаємопов'язані опозиції непомітно переходять одна в одну. І, знову ж таки, в своїй сукупності вони проливають нове та яскраве світло на основне питання творчості – писання.

Першою та найочевиднішою з них є опозиція між священним і грішним. Цей дуалізм, звичайно, є центральним для Шевченкового відчуття світу і себе: так само, як скрізь у його поезії навколишня дійсність без опосередкування розполовинюється на абсолютне добро і зло, так і самозображення поета впродовж всієї творчості розривається між його високим священним покликанням і його першою, клеймованою природою¹⁵. (Основ-

¹⁵ Пор.: *Поет як міфотворець* (с. 1–16 та ін.) і «Перехрестя “Тризни”» у цій книжці.

ною модуляцією в межах цієї константи може бути той факт, що невольничча поезія, як це парадигматично засвідчують «Чи то недоля та неволя...»¹⁶ і подвійні дужки «Москалевої криниці», особливо співзвучна сповідальній самооголошеності й, на перший погляд, надмірній різкості самовироку). В «Хіба самому написати...» сфера священного виділяється різко і справді програмно: прикметником, що повторюється частіше за будь-які інші, є «святий» (тобто «святе писаніє» [66], «свята правда» [7], «святий вогонь» [26] та «святий час» [30])¹⁷. Дальший розвиток ця тема отримує в безпосередніх нагадуваннях молитви у [39] і [54].

Однак, значення священного й фактично вся структура як така виявляються тільки тоді, коли артикулюється його протилежність. І тут це вже не просто «грішний» у значенні буденного, нечестивого (хоч і в ньому також), але пряма протилежність святому, тобто, – згубний, проклятий. Згадка про «грішність» [32] поета має подвійний сенс: з одного боку (і до того ж, як культурно стандартизований топос), вона стосується сфери буденного, з її самотністю, нудьгою та страшенною дріб'язковістю (проаналізованими в Шевченковому «Щоденнику» й показаними у випуклій і очищеній формі в його невольниччій поезії), а з другого – так готується ґрунт для болючого питання про те, чи був поет проклятий Богом, навіть іще до його народження, за його власним переконанням [39–40], і для гнітючого образу його неминучої смерті – розтопаної отруйної змії, що чекає на захід сонця [40–43]. Почуття, що визначають цей образ, хоч і не є унікальними у вірші, становлять, так би мовити, основу структури поетового самозображення впродовж заслання. Його відчуття – хвороблива й болюча суміш іронії, докорів сумління, каяття і різкої бравади, – що він насправді (чи «по закону») злочинець, каторжник, грішник, покараний суспільством, – центральний лейтмотив лірично-сповідальної поезії цього періоду. (В наративному й символічному плані він найяскравіше виражений в обох версіях «Москалевої криниці»

¹⁶ Характерно, що це один з останніх віршів, написаних на засланні (тобто 1850 р.); він був також одним із тих творів, які Шевченко не схотів перенести до *Більшої книжки*.

¹⁷ Кожна згадка, звісно ж, виразно передбачає писання; пор. нижче.

і, по суті, в їхній синергійній взаємодії, в таких віршах, як «Варнак» (1848), «Меж скалами, неначе злодій...» (1848), поеми «Петрусь» (1850) тощо, і – щоб не забути іншого аспекту творчості Шевченка – в серіях його живописних робіт, названих «Притчею про блудного сина»). Вершини його самокатування сягає в «Чи то недоля та неволя...», творі, у якому поет отожднює свою цілковиту (!) моральну деградацію з писанням поганих віршів, і який він, як уже зазначалося, також символічно викреслив, тобто не включив до *Більшої книжки*¹⁸. Сила цього відчуття моральної провини, якоюсь мірою справедливої, аж ніяк не повинна ігноруватися в душі традиційного й загальносприйнятого в шевченкознавстві переконання, буцімто поет, поза сумнівом, був політичною жертвою репресивного авторитарного режиму, і нічого більше про його розуміння власного жеребу говорити не варт. У реальності, – а ця поезія, це писання народжене реальністю, і той же факт, що Шевченко став об'єктом культу та політичної іконографії, якщо і стосується якимось його взагалі, то тільки зовні, – досвід соціального санкціонованого покарання, особливо коли він не опосередкований загальносприйнятим, не кажучи вже політичним розумінням *справи* (це, певна річ, ще було попереду), не може не засвоїтись як провина, і так чи інакше виявляється, як форма самогидування. Здавалося б, єдина альтернатива тут – забуття, породжене грубою нечутливістю чи звичною асоціальною поведінкою (що навряд чи в цьому випадку прийнятне), або заперечення чи пригніченість через психічний розлад. Але хоч сам Шевченко – в «Юродивому» (1857) насамперед – і воліє говорити про своє протистояння тиранії, як про форму святого божевілля, в реальному житті він не вдавався до прийому «божевілля», блокування важкої травми шляхом розладження власної психіки. Натомість він інтегрує його в свою творчість. Потерпаючи від докорів сумління, відчуття провини та болю самотності, він водночас постійно творить і стверджує свою поетичну місію як святу справу. Достоту, як його самокритика

¹⁸ Питання творчості як морального розбещення (чи, точніше, творчості як супроводу морального падіння) має в цьому вірші свій психологічний епіцентр. Воно дістає нарративний розвиток у багатьох інших творах, в тому числі й прозових, але це вже тема окремої розмови.

сягнула нечуваної раніше в українській поезії (і, можливо, в поезії взагалі)¹⁹ гостроти, з однаковою промовистістю він звеличує себе як Носія Святого Слова, як Пророка²⁰.

Але то була б лише частина правди, якби обмежитися констатацією цього своєрідного балансу, компенсаційної рівноваги між двома полюсами. (Втім, для традиційного шевченкознавства, а ще більше – для популярного, портретного сприйняття поета, це – радикальна новація). Одначе глибока

¹⁹ Чи не найскравіший приклад надibuємо у вірші «А нумо знову віршувать...» (версія 1848 року). Спочатку, у викресленому варіанті, поезія дослівно прирівнюється до прокляття («Як же його і не клясти / і поезії не буде...»). Потім використано такий промовистий пасаж:

А то й поезія зав'яне
Як кривди не стане
Заходімося ж ми знову
Святеє поганить.
Ні, не до ладу, не до складу,
І кому завадить
Моя кривда лукавая?
Нікому. А зрадить.

Самому зрадить на чужині
І на далекій Україні,
Старому віри не поймуть,
Старого дурнем назовуть.
Нехай стара собака гине,
Коли не вміє шанувать
Людей та Бога пресвятого
Не вміє правдоньки сказать.
То й цур йому. Нехай блукає
Дурний свій розум проклинає
На старість учиться брехать
А ми не будемо читать
Його скаженої брехні, –
Правда ваша, люде.
Брехнею, бач, вийдеш всюди.
А не вийдеш в люди.
Та цур же їй! Нехай собі
Кого знає шие
Брехня в дурні.

²⁰ Пор.: *Поет як міфотворець* (с. 159 та ін.). Див. також: «Символічна автобіографія у Міцкевича і Шевченка» у цій книжці.

правда (для всієї гами рецепції Шевченка це й дотепер іще переважно – таємниця за сімома печатами) полягає в тому, що ці постави й самооцінки, втілені в дискурсі, що його вони породжують, – динамічно взаємопов'язані: вони стимулюють одна одну, вони процвітають одна на одній, одне слово, утворюють навдивовиж потужну синергію. Пророк потребує й породжує грішника, грішник – пророка. Душа – це арена, простір, де відбувається таке змагання/народження, – до цього контексту, хай і мимохідь, ми ще повернемося.

Видимою поверхнею, вікном на гру є саме писання, а точніше – тематично й психологічно наснажений імператив самовідкриття. Тому, що самовідкриття завжди і є самоприховуванням, цей фокус, як ми пересвідчилися, ніколи не фіксується, а безперервно перебуває в русі, децентрується.

Друга основна й універсальна опозиція – присутність і відсутність, існування й неіснування. Цілковито монологічна перша частина [1–51] є, по суті, довгим «внутрішнім» діалогом із пусткою; поетова стратегія щодо вигаданої присутності настільки витончена й винахідлива, наскільки це можливо, – починаючи від задуму написати листа самому собі, – а та реальність, яку знаходить його думка, полягає в тому, що «там» – тільки відсутність. Як ми переконалися, заперечення, зокрема відчуття відсутності, накочується через поетову свідомість безугавними й неблаганними хвилями: там немає нікого, хто б написав йому, прочитав його, відгукнувся до нього [19]; значення, що його він надає цьому, відображується в питаннях [23–28]; весь його життєвий шлях проліг, як мандрівка між пусткою і пусткою, прокляття, що лягло на нього ще до народження [38–40], і його проклятий стан постійного очікування смерті [40–45 і 18–19]. Врешті-решт сам маяк його життя – Україна, задля якої він живе і помирає, береться під сумнів – не тільки в риторичному й «метафізичному» ключі («Чи варт вона огня святого?»), але й в екзистенційному усвідомленні того, що, навіть незважаючи на палку любов до неї, реальне, людське кохання обійшло його [47–51]²¹. Маємо тут добре

²¹ Це, своєю чергою, – частина значно більшого комплексу топосів, пасажів і цілих віршів, що розвінчують поняття України як ідилічного

виважену інверсію: безмежна широта України підкреслює його абсолютну самотність [48–49].

Однак для того, щоб відбувся діалог, хай навіть із пусткою, голос мусить виходити з певної точки, певної перспективи, і цією точкою чи основою є поетова воля, уява, й насамперед – його писання. Згадки про писання трапляються навіть частіше, ніж про сферу священного (з якою вони внутрішньо пов'язані): [1, 2, 6, 24 і 29]. Разом з іронічною згадкою про уявно-ілюзорне [32] й уже відзначеним топосом спілкування («рада», «порада», «слово мудре»), ця обширна сфера – єдине, що протистоїть навколишній пустелі. Характерно, що в самому вірші про це не йдеться. В його межах перетягування каната між відсутністю і присутністю, сумнівом і впевненістю триває до кінця, за виїмком хіба що фінальної коди [52–58], де стверджується довіра до себе – але, знов-таки, не беззастережна віра в рятівну, життєдайну силу поезії. Проте в загальній структурі творчості періоду заслання присутність цієї сили очевидна. Вона може бути сильно забарвлена самоіронією²², але писання виявляється, як розгортання життєвого шляху, як те, що підносить поета до екзистенції (бо він – поет лиш остільки, оскільки пише вірші), втілення його внутрішнього життя, докладний звіт про життєву мандрівку. *Scribo ergo sum*. Як говорить Шевченко в прикінцевих рядках другої версії «Лічу в неволі дні і ночі...»:

Нехай гнилыми болотами
Течуть собі меж бур'янами
Літа невольничі. А я!
Такая заповідь моя!
Посижу трошки, погуляю,

раю. Парадигматичним тут є вірш «Якби ви знали, паничі...» (1850). Питання присутності/відсутності України – той факт, що для Шевченка вона є «собою» тільки в індивідуальному вимірі (в пам'яті про дитинство, у віддаленому минулому, в очікуваному майбутньому), а в реальному житті (в соціальному середовищі, що включає також відчуження поета) це – її протилежність, її самозаперечення, – істотна частина (і ще один яскравий приклад) загального міфічного коду поезії Шевченка.

²² Пор., зокрема, раніше згадуваний вірш «А нумо знову віршувать...» і його варіант «А то й поезія зав'яне...» (див. прим. 19).

На степ, на море подивлюсь,
Згадаю дещо, заспіваю
Та й знов мережать захожусь
Дрібненько книжечку. Рушаю.
(рядки 25–34)

Якщо сутністю пустелі є смерть (і «Хіба самому написать...» викликає примарну присутність смерті з особливою силою), і якщо основною цінністю поезії є ствердження життя, то цю якість унікально забарвлює той факт, що притаманна поезії енергія, життєва сила, – самопороджується. Поезія – унікальний партеногенез, містерія самостворення, народжена різноманітними духовними засобами, якими тут для Шевченка, хоч як це парадоксально, є передовсім сумнів і відчай. Роль поета також дуже неоднозначна: він – її необхідна причина, і все ж уже сама міра успіху поезії є непомільним свідченням про те, що ця роль його перевищує. У Шевченка, з одного боку, вона традиційно і з тонкими варіаціями передається через образ дітей, які пережили своїх батьків, вісників-свідків, які мандрують широким світом, зворушуючи людські душі, попри те, що їхній творець уже давно помер. З другого боку, це високе покликання, – остаточно викристалізоване в його післяневільничій поезії, але інтуїтивно відчуте й проголошене ще на початку, – Поета-Пророка, чиїми устами промовляє історія, Доля чи сам Бог. Якраз завдяки цьому покликанию Шевченко може з усією авторитетністю говорити про своє слово як про охоронця долі своїх співвітчизників:

Я на сторожі коло їх
Поставлю слово.
«Подражаніє 11 псалму»
(рядки 22–23)

Однак, поезія періоду заслання виявляє дію ще однієї, тепер внутрішньої й майже цілковито самодостатньої, форми поетичної свідомості й самовизначення, свідомості, що стоїть осторонь як від наявного в ранній поезії розуміння місії й покликання, так і від програмної та пророчої постави пізньої творчості. Це відбувається насамперед завдяки притаманному їй незмірному

духовному стражданню, тягареві сумніву й самоти та паралельному «усуненню» (взяттю в дужки чи припиненню) віри в аудиторію (що відображає її реальну фізичну відсутність). Достоту, як поет, який не пише віршів, не є поетом, так і пророк іп васіо – не пророк. Отож, поезія, народжена цією вимушеною (але з погляду його творчості цілком неминучою й органічною) поставою, стає запереченням упривілейованої і, здавалося б, істотної ланки між «поетом» і «людьми». Як і багато інших усталених зв'язків та істин, ця децентрується також.

Як і в Шевченковому каноні, – що відображує глибоку, колективну інтуїцію, а не просто політичні переконання, – твором, який традиційно вважається показовим щодо зв'язку поета зі своїм народом, є «Заповіт» (1845). У цьому короткому вірші поет устанавлює істотну ланку, договірний зв'язок між ним і його адресатами (а ними є не тільки його сучасники, але, як сказано в його квінтесентно міфічній, по суті, позачасовій формулі, всі співвітчизники – «мертві, живі і ненародженні») ²³. Як у житті, так і після смерті, він говоритиме за Україну, буде її речником: на своїй могилі він побуватиме з Україною, як мовчазний свідок, як частина природи, і молитиметься за своїх земляків перед Богом, якщо ті виконають його (поета) заповіт і нарешті визволять себе. Схожим чином, у своєрідному обміні обітницями він просить (так само, як він дав своєму народові Слово), щоб пом'янули його «незлим тихим словом» у «сем'ї вольній, новій». І ця візія становить осердя поетової спадщини.

Те, що спадщина трактувалася саме так, а обмін обітницями сприймався від покоління до покоління, демонструється як іконою, так і каноном Шевченка, а також ритуальним повторенням, найпоказовішим прикладом якого є той факт, що в українському суспільстві Шевченків «Заповіт» (особливо його початок і закінчення) все ще співають хором на урочистих публічних зібраннях. Але поет – з усією його людською, історичною і психологічною складністю – *не тотожний і не може*

²³ Пор. назву і текст «І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє».

бути тотожним своєму доробкові. Інакше він цілковито належав би міфові, – і хоча Шевченко, як ніхто, є творцем і наслідком цього міфу, в ньому багато такого, що не належить одному поетові, і навіть більше, – багато з того, що належить поетові, не належить міфові. Крім біографічних даних (які в агіографічному жанрі можуть, звичайно, прислужитися міфові), існує текстуальна основа для сприйняття «неміфічного» Шевченка. Насамперед ідеться про відмінність між його прозою та поезією, що передбачає, як я вже казав, відмінність між пристосованою і непристосованою сторонами його особистості²⁴. Але навіть у поезії існує вододіл між поставою Барда та врівноваженою іронією і скепсисом. Вододіл цей із більшою або меншою чіткістю проходить через усю поезію і становить її сутнісний децентрований імпульс. Та найочевидніше це виявляється в невідповідній поезії, а «Хіба самому написати...» є парадигматичним.

Але йдеться тут не про опозицію – третю і, можливо, найделікатнішу структурну опозицію вірша – між міфопоетичним звеличенням Барда й іронічним, знижувальним контрапунктом. Як ми переконалися, в основі цього вірша лежить заперечення й децентрування деяких істин, зокрема тих, що стверджують високу мету, високе покликання й реальне досягнення поета (згадка про свій *Кобзар* [11]). Жодне із заданих ним питань не отримує відповіді; єдиним наближенням до неї є те, що, всупереч усьому, він і далі любить Україну. Опозиція – і вона справді тут наявна – сигналізується не змістом, а формою. Вододіл, як зазначалося на початку, підкреслюється формальним поділом: з одного боку, монологічне самокатування, що становить основну частину вірша [1–51], а з другого, – коротка діалогічна строфа [52–58], що протистоїть основній частині й виповнює її новим сенсом. Різниця в інтонації, як ми вже також пересвідчилися, нагадує два голоси, що знайшли парадигматичне втілення в першій «Москалевій криниці» (1847); з одного боку, голос «поета», освіченого, інтелектуального, але виснаженого й хворобливого, а з другого, – його земний двійник, неосвічений, проте мудріший і витриваліший. У «Москалевій криниці» (1847) ці ролі належали «паничеві» та «мужикові», – перший записує, другий розповідає історію, – а їхня позірною автономія

²⁴ Пор.: *Поет як міфотворець* (с. 9–11 та ін.).

самотивувалася квазідраматичною структурою вірша. Тут виявляється їхня справжня спільна природа: вони виражають не так двоїстість класу та досвіду (хоч відгомони того тут таки присутні), як два виміри душі. Вони дають голос, відповідно, для «я» (ego) і для «себе-самого» (self)²⁵.

«Я» першої частини [1–51] сягає велетенських розмірів; воно настільки велике, що його можна й не помітити; воно становить саму структуру тексту. Якщо ми вели мову про лексичне виділення сфери священного (чотири випадки) й акту та факту писання (п'ять), то сфера «я», означена займенниками (зворотним – шість прикладів: [2, 15, 17, 29, 53, 58], означальним – два: [1, 58]), присвійним – один: [48] і особливо особовим займенником «я»/«мене»/«мені» – чотирнадцять: [11, 14, 20, 22, 23, 24, 25, 33, 35, 36, 40 (двічі), 44 і 49]), а також словами, що стосуються першої особи однини, – сигналізується практично в кожному рядку. (Важливо, що в кінцевій строфі вона практично відсутня, а два її приклади в останньому рядку – «...сам собі міркуй», – здається, іронічно перегукуються з двома першими рядками).

У Шевченка сфера «я», писання і священного (чи поета, його Слова і його Пророцтва) тісно переплетені. Сукупно вони визначають структуру авторства, і, як завжди, ця структура співвіднесена з авторитетом. А він, водночас як індивідуальна та суспільна сила, не може не прагнути аудиторії, не може існувати без неї. Бо тоді «я»/авторитет розпорошується й опиняється перед загрозою зникнення. Його зникнення, – такою ж мірою, а то й ще більшою, ніж сам факт заслання й самотності, – джерело страждання. В цьому плані поетове поєднання любові й писання/авторства, а також його твердження про необхідність їхньої взаємодії, – дуже показові:

Для кого я пишу? для чого?

За що я Україну люблю?

Чи варт вона огня святого?..

[24–26]

²⁵ Про їхню взаємодію див.: C.G. Jung, *Aion: Researches into the Phenomenology of the Self*, Princeton, N. J., 1959; німецький оригінал: *Aion: Untersuchungen zur Symbolgeschichte*, Zurich, 1951, особливо розділи 1–5. Я вдячний Оксані Грабович за те, що вона звернула на це мою увагу.

З погляду «я», з його потребою любові й уваги, таке відверте *quid pro quo* – природне й неминуче, але навряд чи є та справжня й безкорислива любов, що її прагне поет. «То не любов, / Що годиться на речену їй згубу, / Міняється зі зміною умов», – сказав Шекспір (переклад Дмитра Павличка). І все ж у просторі вірша, фактично наприкінці монологічної частини, Шевченко висловлює безкорисливу любов: «А все-таки її люблю, / Мою Україну широку», – навіть попри те, що це освідчення супроводжується почуттям болю й покинутості («Хоч я по їй і одинокий / (Бо, бачте, пари не найшов»)), що його й далі породжує «я». Так само показує й твердження, що мета його пошуків – не хвала, а звичайне людське співчуття й порада:

Не похвали собі, громадо! –
 Без неї може обійдусь, –
 А ради жду собі, поради!
 [115–171]

Але за всієї правдоподібності й соціальної прийнятності їхньої структури, ці рядки залишаються формою «я»-лицемірства: хай це виглядає, як «рада» чи «хвала», але потреба контакту, підтримки, зовнішньої (соціальної) легалізації, – безсумнівна частина «я». З погляду мети його власних пошуків і його фінальної візії прохання «поради», «слова мудрого», які допомогли б йому (йому!) збагнути, навіщо він пише –

Щоб хто-небудь мені сказав
 Хоч слово мудре; щоб я знав,
 Для кого я пишу? для чого?
 [22–24]

– виглядає просто абсурдним: це – риторичний прийом, трюк «я». Відповідь можна знайти лиш у собі самому.

На противагу бурхливому припливу й відпливу першої частини, завершальна строфа спокійна й лаконічна. Їй притаманне не так іронічне зниження, як прозаїчна ясність і практична порада. Як у вченні Дзен, тональність, ідея та її втілення злиті воєдино: відповідь не в боротьбі за визнання, пораду чи любов, а в довірі до себе («В дулевину себе закуй»), у самозосередженості й гармонії («Гарненько Богу помолися») та у звіль-

ненні від зовнішнього та соціального («А на громаду хоч наплюй»). По суті – і це найважливіше – йдеться не про відповідь, готовий рішенець (який через свою фіксованість може виявитися неприйнятним), а про настанову, пошук і відкритість, які стають самоціллю:

А втім, як знаєш, пане-брате,
 Не дурень, сам собі міркуй.

При всій її необхідності для авторового самоцілення така настанова вкрай небезпечна й парадоксальна. Адже вона існує всупереч колективістському мисленню його суспільства²⁶, і зокрема – всупереч моделі святої й ідеальної спільності, що відіграє в українському досвіді вирішальну роль, і для утвердження якої його поезія зробила так багато²⁷. З огляду на це його готовність сказати, що можна переступити через цю ідеальну спільність («наплювати» на неї, дивитися на неї, як на «капусту голову») – справді радикальна зміна, яка поглиблює характер поета і далеко виходить поза його іконописний образ. Однак таке відступництво цілком умотивоване. З одного боку, воно знову ілюструє, можливо, найрадикальніше, його постійну готовність відхилити й здецентрувати навіть основоположні для себе істини²⁸ – в цьому випадку це інакше ніколи не оскаржувана, але зараз конкретно названа «громада». З другого ж – навіть іще систематичніше – воно виявляє взаємодію поезії ego та поезії особистості, а також вирішальну роль, що її відіграє остання, для збереження цілісності першої.

У своїй післяневільничій поезії, зокрема в таких творах, як «Юродивий» (1857), у триптиху «Доля», «Муза» і «Слава» (1858), у «Подражанні 11 псалму» (1859), у «Марії» (1859)

²⁶ Наразі ми маємо достосовувати це як до загальноросійського, так і до українського суспільства; питання відносної вагомості колективізму для кожного з них усе ще залишається відкритим.

²⁷ Пор.: *Поет як міфотворець* (розділ 3 та ін.).

²⁸ Інваріантним прикладом тут є Шевченкове ставлення до Бога: глибоку релігійність поета засвідчує його постійне «богоборство».

Шевченко примірює мантию профетичної поезії з новою впевненістю, яка – так ми мусимо вірити – великою мірою ґрунтувалася на його відчутті своєї придатності до такої високої місії. Як він говорить у «Долі»: «Ми просто йшли; у нас нема / Зерна неправди за собою». Водночас, як ми вже бачили, очевидно (парадигматичним тут є вірш «Чи то недоля та неволя...» – і децентрована взаємодія «доля/недоля» однозначно перебуває в центрі її), що Шевченко, особливо впродовж періоду заслання, глибоко переживав і висловлював у найрізкішій формі відчуття власної провини й своєї гріховної природи. Як же тоді маємо розуміти «у нас нема / Зерна неправди за собою»? Відповідь криється саме в понятті «неправда»: не гріховність свою заперечує він, бо всі люди грішні, а він перший серед них, а брехню, що цю гріховність покриває. І поезія періоду заслання є цілеспрямованим зусиллям позбутися самообману, оголити й таким чином вилікувати душу²⁹.

Осердям цього процесу є писання – писання, що виражає і надає форму водночас особистості й *ego*, а також тій ролі, що її останнє покликане відігравати в світі й історії. Звідси першорядне значення мети, адресатів писання. І звідси ж – питання, що становлять саму суть «Хіба самому написати...»: «Для кого я пишу? для чого?». Попри те, що відчуття аудиторії (у підтексті – самої «нації»)³⁰ і покликання промовляти до неї ніколи не

²⁹ Прокляте питання «каяття» – багатозначне. З одного боку, Шевченко в «N. N. (О думи мої! о славо злая!)» висловлюється беззастережно: «Караюсь, мучуся... але не каюсь!..»; але з другого – наративний і символічний розвиток багатьох творів (наприклад, «Москалевої криниці», особливо версії 1857 р., «Варнака» (1848) чи «Меж скалами, неначе злодій...» (1848)) орієнтований якраз на каяття, прощення і відродження. Два рівні, що тут передбачаються, не суперечать один одному: заперечуючи моральні права (офіційної) влади, яка його «люто» карає, не може не визнати власної провини – і використати її як форму свого відновлення.

³⁰ В контексті Шевченкової творчості поняття нації відзначається особливою складністю. Фундаментальну дихотомію тут становить те, що попри вирішальний вплив, який Шевченко, без сумніву, мав на українську національну свідомість (одностайність, що існує в українській історіографії, в цьому випадку цілком слушна), його власне відчуття України – відверто преполітичне й міфологічне. Задля ілюстрації можна зазначити, що Шевченко, який більше, ніж будь-хто, зробив для того, щоб українці

беруться під сумнів і з новою силою оживають у післяневільничій творчості, поезія заслання акцентує на внутрішньому погляді. Як сказано у вступних рядках одного з віршів 1848 року:

Не для людей, тієї слави,
Мережані та кучеряві
Оці вірші віршую я.
Для себе, братія моя!

Звичайно ж, певний парадокс чи все те ж невідступне децентрування присутнє й тут: думка про писання для себе знову висловлюється в риторичному ключі безпосереднього звертання, майже епістоли (наративний зміст цього вірша, фактично єдиний розгорнутий образ його, становлять поетові слова, що, немов ті «легенькі» малі діти, прийшовши до нього з України, летять назад до неї, щоб їх привітали в архетипно-ідеальній сім'ї: «І в сім'ї веселій тихо / Дітей привітають...»). У такому разюче медіумному означенні писання³¹ можна вловити відгомін поетового «Заповіту», – з тією, правда, суттєвою зміною, що, незважаючи навіть на спільний для обох віршів ідеал миру та злагоди в архетипній, вільній і щасливій сім'ї, тут переважає особистісне й ліричне начало, тоді як у ранньому вірші – колективне й трансцендентно величаве.

могли ідентифікувати себе як українців, ніколи не вживав понять «українець»/«українка». Так само, попри його виняткову роль у формуванні сучасної української літературної мови, він назагал дотримувався загальноросійської орфографії, хоч на той час український правопис уже почав запроваджуватися. Проте цікавий тут не стільки сам парадокс, скільки те, як владно Шевченкова спадщина нівелює цю непослідовність.

³¹ Це відобразилося в низці невільничих поезій; пор. також вступ до «Княжни» (1847). Специфічним варіантом тут є зображення писання (пор., наприклад, «То так і я тепер пишу...» (1847)) як різновиду містичного досвіду, коли вже не слова прилітають з України, щоб осісти на поетових сторінках, а потім знову податися назад, а сам поет. Уперше відтворене у «Сні (Комедії)» (1844), тут воно подане лишень через прийом «сну». В «Заповіті» (1845) поет – не душа його, а сам поет, – збирається полинити зі своєї могили до Бога, коли пролетиться в Україні «кров ворожа». В невільничій поезії все його писання, – як священний досвід, – чітко передбачає таку форму комунікації. Спосіб, у який ці різноманітні моменти звістують шаманівську роль поета, вимагає подальших досліджень.

Виражене наприкінці «Хіба самому написати...» зміщення до поезії самого себе – набагато радикальніше: під його впливом ціле, ґрунтоване на притаманній віршеві загальній структурі сумніву й децентрування, починає функціонувати, як своєрідний *Анти-Заповіт*. Бард, який стверджував, що ввібрав у себе всю Україну, її минуле й майбутнє, який бачив себе, в житті й після смерті, єдиним її представником і заступником перед Богом, тепер спокійно й розважливо радить собі закуватися в «дулевину» байдужості, самодостатності й самоствердження, а громаду відкидає, заперечуючи її радше іронічно, аніж гнівно. Як антитеза, – до того ж, це не випадковий момент, маленький імпульс на діаграмі його творчості, а твердження, в якому витончена гра риторики й почуття, особливо якщо розглядати її на тлі прихованих тенденцій та лейтмотивів невільничої поезії, – має програмне значення. Бачити в ньому (як це робили советські й несоветські критики) тільки короткочасне розчарування, поодинокий вияв нерішучості у взагалі-то твердій (навіть «ідеологічній») поставі, означає істотно спотворювати як внутрішню, текстуальну, так і зовнішню, загальну модель поезії Шевченка³². З погляду першої, як я вже пробував продемонструвати, рух Шевченкової думки, її артикуляція та синтаксис, постійно супроводжувалися нелінійним мисленням і децентруванням; скрізь він виявляє себе як силове поле, а не як набір силогізмів. Своєю чергою, Шевченкове життя-зображене-в-поезії чи просто його відчуття себе як поета, що відображене в самій поезії, виявляють загальну модель самоствердження як барда і національного пророка. Крім того, її загальний рух спрямований до профетичної постави, ґрунтованої, як я вже трохи з'ясував, передусім на

³² Пор., наприклад, аналіз «Хіба самому написати...» у монографії Павла Зайцева *Життя Тараса Шевченка* (с. 245–247) та в новій праці П.М. Федченка *Тарас Григорович Шевченко* (Київ, 1989, с. 184–185). Тут, як і скрізь, найвний біографізм, фактична відсутність внутрішнього та зовнішнього поетичного коду значною мірою породжені, здавалося б, опосередкованою (чи навіть безпосередньою) орієнтацією на широкого читача, а відтак – потребою (звісно, неусвідомленою) зайвий раз ствердити прямий, безпосередній зв'язок між поезією та життям. Одним із небагатьох винятків тут є заслужено популярна книжка Марієтти Шагінян *Тарас Шевченко*.

структурах міфічної думки, що резонують із колективним етосом. Водночас, на особистісному, психологічному рівні цей загальний рух також ускладнюється стійкою децентрованою структурою сумніву, що коливається від різкого морального самосуду до м'якої самоіронії (найяскравіше вираженої в останніх поетових віршах). Хоч можна було би продемонструвати загальний і в основі своїй синхронний характер цієї структури, але екзистенційним ядром її, місцем найбільшої текстуальної та психологічної інтенсивності є, без сумніву, поезія заслання.

Ця поезія (але й уся його спадщина також) говорить про Шевченка насамперед як про надзвичайно межову постать. Як і українське суспільство, для одухотворення й формування якого він прислужився так багато і яке відчував глибше, ніж будь-хто з його сучасників, Шевченко стоїть між потужними антиподами. Так само, як і його суспільство, що виявляє себе розповиненням на історичну (хоч ностальгійну й міфологізовану) та провінційно неісторичну свідомість, на *de facto* регіональне (і в політичному плані відверто пасивне) та, на даному етапі, лиш інтуїтивно вловлюване (і тільки емоційно виражене) національне буття, він розполовинюється також: соціально (і психологічно) він – ні паніч, ні мужик. Він знає про величезну силу свого покликання й глибоко усвідомлює свою приреченість стати дороговказом нації («А слава – заповідь моя»), і водночас ця ж таки візіонерська сила з безжальною інтенсивністю і докладністю показує йому суттєві вади й хиби його самого і його суспільства. І, як уже зазначалося, природне право на самоілюзію, забуття чи навіть вибіркового, тенденційний погляд не прийнятне для нього: його благо і його прокляття в тому, що він здатен писати лише гранично чесну поезію. В цьому сенсі Шевченкова поезія і справді завжди є сповіддю, молитвою, святою справою, – навіть коли вона проклинає й заперечує самого Бога; декоративним, риторичним чи конвенційним елементам в ній просто немає місця.

Оця абсолютно органічна потреба оголити свою душу, поділитися своїми стражданнями й сумнівами в решті-решт дозволяє Шевченкові подолати свої суперечності й зробити власну межовість джерелом завжди натхненної поезії. Зокрема поезія особистості, самого себе виступає водночас і як протипага до

поезії его, поезії піднесеної, і для узаконення її, як і його прагнення бути національним трибуном і пророком, саме на вищому людському рівні. По суті, «Анти-Заповіт», що ним ми можемо синекдотично назвати «Хіба самому написать», якраз і робить «Заповіт» (а з ним, звичайно, і всю модальність, що за ним стоїть) законним і автентичним: якщо поет здатен звільнити свій ідеал, свою роль носія Слова від соціального схвалення («Не для людей, тієї слави...»), то він і справді вільний, а його ідеал – реальний. Ця свобода стає категоричною, *sine quo non*, на тлі його рішучого осуду рабського суспільства. Як він говорить у «Во Іудеї во дні они...»:

Ми серцем голі догола!
Раби з кокардою на лобі!
Лакеї в золотій оздобі...
Онуча, сміття з помела
Его величства. Та й годі.
(рядки 41–45)

У цьому ж дусі (цитовані рядки стосуються питання: «Та де ж нам тую матір взяти?»); сам же вірш є вступом до його останньої поеми «Марія» (1859)), універсальний ідеал, що його для Шевченка втілює Божа Мати, знаходить своє найсуттєвіше відображення також у тому факті, що її місія народити Слово й підтримувати його учнів завершується – за трактуванням поета – її голодною та самотньою смертю. Місія Божої Матері справді священна саме тому, що її спадщина, її істинне внутрішнє значення, постають супроти тієї фальшивої тріумфальної інтерпретації, що суспільство накинуло на неї, і, за рішучим словом Шевченка, «розп'яло» її:

А потім ченці одягли
Тебе в порфіру. І вінчали,
Як ту царицю... Розп'яли
Й Тебе, як сина. Наплювали
На Тебе, чистую, кати;
Розлили кроткую! а Ти...
Мов золото в тому горнилі,
В людській душі возобновилась.

В душі невольничій, малій,
В душі скорбящей і убогій.
(рядки 747–757)

Те, що це проекція особистого ідеалу Шевченка, не викликає жодних сумнівів, як не викликає їх і той іронічний факт, що суспільство, з його структурами, його «бонзами й ченцями» і його офіційним та самодостатнім культом поета, приготувало для нього схожу долю. І він, очевидно, передбачав це.

Але так само очевидно, що завдяки своєму генію (в усій сучасній українській літературі це перевантажене романтичне поняття стосується, мабуть, тільки його) поетові вдалося уникнути цієї соціальної й егоцентричної пастки культу й авторитету і знайти ту універсальну людську мову, що він її прославив у «Марії». Бо Шевченко, по суті, ніколи і не прагнув «володарювати над людськими душами», як його польський двійник – Міцкевич³³. (Поряд із органічним децентруванням цього різновиду влади через описаний вище механізм, важливу роль тут відіграють також вітчизняні моделі й традиції: для Міцкевича і всього польського романтизму *wieszcz* – конструкція і парадигма, що такою ж, якщо не більшою мірою стосується сфери еліти й абстрактної ідеї, як і досвіду простої людини; «кобзар» же, навпаки, цілковито належить останній сфері й тільки в літературно-критичному дискурсі ототожнюється з поняттям «бард»). І все ж, якщо під «володарюванням» розуміти не лише культ, але й постійну величезну присутність у соціумі, палку любов і насамперед, мабуть, ідентифікацію з ним і через нього, то поет і справді досягнув його.

З нашої перспективи, його рух цим шляхом, слід, залишений у його творчості, – не менш цікаві, ніж остаточне досягнення. До того ж, це слід багатозначний, і усвідомлення цього (будемо сподіватися) запобігатиме його спрощеним тлумаченням. Таким чином, ми бачимо, що відзискавши свою свободу і (як ми тепер припускаємо) оглянувши свої ресурси перед великою соціальною місією, що чекала попереду, він позбувся багатьох

³³ Пор.: «Символічна автобіографія у Міцкевича і Шевченка» у цій книжці.

віршів, написаних на засланні, і серед них «Хіба самому написати...» – найпромовистішої його самодеконструкції. Для нього (надалі припускаємо) вони вже не становили інтересу з погляду тієї грандіозної ролі, що, як він знав, йому судилося відіграти («А слава – заповідь моя»). Проте вони не були знищені, вони вцілили, і слід, залишений ними, не менш важливий, ніж сама роль. По суті, без них ця роль неможливо адекватно зрозуміти. Вони – частина його підпису.

1990

Шевченко, якого не знаємо

Про Шевченка, судячи із загальноприйнятої (в Україні й не в Україні) практики, треба говорити в березні, іноді в травні. Цей місяць і ці додаткові травневі дні присвячено йому – і цього, мабуть, достатньо. Насправді ж писати наукові праці чи примітки можна цілий рік, і порушувати шевченківську тему в науковому виступі в принципі можна будь-коли. Але якщо йдеться про ту масштабність, яка приходить тільки з колективного зосередження й колективної уваги, якщо саме питання Шевченка ставиться не в дослідницькому вимірі, як додаток до вже наявного масиву знань, але в найширшому контексті – громадськості, нації, історії, – якщо йдеться про його роль і його базисність в українському житті («Тарас Григорович Шевченко. З цим іменем сьогодні на планеті ідентифікується Україна, українство, українськість...» – так починається березнева передова стаття в минулорічній *Літературній Україні*), то це обов'язково тільки тими днями. До речі, це перекидається й на наукові шевченківські конференції: оскільки найперша їхня мета (й усвідомлена, й інтуїтивно відчута) – громадський резонанс, то вони обов'язково березневі. І так, із неухильною закономірністю, усе це мовлення про Шевченка, весь цей суспільний дискурс, забарвлюється святом і святкуванням, що більшою чи меншою мірою віддзеркалює і продовжує його культ. І хоч би якими були загальносуспільні функції, користі й небезпеки цього, як і будь-якого, культу (а за умов незалежності про це також доводиться говорити), то найконкретніша небезпека – це те, що силове поле цього святкування таке сильне і немовби всеохопне, що воно викривлює чи й зовсім затьмарює наше розуміння Шевченка. Можна навіть подумати, що для народу немає іншого Шевченка, крім цього святкового.

Напередодні розстріляного відродження, у писаннях Миколи Зерова, прозвучало гасло «До джерел!», гасло, яким потім озброїлися і Хвильовий, і передові кола наступних поколінь української інтелігенції. Імператив цього пошуку, однак, сягав не тільки, і може, навіть не найперше, витоків античної, європейської та взагалі світової культури, а своєї, може, найбільше затьмареної, яку й тоді, й тепер треба прочитувати, не минаючи «ані титли, ніже тії коми». Мабуть, тільки тепер, із перспективи незалежності, стає ясно, що процес політичного та культурного поневолення фокусувався передусім у відчуженні від своєї ж історії та сутності й у спотворенні свого власного індивідуального та колективного «я». Якщо усвідомити це, Шевченкова постать знову набирає центральності – але не конче з тих причин, що спадають на думку найперше. Бо Шевченко таки був тим першим у новітній українській історії, хто закликав не цуратися себе. І переломовість цієї настанови полягала не так у змісті (раніше, хоч несміливо й приглушено, це вже звучало у Квітки, в Гулака-Артемівського, у передромантиків), а в тому, що воно передавалося повною емоційністю і повним заангажуванням свого творчого «я» – а не з-під прибраної маски придуркуватого провінціала чи хитрого малороса. І він був першим, хто відчув («В своїй хаті своя й правда, / І сила, і воля»), що самоствердження України має й історичний, і суспільний вимір – і саме це в процесі історії породило політичне, а зрештою й державне відродження. Однак не про ці, доволі відомі й через безнастанне повторювання доволі збаналізовані моменти, йдеться. Куди глибиннішим є факт, що у Шевченка слово таки стало плоттю, він таки зумів витворити свою поетичну індивідуальність – він і тут був першим у новій українській літературі – і відтак на цій базі висловити своє посланіє. Бо його слово звучало не якоюсь загальною, тим більше конвенційною словесністю, а неповторним людським голосом. Тільки маючи цей ґрунт, міг він поставити своє слово як Божу сторожу навколо «малих отих рабів німих», і тільки знайшовши свій голос, свою іскру Божества, міг він прозвучати голосом цілого народу, і звучати у поколіннях. Але як саме звучить він для нас? Що ми чуємо із його слів, і що ми вбачаємо у його постаті? Як ми вертаємося до цього джерела?

Конкретніше: як ми взагалі пізнаємо Шевченка? Здається, що дуже своєрідно. Саме тому, що він є тим, чим він є – Батьком Тарасом, натхненним голосом цілого народу, пробудителем і Пророком – навіть наше пізнавання його і його спадщини, не кажучи про його резонанс на громадському рівні, забарвлюється святкуванням, ритуалом. Це схрещення таких відмінних сфер – сакральної та аналітичної – унаочнює й далі чинний синкретизм українського культурного життя, українського суспільства. (Що той синкретизм є пороком і бідой – немає сумніву, але водночас треба збагнути і його історичну зумовленість, і закономірність його відмирання в процесі нормалізації і диференціації суспільства.) Своєю чергою, наукове досліджування Шевченка, шевченкознавство, – самим фактом, що воно, з одного боку, заякорене в українському суспільстві (бо, на жаль, під цю пору поза Україною існують тільки поодинокі шевченкознавці, але немає суцільного, альтернативного шевченкознавства), а з другого боку, віддзеркалює загальний невтішний стан українських гуманітарних наук, у тому числі й літературознавства, – не могло перескочити себе й по-новому, враховуючи сучасне теоретичне мислення про текст і про людину в тексті, відкрити питання Шевченка.

Це ж бо найважливіша аксіома: пізнання *суцільно* визначають концепція, метод та інструментарій. Тобто – які запитання, такі й відповіді, які засновки, такі й висновки. І тут питання «Як ми пізнаємо Шевченка?» набирає нового й точнішого звучання, а саме: як ми пізнаємо Шевченка і що ми пізнаємо у Шевченка, якщо користуємося тим чи іншим підходом? Що ми там знаходимо? Ясно, що передусім знаходимо там те, із чим ми прийшли. Якщо підходити до нього з багажем і в шорах соцреалізму, то знайдемо там, що Шевченко реаліст, матеріаліст і атеїст, що він революційний демократ, учень і соратник Белінського, Чернишевського й Добролюбова, що він гнівно викрикував, засуджував і таврував оте й оте, тих і отих, палко любив велику російську культуру та її корифеїв (даймо же слово самим соцреалістам) як «речник народу полум'яно закликав “громадою обух сталить”, із зброєю в руках виступати проти кривавих гнобителів, рішуче визволятися від кайданів, боротися за нові суспільні взаємини без царя-супостата, без кріпос-

ника-людожера, без мироїда-багача, без попа-лицеміра». Словом – більшовик (тільки передчасний, не вповні ленінський, і не без помилок, от хоч би щодо Хмельницького та Переяславської ради). Якщо підходити до нього зі світопоглядом Донцова, то Шевченко постає крицевим носієм національної, державної ідеології, незламним лідером-трибуном, що закликає до безжалісної розправи не тільки з ворогом-окупантом, але й зі своїми ж нікчемними й запроданими земляками – менш-більш у дусі отамана Сірка. (У поетичній парафразі Маланюка: «Лютий зір прозрілого раба, / Гонта, що синів свяченим ріже...».) У дусі ж народництва, – а у це річище вливається основна маса всього українського коментування Шевченка, від Костомарова до поетів і публіцистів, які щороку вимушені знаходити новий риторичний варіант для апофеозу Пророка й Генія, – Шевченко мислимий лишень у призмі народу (з ним-бо ідентифікується Україна, українство, українськість), його потреб і його долі – і поза тим немовби не було Шевченка.

В усіх тих настановах-ідеологіях існує якесь зерно правди. (Навіть у відверто й нахабно вульгаризаторських схемах тим зерном є якась видерта з контексту цитата, чи якийсь Шевченків емоційний відрух, що потім перемелюється в ідеологічних жорнах. А в основному масиві популярного сприйняття й коментування Шевченка діє певна глибокоінтуїтивна достовірність і доцільність, певний міфічний резонанс.) Але як засоби пізнання вони явно неспроможні – і тому, що їхній метод такий грубий і редукований, і що він у принципі бачить об'єкт дослідження лишень як сурогат політичного діяння, і тому, що їхня глибинна, так бк мовити метатематична, концепція в принципі авторитарна або й тоталітарна, й відтак, насправді, взагалі не зацікавлена літературою, чи поезією, чи людиною, а тільки владою як такою, або тільки колективом, і врешті, тому, що вони так швидко й неухильно впроваджують рутинність, що вбиває справжнє пізнання.

Кожний метод породжує власні відкриття, своєрідність бачення, і від такого розмаїття стає якось моторошно, бо кожен шукає стабільності, певності, хоч би ілюзорної, – а її не додасть думка про те, що об'єкт пізнання, зокрема історичний, зокрема такий складний, як Поет, як Пророк, завжди «вислизає», його

нема як схопити, між ним і нами завжди стоятиме стіна з нашарованих ідей, перцепцій і слів. І тому кожна, навіть найкраща, теорія буде неповною, і кожний, навіть найтонший підхід – неостаточним. У тому їхня приреченість, але також й історична сутність.

Другий, тепер уже конструктивний, висновок повищої аксіоми – це те, що кожна теорія поезії та літератури, їхнє пізнання, є теорією прочитання. Пізнавати поета – значить уміти читати його, й це стосується також і пророків. Оскільки кожне нове покоління, як нова форма даного суспільства, покликане наново – *своїм* розумом і *своєю* волею, а не старими шаблонами – відкривати себе і свою спадщину, нове прочитання канону, текстів, у яких закодовані люди, події та цінності, стає імперативом, основою нового буття. Для Шевченка це водночас якось виїмково доречно, навіть необхідно. В суспільно-історичному вимірі він власне був той, що закликав прочитати наше минуле в докорінно новому ключі, не за трафаретами, не як «поему вольного народа», а як криваву, скорбну, зраджену, і все ж таки живу славу. В індивідуальному, творчому вимірі він, як жоден інший поет його доби (і то не лишень у контексті української літератури), відчуває екзистенційний біль писання й непевності щодо його прочитання. Від найранішої його поезії («Думи мої, думи мої...») до останньої («Чи не покинуть нам, небого...») тема писання – що писати? як писати? кому й навіщо писати? – залишається центральною. А поезія заслання – це один великий, хоч і перериваний монолог, сповідь, у якій писання окреслює і його фізичний, і його психічний стан, почуття своєї долі та свого призначення. Знаменним є те, що кожний зшиток захлавленої *Малої книжки* починається саме з медитації на цю тему, а такі твори, як «Чи то недоля та неволя...», «А нумо знову віршувать...», «О думи мої! О славо злая!» і «Хіба самому написать...» стають вершинним і вкрай сучасним прикладом страждання й самоствердження творця. І, на диво, саме цей, здавалося б, найголовніший момент так послідовно залишається поза увагою.

Нове прочитання Шевченка має ще одне, може, найконкретніше обґрунтування – історичний момент, історію як таку. Бо якщо наше загальне, національне пізнання поета і Пророка є тою синтезою візії та самоствердження, то коли як не тепер, у моменті історичного перелому та відновлення, мало б про-

явитися його нове розуміння – і наше, на його тлі, прозріння? Історія також, як завжди, готова показати прецеденти. Хоча б у сусідів. У той же час, коли на Україні розвивалася літературна дискусія і йшлося про дороговкази на шляху відродження – «До джерел!», «Європа чи просвіта?», «Геть від Москви!» – в ново-відродженій Польщі відбувалися не менш інтенсивні дебати про суть й історичне покликання польської нації, і в її епіцентрі стояло питання Міцкевича, його переосмислення. Найсміливішим словом у цій дискусії про «wieszczą» і про геній народу був заклик Тадеуша Боя-Желенського – тоді він, може, звучав провокативно й дотепно, а тепер бринить глибоким гуманізмом і відчуттям історичного процесу: «відбронзовити» поета, побачити його людську постать там, де тепер тільки статуя, і врешті «Зруйнувати всі пам'ятники Міцкевичеві, відлити з них велику гармату й набити її певною кількістю його коментаторів». (Nota bene: не всіх треба тут вистрелити – дехто таки має хосен.)

Прецеденти й аналогії ніколи не є точними. Історія, долі людей і народів ніколи точно не повторюються. Але є закономірності. Одна з них – це те, що переоцінка, прозріння можуть здійснитися тільки тоді, коли є готовість до них і певність себе, що як і в польському, так і в українському випадку проявляється із незалежністю. Друге (і мабуть, головніше), це те, що такі Пророки, як Міцкевич і Шевченко, втілюють колективне «я», уособлюють всенародні мрії і страждання, і їх переосмислити так само трудно, як переосмислити душу народу, бо механізм проєкції перетворюється в органічність культури. А втім – і це, мабуть, найголовніше, – таке переосмислення є необхідне, і стає, як уже згадано, мірилом життєздатності культури. Нове прочитання Шевченка стає засобом *нашого* оновлення. Гуманізуючи його образ, ми гуманізуємо себе.

Поки що увиразнюються певні штрихи цього образу. Суцільний портрет, у якому можемо побачити і психологію Шевченка, і наше розуміння його – робота майбутнього.

Самозображення

Отже, що є найзагальнішою рисою нашого образу Шевченка? Гадаю, що це безсумнівно його виїмково інтенсивний автобіографізм, під яким розумію не лишень розповідний

аспект, представлення історії його життя, але й весь комплекс самозображення. Навіть якщо традиційні прочитання Шевченка постійно наголошують інші, тематичні або емоційно-світоглядові моменти, його любов до України, його так помітну бунтарськість і обурення людською кривдою тощо, основним фоном, канвою, на якій ці і ціла гама інших ключових моментів проявляються, є його посилене відчуття самого себе, своєї долі і своїх болів, свого «я». Знаменно, цей ключ появляється в усіх видах його творчості: в живописі, де він вимальовується небувалою кількістю автопортретів, як і в символічно-розповідній формі, у «Притчі про блудного сина», у прозі, де крім «Щоденника», що служить парадигмою, кожна повість влітає життя і постать автора, а деякі, як «Художник», присвячені йому суцільно й глибинно, і передусім у поезії. Тут також момент автобіографізму, посиленого самозображення, виступає в усіх видах: і в ліричній поезії, зокрема в тематично сфокусованих творах («А.О. Козачковському», «Якби ви знали, паничі...» тощо), в так званій «політичній» поезії (як наприклад, «Сон (Комедія)», «Кавказ», «І мертвим і живим...»), де голос і постать трибуна не менш, а то й більш наголошені й важливі, ніж сама громадсько-суспільна теза, і врешті, в розповідній поезії, від «Катерини» до «Марії», де самозображення поета виступає в чітко й послідовно структурованій, але символічній формі (про яку мені вже не раз доводилося говорити). Що важливе для нас тут – це те, що для символічного автобіографізму Шевченка розповідь розвивається варіантами – і тільки ними. Своєю чергою, ця автобіографія, і світ, який вона проєктує, гостро розподіляється на сфери добра і зла, без жодної компромісної середини. З цього також видно, що в остаточному сенсі символічна автобіографія моделює весь творчий світ Шевченка.

Слово

Цей автобіографізм надзвичайно цілеспрямований; він існує не заради розповіді, не заради опису подій життя в його різноманітті й нюансах (як це переважно буває в жанрі літературної, світської автобіографії, і як ми це почасти бачимо в Шевченковій прозі), але для розкриття центрального моменту того життя, його глибинного сенсу – народження носія Слова.

В традиційному шевченкознавстві існує, очевидно, консенсус, що Шевченко знаходить і чітко, тематично наголошує момент цього «відкриття», коли він усвідомлює та приймає на себе тягар свого покликання. Здебільшого вважається, що ствердженням цього стану й цієї функції є поезія *Трьох літ*, хоча найяскравіше це проявляється в поезії останніх років, зокрема у «подражаніях» біблійним пророкам і в тих моментах, коли поет зливає свій голос із голосом самого Бога:

Возвеличу,
Малих отих рабов німих!
Я на сторожі коло їх
Поставлю слово.

У своїй ранішій праці про «Тризну» як ключ до коду символічних ототожнень у Шевченка¹ я був схильний бачити саме у цьому посилено автобіографічному і водночас програмово сакральному творі вирішальний, переломовий момент народження Слова і поета як Богом покликаного його носія. Але тепер здається мені, що справа стоїть іще фундаментальніше. Так само як це покликання представляється в постійній динаміці, так само і його поява не замикається одним хронологічним моментом, одним творчим етапом. Воно вже звучить – навіть якщо ще не в суцільно розвиненій формі – в найраніших творах, у поезії «Думи мої, думи мої...» («А я... а я / Тільки вмію плакати, / Тільки сльози за Україну... / А слова – немає...») або у «Перебенді» (де сліпий кобзар, що розмовляє з Богом і природою і якого люди не розуміють, без сумніву, і є тим *alter ego* поета: «Старий заховавсь / В степу на могилі, щоб ніхто не бачив, / Щоб вітер по полі слова розмахав, / Щоб люде не чули, бо то Боже слово, / То серце по волі з Богом розмовля...»). Отож, питання Слова, народження поета, а відтак і Пророка, є основною телеологією Шевченкової поезії, і як кожне питання сутності, воно не зводиться до позитивістських критеріїв періодизації чи чогось подібного. Воно бринить цілісно. Саме тому, що його поезія настільки цілісна, постійно натхненна, і по своїй глибшій при-

¹ Див.: «Перехрестя "Тризни"» у цій книжці.

роді не мотивована конвенціями, питання, коли Шевченко почав шукати Слово, можна парафразувати як питання, коли він почав писати поезію, або коли він став Шевченком.

Пророк

Телеологія завершилася: від самого початку, тобто від його смерті й похорону, Шевченко, у свідомості його земляків, став Пророком. Мабуть, перший у тому ключі, ще над свіжою могилою, промовляв Куліш: «Ти бо, Тарасе... вчив нас правди святої животворящої... От за сю-то науку зібралися до тебе усіх язиків люде, як діти до рідного батька...». А відтак: «Шевченко перше всіх запитав наші німі могили, що вони таке, і одному тільки йому дали вони ясну, як Боже слово, відповідь... Високо над нами підняв Шевченко поетичне світло своє – і стало видно по всій Україні, куди з нас кожен мусить простувати». Хай які були подальші перипетії та різновиди розуміння Шевченка, пророцтво стало основною формулою його сприйняття. Й ця формула мала свою об'єктивну рацію: як ніхто інший в українській історії, він висловив глибинні почуття й потреби свого народу. Він став гаслом і прапором, символом і покровом; словами того ж Маланюка, тим, «ким зайнялось і запалало». Кажучи неметафорично, Шевченко став тою базою, на якій нове українство творилося, базою, яка також у ході історії вимірила новий політичний консенсус, волю бути собою й бути нацією. І саме тому, що його візія могла стати тим загальним ґрунтом, на якому творилася нова національна свідомість, вона, та візія, не була й не могла бути політичною, наприклад державницькою, у прямому сенсі. З одного боку, якщо йдеться про історичний контекст, вона була дополітичною, закономірною передумовою власне політичного українського мислення, яке витворилося десь наприкінці XIX – на початку XX ст. У самій своїй суті, іманентно, вона була набагато ширшою і глибшою, ніж яке-небудь політичне мислення; їй же притаманні й універсальне бачення людини та людської спільності, і глибинний емоціоналізм та посилена чутливість до добра і зла. В такому силовому полі власне політичні (і тим самим практичні, вираховані, умовні) концепції та цінності попросту розчиняються, щезають – і на ділі в поезії Шевченка немає від них і сліду.

Щодо його поезії – а роль Пророка коріниться тільки там – такі критерії та ярлики, як «революціонер-демократ» чи «державник», застосовані в прямому розумінні, звучать абсурдно; попри всі очевидні відмінності, вони тут так само недоречні, як щодо Христа, чи апостолів, чи тих же біблійних пророків, чи врешті-решт будь-якого істинно релігійного мислителя-митця. В непрямому розумінні вони звучать грубо, приблизно та спрощено, і, ясна річ, більше кажуть про коментатора, чи критика, що ними користується, ніж про сам об'єкт аналізу. Що найбільше дивує однак, це співіснування – навіть не в одному суспільстві чи дискурсі, а не зрідка в одного й того ж автора, чи навіть в одному й тому ж тексті – тих узаємозаперечних антиподів: сфер священного (Пророка) і приземного (громадського діяча, майже політика). А втім, ця парадоксальність ніяк не випадкова; вона знаменує і той специфічний синкретизм сучасного українського мислення, і традиції шевченківської рецепції, і, врешті, саму його спадщину, те Шевченкове силове поле, що так владно перегинає і зміщує наші критерії пізнання.

Тому не дивно, що модальність його «пророцтва» (які виступають тут функції і структури? яким є реальний, не метафоричний зміст того поняття?) ледве що досліджувалася. На те спрацьовували й суспільно-історичні й суто літературознавчі моменти: ані громадські обставини, які вимагали ствердження й пафосу, а не аналізу, ані доступний інструментарій дослідження, який, по суті, був позитивістський і описовий, не сприяли тому, щоби питання було поставлене саме так. Тепер, здається, перші кроки вже зроблено. Загалом гадаю (про це йдеться в книжці *Поет як міфотворець*), що його пророцтво – це вміння подати візію світу, що водночас глибоко національна, і загальнолюдська, і позачасова, візію, що завдяки небувало тонкому символічному коду фокусує колективну пам'ять і колективну надію, поєднує минуле, сучасне та майбутнє й дає пізнати «святу правду» про прихований колективний гріх і про золотий вік, який був і ще повернеться. Це у міфічному й сакральному ключі, і цей ключ вважаю основним і визначальним для Шевченка як Пророка.

В той же час, варто наголосити ще один, не символічний ключ, що хоч і приземніший, таки навітлює небувалу прозорливість Шевченка. Отже, в інтелектуальному, історичному сенсі

його глибоке відчуття української історичної долі й колективної душі проявляється вмінням (настільки природним, органічним, що воно й не помічається) поєднати два зовсім відмінні й до нього, здавалося б, несумісні способи мислення. Одне – це мислення XVIII ст., козацького станового патріотизму, що проявляється передусім апофеозом України, її історії та її прав. Друге – це своєрідна світська релігія, романтичний апофеоз народу, баченого всуціль позаісторично. У Шевченка вони сплітаються, і Україна з легітимно-корпоративного, навіть лоялістичного поняття козацької старшини стає новою, абсолютною, неподільною і врешті сакральною і також позаісторичною цінністю. Оскільки це стало моделлю України для майже цілого наступного додержавного періоду української історії, цей «вибір», цю «концепцію» таки можна вважати «пророчою». Однак, якоюсь мірою це є тільки тавтологією: саме тому, що його вплив був таким великим і вирішальним, Шевченкове розуміння України не могло не здійснитися, не бути пророчим. Своєю чергою, це таки кидає світло на явище Пророка: сама ця категорія стає пророцтвом, яке мусить справдитися, й усе з ним пов'язане набирає сакральності.

Міф

Як це часто буває, в той же час, як велика сліпуча правда освітлює, вона також і затьмарює; чим яскравіше світло, тим глибша тінь. Що прозорливість перероджується в сліпоту найкраще і найдраматичніше, мабуть, бачимо на прикладі Костомарова. Він, що так гостро відчув унікальність Шевченка – «Я побачив, що Шевченкова муза роздирала завісу народного життя. І страшно, і солодко, і боляче, і захопливо було зазирнути туди!!!» – рівночасно, в тому ж тексті, і з якимсь небувалим зусиллям, заплющує очі саме на це явище, недобачає його. Аналогічно, в загальному контексті, передусім на громадському рівні, кристалізується перспектива, в якій ми Шевченка як цілості не бачимо; бачимо переважно, а то й тільки, Пророка. Найчастіше це звучить як ствердження (й заперечення): «Для нас Шевченко набагато більше, ніж поет» (тобто не тільки поет). Поетичним втіленням (чи віршованою парафразою) цієї думки починається уже цитований сонет Маланюка:

Не поет – бо це ж до болю мало,
 Не трибун – бо це лиш рупор мас,
 І вже менш за все – «Кобзар Тарас»,
 Він, ким зайнялось і запалало.

Хоч як важко це збагнути, цей підхід, претендуючи на всеосяжність, на ділі звучує та збіднює. Бо Шевченко був усім тим, що тут заперечується (в тому вся багатогранність його рецепції), – і для нього, як постараяся показати, питання поета гранично широке, універсальне. Протиставлення поета і Пророка – це протиставлення поета і міфотворця. Ще не так давно для загалу останнє здавалося не зовсім звичним, а декого навіть обурювало. Проте – і це підкреслюю тепер, як і раніше – міф і є цією вищою і віщою правдою, а «міфотворець» аналітичним і системно-теоретичним окресленням «Пророка». Тут проявляється аж подвійна парадоксальність. З одного боку, те міфічне, «пророче», яке притаманне Шевченковій поезії і на якому базується її найширша громадська рецепція, є відпорне на аналітичний стиль мислення, на те, щоб мішати «холодне» з «гарячим», розум і почуття. З другого, воно також має тенденцію зафіксувати, заморожувати дану істину, даний status quo колективної перцепції – навіть коштом, а то й передусім коштом істинно людського. Найважливішою такою істиною є ідентичність, особа самого автора – поета, Пророка. І тут ікона стає ціннішою, істотнішою, ніж прообраз, тобто людина. І ще більше: у колективній перцепції кожна спроба відмінити це рівняння може розцінюватися як святотатство, як якась нова аріанська ересь.

Саме питання «Пророк чи поет?» вимагає деконструкції, переоцінки. Адже воно породжує наступне: що є фундаментальнішим, основним – людина чи її функція? Відповідь хіба однозначна. А тоді – де саме людина, а де її функція? Зрозуміло, що поезію, стан буття поетом, також можна бачити як функцію, як надбудову. Але не універсально, не завжди. В контексті самого Шевченка, і великою мірою цілої його доби, поезія не функція, а сутність. Для самого ж Шевченка – і це основна тема його поезії і сенс його автобіографізму – він, як особистість, як «я», немислимий поза його поезією; для себе самого він не існує без його поезії. Цілеспрямованість цієї ідентифікації, як уже зга-

дано, стає базою його пророцтва. Але з цього також і видно, що, незважаючи на всю його підвищеність і вагомість, це пророцтво є функцією – і поезії, і суспільства.

Отже, формуляція «для нас Шевченко не тільки поет» (тобто передусім Пророк) не тільки наголошує його функціональність, але й неминуче ототожнює його із самим міфом (і культом). А це розуміння, хоч і глибоко закорінене, глибоко неправильне. Бо так як весь міф не походить від самого тільки Шевченка – в ньому, у міфі, діє й ціла рецепція Шевченка, й культурна готовність його публіки, народу – так само Шевченко не є весь у міфі; він, як цілість, виходить поза його виміри. І те, що не вміщується, випадає із колективного поля зору, бо ключовим моментом у повищій формуляції є якраз слова «для нас», тобто колективна функціональність як така.

Незримо

Отже, чого саме не бачимо? Не бачимо, як на мою думку, нюансів, а то й сутності поета, постійних болів породження поезії і постійного страждання поезією і в поезії. Не бачимо передусім його сумніву. І, що найважливіше, не бачимо, що цей сумнів не випадок, а сутність.

Ця «невидима» сторона Шевченка проявляється в кількох ключах, передусім у наявно тематичному. Тема (і метатема) писання, крім того, що вона постійно звучить як основний лейтмотив і що вона втілює, як уже згадано, основний автобіографічний пошук, так же постійно пов'язується із сумнівом. Цей сумнів може переливатися у загальне почуття відчуження і суму, як це бачимо в найраніших творах, або звучати легкою іронією в останніх віршах, або гранично виразно і драматично заявляти себе в поезії заслання, у таких творах як «Хіба самому написать...»:

Для кого я пишу? для чого?
 За що я Україну люблю?
 Чи варт вона огня святого?..
 Бо хоч зостаріюсь зтого,
 А ще не знаю, що роблю.

І знаменно, це не виняток. Сумнів про самого себе, про свою роль, про доцільність писання – це тільки вужчий і найбільше загострений випадок загальної динаміки Шевченкової думки. Все, що потрапляє в її кровообіг, – власні спостереження чи відблиски історії, ідеї чи емоції, – перегинається й перетворюється в цьому силовому полі; ніщо не залишається незмінним, неторкненим, і все *бринить* – якщо не прямим запереченням (пригадаймо собі потрійне «не вернеться» і відтак «А я, брате, / Таки буду сподіватись, / Таки буду виглядати» у вступі до поеми «Чернець», або різку перемену в понятті «слава» в поемі «Кавказ»: «Слава! слава! / Хортам, і гончим, і псарям, / І нашим батюшкам-царям / Слава! / І вам слава, сині гори, / Кригою окуті. / І вам, лицарі великі, / Богом не забуті»), то постійним децентруванням. Твердої, непохитної середини значення немає; є силове поле й динамічні ключі, акорди. Кожний твір, а в деяких насичених творах майже кожний рядок бринить тим децентруванням, і кожний читач Шевченка інтуїтивно відчуває, що саме тут коріниться його заразом сенс і стиль. Систематичне дослідження цього базисного феномена (в якому такі конвенційно чи історично літературні ходи, як іронія, є конкретними підрозділами або епіфеноменами) – завдання на майбутнє. Проте його засяг можна проілюструвати двома прикладами, що гранично підкреслюють іманентну складність цієї поезії. В захалявному вірші «Ми вкупочці колись росли...» поет уявляє собі могили батьків:

...в садочку
 Лежать собі у холодочку.
 Мов у раю, мої старі.
 Хрести дубові посхилялись,
 Слова дощем позамивались...

а тоді, перероблюючи вірш після заслання, додає: «І не дощем, і не слова / Гладесенько Сатурн стирає...»².

Час (що для підцензурного Тичини був різновидом Бога) таки стирає все, і гладше, ніж дощ, але цей образ має глибшу,

² Пор. «Самовизначення й децентрування: “Хіба самому написать...” і проблема писання» у цій книжці.

системну промовистість, бо показує, що в світі цієї поезії все, навіть найосновніше – слово – має подвійне, нестійке значення (і ця відкритість і форми, і ходу думки повторюється в кінцевих, діалогових, словах про Оксаночку: «...талану Господь не дав... / А може й дав, та хтось украв / І одурив святого Бога»). У прекрасному вірші «Лічу в неволі дні і ночі...» (в переробленому варіанті) бачимо протилежне: оскільки все в його поезії може бути перетоплене в іншу форму, то коли поетичний зір падає на навколишню дійсність, усе перетворюється на вищий тайнопис:

Каламутними болотами,
 Меж бур'янами, за годами
 Три года сумно протекли.
 Багато дечого взяли
 З моєї темної комори
 І в море нишком однесли.
 І нишком проковтнуло море
 Моє не злато-серебро,
 Мої літа, моє добро,
 Мою нудьгу, мої печалі,
 Тії незримі скрижалі,
 Незримим писані пером.

Час, нудьга, свідомість, усе, що його ум діткне, стає незримим текстом.

Цей текст не позбавлений орієнтирів; основні поняття – Україна, людяність, покликання поета – виділяються особливим тембром, стають недвозначними цінностями. Але ніщо не дається спроста, однозначно, конвенційно. І так само, як історія України є для Шевченка чимсь набагато глибшим і трагічнішим, ніж та «поема вольного народа», якою захлинаються його сучасники, «презавзяті патріоти», так само те найосновніше, поезія, його покликання, є набагато трагічнішим і насиченішим явищем, ніж для навіть найбільших його попередників чи сучасників. Вона є для нього тою святою правдою, тим вищим Словом, якого вона має досягнути і з яким вона свідомо зливається. Десятки, якщо не сотні коментаторів, що це відчували й стверджували (і врешті баналізували), в основному мали рацію – але тільки до певної міри. Бо водночас вона також перетворюється

на свою протилежність – на сумнів, на заперечення. І цього не можемо не добачати. Здебільшого ствердження й заперечення співіснують, як у вже згаданому «Хіба самому написати...», творі, де небувало інтенсивне наголошування святості («писання святого», «святої правди», «огня святого», «часа святого») поєднується з граничним сумнівом – «Для кого я пишу? для чого? / За що я Україну люблю? / Чи варт вона огня святого?».

Ще сильнішим від сумніву є пряме заперечення. Часто воно передається з іронією (і нам слід пам'ятати, що іронія – це також узвичаєний самозахист перед болючою правдою):

А нумо знову віршувать.
Звичайне, нишком. Нумо знову,
Поки новинка на основі,
Старинку Божу лицювать.
А сиріч... як би вам сказать,
Щоб не збрехавши... Нумо знову
Людей і долю проклинать.

У первісному варіанті – а варіантність, мабуть, одна з найхарактерніших рис Шевченкового стилю, що посилюється базисним моментом автобіографізму, і недоцінювати тих варіантів ніяк не можемо – цей топос подано ще різкіше: «Як же його і не клясти / І поезії не буде...», і далі:

А то й поезія зав'яне,
Як кривди не стане.
Заходімося ж ми знову
Святее поганить.

«Соціально» забарвлений варіант цього бачимо у вірші «Не гріє сонце на чужині...» (де йдеться таки про творчість):

Мені невесело було
Й на нашій славній Україні.
Ніхто любив мене, вітав,
І я хилився ні до кого,
Блукав собі, молився Богу
Та люте панство проклинав.

У вірші «Мов за подушне, оступили...» це рівняння подається вкрай простим і ефективним засобом римування:

Уже й гуляю
По цім Аралу; і пишу.
Віршую нищечком, грішу.

Що цей «гріх» – також глибока і гірка самоіронія (пишучи на засланні, Шевченко ламає державний закон, його любов'ю мережана і сльозами промита задушевна сповідь є «злочином») аж ніяк не міняє психологічного й життєвого факту сполучення понять «поезії» та «гріха».)

Куди сильнішим від цього сполучення є переоцінка поета, тобто себе самого, й не переоцінка навіть, а крайнє заперечення. У глибинному дусі християнства, де власна совість дає найсуворішу оцінку, тема й функція сповіді набирає широкого звучання, зокрема в періоді найбільшого випробування, хоч і не тільки тоді. В прямому зверненні немає, мабуть, різкішого самоокреслення й самоосудження, ніж у вірші «Чи то недоля та неволя...»:

Чи не меж вами ж я, погані,
Так опоганився, що й не знать,
Чи був я чистим коли-небудь,
Бо ви мене з святого неба
Взяли меж себе – і писать
Погані вірші научили.
Ви тяжкий камінь положили
Посеред шляху... і розбили
О його... Бога боячись!
Моє малее, та убоге
Та серце праведне колись!
Тепер іду я без дороги,
Без шляху битого... а ви!
Дивуєтесь, що спотикаюсь,
Що вас і долю проклинаю,
І плачу тяжко, і як ви...
Душі убогої цураюсь,
Своєї грішної душі!

Але як видно з інших текстів, із першого варіанту «А нумо знову віршувать...», із вірша «Дурні та гордії ми люди...», із особливою тонкістю у символічних розповідних творах часу заслання – обидва варіанти «Москалевої криниці», «Варнак», «Меж скалами, неначе злодій...», «Петрусь» – це ніяк не є винятки. І тематичні розгалуження, й небувала, навіть як на Шевченка, емоційна інтенсивність показують, що тут криється щось кардинальне.

Сила

Але як часто чується: чи варто цьому наголошувати? Навіть якщо це не ізольовані випадки, чи не є то нетипові, сумбурні й відчайні настрої, стани «хвилинного розпачу», «моменти зневіри», які Шевченко сам постійно переборював? Саме так, тими ж словами, твердить майже без винятку цілий канон шевченкознавства, советський і несоветський, від Єфремова та Зайцева по сьогоднішній день. І далі, абстрагуючись від питань біографії, від текстуальної достовірності, від структурної ролі цих моментів у цілому феномені, яким є Шевченко, чи доцільно, чи попросту гідно нам виносити це на широкий загал? Одне слово, чи не викриває це його слабкості й чи не є це приниженням Пророка?

Відповідь, певен, мусить бути «ні», й ще раз «ні»! Але щоб зрозуміти її принциповість і категоричність, треба також наново усвідомити контекст і цінності, про які йдеться. З одного боку це є, загально беручи, питання соціології літератури, а тут основна цінність і ціль – комунікація. Література, поезія, навіть найвищою мірою натхненна й задушевна, завжди має й комунікативну функцію, а отже завжди є рецепцією. В цьому розумінні Шевченко, як і кожний творець, є таким, яким він бачиться; в тому вимірі він і є його рецепцією. Якщо суспільство, в якому ця рецепція переважно відбувається, глибоко зранене, політично упосліджене й сповнене почуття загроженості, то його колективна здатність до аналізу й самоаналізу буде ущерблена, а символи колективної ідентифікації, ікони, охоронятимуться плетивом табу; відхилення від стереотипу (а тут засадничий стереотип – Незламний Борець), межуватиме із блюзнірством. На щастя, цей контекст ніколи не був герметичний – і тому, що

Шевченко належав світові, не тільки Україні, і тому, що та Україна, попри всі біди бездержавності, не була вже аж так однозначною, вузькою. Хоч не як провідна традиція, хоч серед одиниць, а не в інституціях, хоч у підпіллі або поза межами України, дух інтелектуального шукання, навіть щодо того, що називається національною святинею, існував. Тепер, у процесі повного розкріпачення, пізнання того, що було основним засобом духовного проіснування, євшан-зіллям, стає необхідністю. Але саме як пізнання, як поворот до самого джерела, а не як іконопис.

А втім, соціологічний вимір, питання суспільства й рецепції, либонь, таки другорядні порівняно з тим, що іманентне. Адже, щоб діяти, щоби щось комунікувати, поезія найперше мусить попросту бути. В тому, як Шевченкова поезія існує, криється, я гадаю, цікавіша правда, ніж у тому, що вона каже. І в принципі, набагато переконливішою відповіддю на запитання, чому треба досліджувати Шевченкові сумніви та зневіру, є не імператив пізнання, а сутність Шевченкової поезії. Бо в тій поезії те, що деінде могло б здаватися слабкістю – насправді сила.

Джерело цієї сили – у співдії поета і Пророка. Співдія ця базується на опозиції між сферами священного та приземного, й екзистенційною опозицією між людиною як такою та її суспільною роллю. Це останнє, в психологічному вимірі, тотожне із різницею між тим внутрішнім «самим собою» і его, тим «я», що виступає як сукупність стратегій самозбереження й самоокреслення щодо суспільства. І власне тут, на стику тих основних вимірів буття, знаходимо той глибший сенс Шевченка. Бо Пророк діє, і його пророцтво набирає змісту і вагомості в колективному – всенародному і всенациональному – плані. Але для Шевченка – і для кожної справжньої етичної системи – право на таке діяння, адекватність цьому високому покликанню, мусить бути наслідком духової роботи, глибокого й постійного самоперевірювання та глибокої самокритики. Без цього його пророцтво (і кожне таке пророцтво) стало би зовнішньою риторикою, позою, і зрештою, фальшем. Одне слово, право на пророцтво мусить бути вистражданим – не тільки зовнішніми обставинами життя, недолею та неволею, але й інтимним, психічним, внутрішнім процесом. Тому-то для Шевченка акт пи-

сання так часто є підкреслено внутрішній, інтимний, як у цих, аж до парадоксальності посувених рядках:

Не для людей, тієї слави,
Мережані та кучеряві
Оці вірші віршую я.
Для себе, братіє моя!

Водночас Шевченко не менш упевнено стверджує, що «слава – заповідь моя». В кінцевому рахунку, чим більше він відчуває своє покликання, тим більше він змушений розкривати свою гріховність, знову роблячи присуд своїй порочності. Між Пророком і грішником існує якась особлива синергія, один не те, що балансує, але оголює другого, і в цій, так характерній для Шевченка глибинній поляризації, криється, мабуть, один із найважливіших законів його силового поля.

Слава

У цьому полі, хоч воно й здається широким, як сама Україна, таки не можна знайти одного – того зерна неправди. Хоч як часто нам не доводиться чути «Ми просто йшли; у нас нема / Зерна неправди за собою» – і здригатися, бачачи кон'юнктурність контекстів і не таку вже неложність уст, що ті слова вимовляють, – в устах Шевченка вони, попри весь їхній, здавалося б, нескромний максималізм, звучать правдиво, не тільки гідно, але й конечно. Чому це так? На найелементарнішому рівні, якщо йдеться про саме слово, це, мабуть, тому, що Шевченко один із тих дуже нечисленних поетів, про яких можна сказати, що він не вмів, попросту не вмів писати фальшивих рядків. Тобто фальшивих не так у плані моральному (хоч, зрозуміло, і в цьому також), але в плані самого медіуму – рядків трафаретних і конвенційно поверхових, і взагалі пафосу, сантименту і риторики заради самого ефекту. (Цього, на жаль, не можна сказати про інших наших корифеїв: у Франка таки не раз звучить риторичний пафос, а в Лесі Українки сентиментальний. А коли брати ще інших, наприклад, сучасніших і дедалі патетичніших претендентів на титул генія, інфляція стає ще зримішою. І взагалі, якщо романтична концепція генія як уті-

лення духу народу, як його позачасової сутності, має будь-який сенс, то одного, автентичного генія, мабуть, досить.)

Це «невміння» писати фальш може здатися звичайною метафорою – як і поняття генія. Але насправді у невмінні писати неправду – «У нас нема / Зерна неправди за собою» – є щось вельми конкретне, і людське, і воно торкається самої суті Шевченкової поезії. Передусім ця поезія абсолютно відкрита. Шевченко – вмів відкрити себе до основних пластів буття і прямо спілкуватися з силами, які для великої більшості зовсім невидимі, а для тих нечисленних, як, наприклад, Костомаров, що це бачать краєм ока, суціль страшні. Для його сучасників, для Куліша і Костомарова, і для дальшого канону шевченковзнавства основна така сила – це історія, колективна пам'ять, що неодмінно символізується могилою, темним льохом. («Легко буде входити в це підземелля, – каже Костомаров, – коли повітря туди проникне; але яка сила людська може вистояти проти вікових випарувань, які вбивають умиць усі сили життя, гасять всякий земний огонь!») Тепер нам ясно, що є ще важливіші сили, перед якими Шевченко суцільно відкриває себе і для яких його поезія стає безпрецедентним носієм. Одна – це підсвідомість, із виходом і на індивідуальний, і на колективний виміри. Друга – це трансцендентність, Бог і святість душі, і Шевченко їх відчуває не менш сильно, а в дечому й більш інтенсивно, аніж його великі попередники, Вишенський та Скворода. Третя – це людськість, людськість як така, як ідеальна спільність, чиста, без викривлення і фальшу ієрархії, чинів, влади.

Хоч які будуть дальші осмислення цих сфер Шевченкової духовності (загально їх можна назвати психологічною, релігійною та антропологічною), вже тепер видно, що в кожній із них його відкриття було саме те, що він зійшов, як це так тонко відчув Костомаров, але як перший засигналізував сам Шевченко в стрункій структурі його символічного коду (пригадаймо «Розриту могилу», «Великий льох» і особливо «Буває, в неволі іноді згадаю...»), в цей «підземний заклек», що «замкнений багатьма замками, запечатаний багатьма печатями». Тобто зійшов до дна, до самої суті. А таке здійснюється тільки великим коштом, тобто великим стражданням. Суть цього страждання – це готовість оголити себе і бачити правду; це готовість відкинути затишність

не тільки явних ілюзій (наприклад, ідеалізації минулого) і не лишень, так би мовити, ідеологічної облуди (віри в офіційну церкву, в «отечество», в перевагу «цивілізації» над «темним людом»), але й того, приземного самообману, що не бачить людської кривди і вважає, що буденні людські фальш і злоба – речі цілком нормальні. Це готовість бачити, що не тільки пани, але й простий люд жорстокі («Москалева криниця»), що милосердя в серці не мають не тільки чужі люди, але й батьки до своїх дітей («Катерина»), що не тільки звичайні смертники, але й святі з іконостасу – великі грішники («Царі»), і що навіть той, кому дано бути Пророком, порочний – тому, що він людина. Це готовість на такий істинний сумнів, що здається, наче всяке самоствердження супроводжується запереченням, іронією. В «Доля», як бачимо, його доля – це і його недоля, і його велецитоване ствердження («Ми просто йшли...») попереджується промовистим діалогом із тою ж долею:

– Учися, серденько, колись
З нас будуть люде, – ти сказала.
А я й послухав, і учивсь,
І вивчився. А ти збрехала.
Які з нас люде?

(Взагалі – діалоги, принцип діалогу як такий, є основним формальним утіленням Шевченкового децентрування, його полярності.) І це повторюється в ширшому контексті. Триптих «Доля», «Муза» і «Слава», написані одним диханням, становлять важливий вузол у самозображенні поета. У «Музі» його відчуття святості свого покликання дістає вершинного втілення. Звертаючись до тої ж аніми-душі (іпостасям якої ці вірші посвячені), він просить:

Витай зо мною і учи,
Учи неложними устами
Сказати правду. Помози
Молитву діяти до краю.

Молитву діяти. Немає, мабуть, чіткішого й сильнішого окреслення Шевченкового розуміння цього ж покликання –

поезії як життя і поезії-життя як молитви. Але це у високому ключі, і це лиш один бік медалі; децентрування, поляризація таки мусить збутися. У «Доля» закінчення звучить пророчо: «Ходімо дальше, дальше слава, / А слава – заповідь моя». У «Славі», однак – і це, пам'ятаймо, являється не як ретроспекція на давній прогноз, а пишеться того самого дня, як синхронне розуміння цілості, тобто, як діалог – ця заповідь здійснюється в іншому ключі. Зовні вона в «низькому» штилі котляревщини:

А ти задрипанко, шинкарко,
Перекупко п'яна!
Де ти в ката забарилась
З своїми лучами?

– але її справжній сенс не у формально-жанрово-стилістичних переходах, не в сатиричних нотах (хоч вони і є), а в тому невідмінно людському, в тому гранично автентичному, що є у Шевченка, і що є Шевченком. Тут – це власне почуття приреченості, й жаль за любов'ю, що не здійснилася («Бо, бачте, пари не найшов»), і іронія із самого себе (що, як його ж Сотник, чимчикує за тою вічно молодюю і принадливою «красею мальованою»), і з тої же слави:

Ти хоча й пишалась
І з п'яними кесарями
По шинках хиялась,
А надто з тим Миколою
У Севастополі, –
Та мені про те байдуже;
Мені, моя доле,
Дай на себе подивитись,
Дай і пригорнутись,
Під крилом твоім любенько
В холодку заснути.

Ніщо, навіть слава, не є більшою цінністю, ніж ця повна, оголена правда, ніж автентичність. І так постає це істинно Шевченкове, схоже на тавтологію: в нього нема зерна неправди за собою не тому, що він не грішив, а тому, що він, як мало хто,

бачив правду і вмів не цуратися її. Не тавтологія, а цілісність, і в тій цілісності – весь Шевченко.

Так у Шевченка. А як у нашому розумінні його? Мусимо визнати, що здебільшого, якщо не суцільно, його рецепція (яка вже розвивається поколіннями і яка вже давно набрала автономного існування) – це велика, затяжна війна саме з цією цілісністю. Бо так уже склалося, що Шевченко як ікона, як гасло, або, принаймні, як спрепарована за офіційними вказівками й казенним мисленням тема якось функціональніша, ніж така трудна й неловима цілісність. У тих незчисленних писаннях і викриках про «боротьбу за Шевченка», в усіх звинуваченнях у його фальсифікації таки є одне зерно правди, хоч воно напевно не те, що ввижалося тим авторам і крикунам: боротьба була, але вона велася не за Шевченка, але із Шевченком, не проти, але задля його фальсифікації. Бо сама настанова «озброїтися» Шевченком на те, щоб установити таку чи іншу догму, таке чи інше казенне прочитання, заперечувала його сенс, його людяність. Це схоже на те (і саме Шевченко це так уявляв), як «озброюватися» словом Христовим для хрестового походу або інквізиції. Найуспішнішою в цьому була «радянська» сторона: тоталітарне й збруталізоване мислення советчини було досконалим інструментом, щоб обернути Шевченка на зброю (зрозуміло, «радянську»). Але в цих зусиллях вона не була одинока.

На цій війні шевченкознавство було особливим фронтом, зі своєю поляризацією. На одному полюсі тут тривала та сама «ідеологічна боротьба», яка в советській системі охоплювала всі види гуманітарних наук. Її прояви – від цензури деяких текстів (у популярних виданнях), табу на деякі теми й методи аналізу, до обов'язкових офіційних тез і загальної «лінії» – доволі відомі. На другому полюсі, в завуженому, щоправда, вигляді, попри всі труднощі, таки пробивалася наука – як акумуляція знання, як пошук нового розуміння. Цікавішим, однак, є те, що творилося «посередині», в тому широкому консенсусі шевченкознавства, точніше, в консенсусі щодо того, якою мовою – науковою, критичною – слід говорити про Шевченка. Питання широкі, принципове і в принципі не порушене, бо те осмислення шевченкознавства, ці «підсумки й перспективи», що були, робилися в підцензурних, соцреалістичних обставинах, і в по-

просту трагічній ізоляції від широкого русла світової науки. Одначе вже можна сказати, що в науковому шевченкознавстві (тут і там були малі виїмки) відбулося специфічне і за даних обставин (і в дусі загальних тенденцій в гуманітарних науках), мабуть, закономірне зміщення: Шевченко появлявся в безлічі дрібних тем і фактів; як цілості його не було. Цю царину залишали журналістам, популяризаторам... і «офіційним особам». Саме наукове мовлення про Шевченка, дискурс як такий, і конкретно сам інструментарій аналізу якось спрацьовував на те, щоб віддалити об'єкт дослідження, затьмарити його блискучу цілісність. Замість системності – чисто номінальне нанизування формальних моментів, вичислювання літературних впливів. Коли навіть один із найкращих коментаторів говорить про «Славу», він бачить здебільшого сатиру, і, на жаль, доволі банально коментує, що для Шевченка є дві слави, та для кесарів і та для нього; цілісності він не бачить. Щораз більше критиків говорять про Шевченкового «ліричного героя» (це й формально, і буцімто виважено, й напевно краще, ніж розводитися про його «революційно-демократичні погляди»), але немовби не бачать, що в так інтенсивній поезії-сповіді це поняття неадекватне й неправдиве; тут ідуть більші сили, яких не схопити таким конвенційним павутинням. А описати їх, зрозуміти їх таки треба.

Найрішучіший наступ проти Шевченка розпочався, коли він став об'єктом офіційного святкування – не просто культу, а культу, твореного тією системою, тією державою, яка стояла проти всього того, що він представляв. Культу заради вихолощення. Культу-наруги. Як казав Тичина (у вірші, який теж негайно попав під цензуру):

Прийшли попи, диктатори (о сором!)

Якраз всі ті, кого ти не любив.
І хтось Твоє погруддя встановив
поміж монастирем, поміж собором.

...Стоїш. У далеч дивишся з докором...
Який огонь в Твоїй душі горів,
коли будив Ти, кликав кобзарів
з насильством биться, з царствами, з терором!

Ну що ж, Тарасе! рад еси, не рад –
дивись, який в господі нашій лад,
в сем'ї великій, у громадій вольній.

Дивись. Мовчи. Хоча б схотів і їсти –
нічого не кажи Первопрестольній.
Бо ще й Тебе пошиють в шовіністи.

У руках нових катів і кустодіїв Шевченко став віддзеркаленням *їхньої* психіки й поетики: не тільки «гнівним месником», «революціонером» (це у нього й було, але тільки як зерна, не як урожай, як пожива), але й тим, чим він ніколи не був – тріумфальним кумиром. Бо для бонзів світ бачиться тільки в їхній подобі, а для них тріумфалізм, що мав прикривати не те, що зерна, а цілі жнива неправди, був той хліб насущний, та псевдоїжа, якою треба було затикати горло. Це явище, мабуть, не треба анатомізувати, але питання залишається – а якою мірою ця лжа в'їлася в наші серця, якою мірою Шевченко-як-кумир став нам рідним?

І врешті, ще одне: а як на це Шевченко? Якщо він справді Пророк, то як він міг цього не передбачати? Невже у нього була тільки та одна сумно-скромна надія, що його колись, у сім'ї вольній, новій, спом'януть незлим, тихим словом? Гадаю, що ні. Він таки дав на це свою відповідь, символічно закодовану, але ясну, як і ціле його слово. Контекстом цієї відповіді, в образах нових жнив і нової людини, бринять його останні твори. Сама відповідь, щодо себе самого, до ролі Пророка, звучить в його останньому архітворі, в «Марії». Мати Христова – це також остаточна символічна проекція самого себе, носія Слова. Її робота завершується:

Мужі воспрянули святіе,
По всьому світу розійшлись.
І іменем Твого сина,
Твоєї скорбної дитини,
Любов і правду рознесли
По всьому світу, –

але її кінець, не схожий ані на канонічну, ані на апокрифічну історію, звучить запереченням:

Ти ж під тином,
Сумуючи, у бур'яні
Умерла з голоду. Амінь.

І тут, власне, чуємо ці характерно шевченківські децентрування, сумнів. Але суть пророцтва в подальшому. В уже цитованому кінцевому уступі поеми (див. с. 102–103), що починається «А потім ченці одягли / Тебе в порфіру...», Шевченко передбачає і порфіру, і катів, і відновлення. Не в пам'ятниках і в урочистостях, але в людській душі (завжди скорбній та убогій). Це пророцтво його власної долі.

Одинокую запорукою, що пророцтво буде правдиве, є чистота серця. І як Христос, що «смертю смерть поправ», як бодхисатва, завданням якого є уможливлувати прозріння, так Шевченко своїм Словом, своїм умінням сумніватися, і своїм відмовленням від влади над людськими душами здобув її для себе. Ключ до неї не в ритуалі, не в тріумфалістичному повторюванні іконописних і щораз бутафорніших гасел, але в тому ж Слові, і в наших спробах його зрозуміти.

P.S. Заголовок цієї статті тільки наполовину мій, тобто напівзапозичений. В оригінальному вигляді він звучав *Шевченко, якого не знаємо і не хочемо знати* і прикрашав коротку, зате вельми неприхильну газетну рецензію на мою англomовну книжку про Шевченка. Випускаючи це *...і не хочемо знати*, сподіваюся, що часи таки змінилися – але, як з усім іншим, певності немає.

1992

P.P.S. Як видно із загального фокусу, стилю викладу, а також повторів і перегуків із попередніми статтями, зокрема «Самовизначення й децентрування...», цей есей було задумано як підсумування мого тодішнього (й дотеперішнього) розуміння Шевченка: «для широкого (але мислячого) загалу». Проте відгуків (у кожному разі, друкованих) він майже не викликав. Саме тому (...хіба самому написати...) він друкується ще раз. І саме від цього кореня постала ця книжка. – Г.Г., 2000.

Між словом і схемою

(У пошуках Шевченкового тексту)

*На ті крила молились естети,
І снилося небо порубаним крилам...*

Рівно сто років тому, пишучи рецензію на перше в Україні «повне» зібрання творів Тараса Шевченка, що почало виходити у Львові 1893 року, Михайло Драгоманов, із притаманним йому відчуттям основного, починає від історичного та громадсько-морального контексту:

Історія нашого громадського життя не забуде того факту, що, не глядячи на трохи не офіційний культ Шевченка в Галичині, ні на те, що в ній від 1873 р. існує особнє товариство імені його, перше скільки-небудь повне видання творів його, в українській мові писаних, мусило виходити в Празі (1875–76 рр.), а потім ціла половина їх у Женеві (1890)¹.

Цю рецензію, яка й дотепер є цінним внеском у шевченкознавство та щонайкращим прикладом критично-полемічних праць Драгоманова, він закінчив досить скромним твердженням, що попри всі аж надто очевидні вади, «після тих добровільних обкусів, яким ще недавно підпадали самі тексти *Кобзаря*

¹ «Т. Шевченко в чужій хаті його імені». *Народ*, 1893, ч. 10–11, 15 (див.: М.П. Драгоманов, *Літературно-публіцистичні праці у двох томах*. Київ, 1970, т. 2, с. 404). Тут можна тільки додати, що спостереження точне, але прогноз слушний тільки наполовину: бо навіть якщо історія якось пам'ятає, тобто фіксує на сторінках ніким не читаного тексту, то та сама громадська думка, про яку Драгоманову йшлося, давно про це забула й, мабуть, ніколи тим неподобством надмірно не обурювалася; бо громадське життя – це одне, а турботи інтелектуалів – інше. Щоправда, інколи бувають виїмки.

у виданнях львівських шевченкопоклонників, і це видання можна вважати за великий поступ. По крайній мірі світло *Кобзаря* все ж таки поставлено перед люди – на стіл, а не сховане під стіл. Решта прийде!»².

Plus ça change, plus c'est la même chose. Приступаючи до обговорення нового «повного» академічного видання Шевченка³, що його, як і сто років тому, здійснює інституція його імені (це ж бо Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка Академії наук України), можна би з легкої руки провести певні аналогії. Як і тоді, є вади (а де їх немає?), як і тоді, різниця між тим, що мало би бути в нормальних обставинах, за нормальних умов наукової праці, й тим, що історія та доля нам дали, є аж до болу помітна, і врешті, як і тоді, можна віддати належне, визнати людський труд і сконстатувати, що поступ є, і що за це ми вдячні. Але це був би лише риторичний жест і не вельми глибоке осмислення проблеми. Нав'язування до Драгоманова й до тих перших спроб схопити й переказати «повного» Шевченка має, як на мене, загальніший сенс. Ідеться тут передусім про ту велику іманентну трудність Шевченка, про те, що для кожного, хто причетний до вивчення його текстів чи його особи, – не тільки для Огоновського (редактора львівського видання), але й для того ж Драгоманова – він є якоюсь мірою невловний, а можливість осягнути повноту видання нагадує асимптотичну криву. Усвідомлення цього може бути першим істинно аналітичним кроком у нашому подальшому пізнанні Шевченка.

У цьому контексті – і дослідження Шевченка, і труднощів, із цим пов'язаних – нове академічне видання його творів відкриває особливі перспективи й вартє особливої уваги. Самопрозріло, що для українського читача все, що торкається Шевченка, має широкі історичні та інтелектуальні розгалуження; з Шевченком, як ми постійно повторюємо, пов'язується сам процес новітнього українського етнічного, а відтак національного самоокреслення, і тому все, що моделює його профіль, має якусь

² Там само, с. 415.

³ Тарас Шевченко, *Повне зібрання творів у дванадцяти томах*. Київ, 1989, т. 1, Поезія: 1837–1847; Київ, 1991, т. 2, Поезія: 1847–1861. (Далі в посиланнях на це видання: *Твори*, том, сторінка.)

посилену вагомість. У його творчості, тобто в наших спробах її зрозуміти, наново її прочитати, криються ще два, цілком конкретні, але напевно менш помітні моменти. Перший – це те, що в українському суспільстві Шевченко втілює і вимірює співвідношення сфери розуму і сфери почуття, інтелектуального та популярного; Шевченком ми водночас вимірюємо наш популізм і тонкість нашого самопізнання. Рівновага між цими дуже відмінними, але й дуже пов'язаними сферами, і все, що на неї впливає, не може нас не цікавити, бо в ній криється сам пульс культури. Другий – це вже сама сутність, – форма і зміст, – нашого самозображення, це питання канону.

Канон і канонічність

Загальне питання канону постійно стоїть перед кожним суспільством – адже він є тією архімоделлю, за якою певна спільнота чи група себе окреслює і пізнає. Знаменним є те, що в першому, найосновнішому і тривкому значенні канон стосувався сукупності святих текстів, по суті, віри як такої. Як тепер підкреслюють різні західні дослідники, в кожному каноні розкривається тайнопис традиційних цінностей і суспільних відносин; по суті, він і є тією (здебільша прихованою) іконою духовності суспільства. З перспективи даного моменту він міняється з льодовиковою повільністю, майже непомітно, і для декого, хто дивиться неозброєним оком, він може навіть здаватися непорушним, зафіксованим, як щось дане Богом або природою. Але бувають періоди, коли внаслідок революційних змін канон трошиться, як лід під напором весняних вод. В українському житті саме починається такий період; його зміни ще далеко не завершені, і здебільшого навіть їхній напрям іще не вповні окреслився; ще мало хто – в кожному разі не науковий істеблшмент як такий, його інституції – почав узагалі усвідомлювати, не те, що описувати це явище⁴. Але те, що він почався і

⁴ Див.: Марко Павлишин, «Канон та іконостас». *Світовид*, Київ; Нью-Йорк, 1992, № III (8), с. 69–81, та в його книжці *Канон та іконостас*, Київ, 1997, с. 184–198; див. також: George G. Grabowicz, «Commentary: Exorcising Ukrainian Modernism». *Harvard Ukrainian Studies*, 1991, vol. XXV, № 3/4,

спричинить фундаментальні зміни, немає сумніву. Перший його вияв – те, що остаточно перестав існувати (хоч без будь-яких формальних, тобто програмових дискусій) поділ новітньої української літератури, точніше, літератури ХХ сторіччя, на советську («радянську») і нессоветську, еміграційну. Ще недавно між ними була глибока прірва, і кожний, хто їх вивчав або викладав, повсюдно бачив, що їхні історії, бібліографії, методології, теоретичні засновки, одне слово, канони, абсолютно різні й майже герметично замкнені (аж такою мірою, що з одного канону – це, зокрема, стосувалося «радянського» – важко було вгадати, що взагалі паралельно існує якийсь інший, «нерадянський»), то тепер вони якось зненацька змикаються й поєднуються. З'являються тексти й відбуваються наукові обговорення не лише Барки, Гординського і членів Нью-йоркської групи, але й Маланюка, Ольжича і навіть Донцова. Знаменним, одначе, є не так факт банкрутства даної ідеологічної системи, її догматів та інструментарію, а те, що загальне відречення від старої системи та її канону й перехід до нового робиться якось крадькома, соромливо, в найкращому сенсі тільки імпліцитно. Бо як інакше розуміти той факт, що тих, кого недавно називали «ворогами народу», «фашистами», тепер друкують із похвалами – але без будь-якого осмислення тої «реабілітації». У кінцевому рахунку відсутність такого осмислення неминуче доведе не так до відновленого канону, як до поновленого синкретизму, де соцреалізм буде співіснувати з нацреалізмом, але де ні один, ні другий не буде об'єктом справжнього дослідження⁵.

р. 273–283; українською мовою: «Екзорцизм українського модернізму» у кн.: Г. Грабович, *До історії української літератури*. Київ, 1997, с. 571–584.

⁵ Якщо вже поставити крапки над «і», то встановлення такого нового синкретизму, макаронічного співіснування двох концепційних систем – советської та нессоветської – означатиме таки перемогу тої першої. Бо так само як і в економіці, де «погані гроші витискають добрі» (тобто якщо законно діють дві валюти, то менш цінна перебуває в обігу, а цінніша зберігається, відкладається), в інтелектуальній сфері, якщо протилежні за своєю сутністю теорії чи канони стають нібито рівноправними, якщо до іконостасу, за влучним спостереженням Павлишина, можна додавати нових святих, не знімаючи старих, тобто якщо тут узагалі оперативного буде модель іконостасу – не канону, то вся концепційна структура – саме

Для українського літературознавства, для української культури взагалі, питання канону, його майбутніх вимірів і поточного процесу його становлення, буде, як на мою думку, базисним через дві взаємопов'язані причини. В інтелектуальному плані тут установлюватимуться нові масштаби й нова шкала цінностей історії української літератури. На місце старих догм прийдуть або нові, тобто старі не- або антисоветські догми (з неминучим популістським забарвленням), або та сама еклектика, або функціональніші, сучасніші й універсальніші концепції. Формування нового канону й нової шкали матиме й цілком практичний вимір. Саме в каноні долатимуться й дотеперішні викривлення літературного процесу (як-от увесь масив соцреалізму⁶, включно з такими похідними явищами, як ерзац-критика, вся ця советська риторика «пафосу життєствердження»), і його дотеперішні перенаголошення (передусім популізм), і його справжні, тобто не лишень ідеологією і насильством накинени, але й системні, «органічні», білі плями, передусім убогість і нерозвиненість авангардних та інтелектуальних традицій. Одне слово, канон буде практичним барометром ефективності, працездатності і ... чесності. Архіцікавим робить це питання також і те, що становлення канону завжди супроводжує невидима, але від того не менш завзята «боротьба за канон» – бо як проекція авторитету й «контролю» над історичною дійсністю, тобто її інтерпретацією, він є цінністю, інтелектуальною валютою, об'єктом пожадання.

Питання канону ще довго стоятиме перед нами, і до нього ще не раз повертатимось. Але тут є нагода простежити його ядро, застановитися над каноном саме не в його ширшому «політичному» сенсі, не в його загально-суспільному вимірі, у тому постійному Kulturkampf'i за право вирішувати, що є, а що не є

як тепер – опиратиметься на еклектику й популізм, і відтак у своїй практиці, оцінках, пріоритетах, у самому стилі мислення не надто відрізнятиметься від попередньої, советської.

Символічним, мабуть, є факт, що на сторінках журналу *Радянське літературознавство* в останній рік його існування під цією назвою таки відбулася дискусія про соцреалізм (див. №№ 1 і 2, 1989). Чи та дискусія була справді відкритою, ретельною та чесною, і чи за тих обставин, коли ще існував Советський Союз, вона взагалі такою могла бути – це вже інше питання.

легітимним, причетним, цінним, а в самій його матерії, у вимірі «боротьби» за текст. І тут знову Шевченко може служити основною моделлю: в українській літературі він же і є тою парадигмою становлення канону. Великою мірою вся його рецепція, від самого початку, звучить і мотивами «боротьби» за Шевченка (це слово і це поняття не вигадане марксо-советською практикою – хоч у ній таки найбільше використовуване), і закликами «озброюватися» Шевченком, і повсякчасними оскарженнями про «фальшування» Шевченка, і врешті сакралізацією самого об'єкту дискурсу (в ролі Пророка) і дискурсу як такого (пересуваючи його у вимір культу). Якщо у первісному розумінні поняття канону, канонічності, канонізації стосуються сфери релігії, то Шевченко – силою факту, що всі ці поняття в прямому сенсі також стосуються і його – ілюструє, що він і його спадщина стали специфічно українським різновидом світської релігії, простіше сказавши, – міфу.

Але на ґрунті Шевченка таки схрещуються різні плани, і всі вони, навіть той найширший план його міфічно-релігійного резонансу, коріняться в тексті і в слові. І саме про це, про відтворення тексту й про передачу слова, піде тут мова.

Кожне повне наукове видання викликає певні сподівання, зокрема коли воно озброєне авторитетом формально до того покликаної інституції, тобто, коли воно «академічне»⁷, а тим більше, коли воно присвячене такій центральній постаті, як Шевченко. Найосновніше, мабуть, із тих сподівань є те, що таке видання застерігає собі право на авторитетність, на встановлення стандарту. Немає сумніву, що цей стандарт конкретно

⁷ Тут варто згадати, що поняття «академічне видання» не універсальне й не є якоюсь іманентною чи апіорною категорією. Там, де наукове життя децентралізоване, де (як, наприклад, у США, в інших країнах Заходу) або взагалі немає академії наук як такої, або вона існує радше як символ чи надія пошани, в кожному разі – без підрядних інститутів, різновид «академічного» видання – це попросту «повне» чи «дефінітивне» видання. І підставою до такого звання може бути консенсус наукової оцінки його власних чеснот чи вад – але, знову-таки, не апіорна назва.

втілюватиметься в довгій низці дальших видань і публікацій, у незліченній кількості лекцій і доповідей; про те, що цей стандарт уже почав діяти в редакторській практиці, буде мова далі. Загальну доцільність такого стандарту найкраще сформулював, ще й давши досить вичерпне означення «академічного видання», В.С. Бородін, заступник голови редакційної колегії (головою був покійний Є.П. Кирилюк) і редактор перших двох томів, тобто поезії, про які йтиметься тут. Він зробив це ще у підготовчій фазі цього видання, але немає причини думати, ніби щось змінилося під час самої редакційної праці; навпаки – видання є втіленням цього *credo*, яке з огляду на вагомість порушених тут питань варто подати довшою цитатою:

Академічне видання – тип наукового видання творів письменників-класиків, що характеризується точністю тексту, встановлюваного на основі дослідження його історії та всіх рукописних і друкованих джерел, повним складом творів, редакцій і варіантів, науковим коментарем, що узагальнює наслідки вивчення текстів, і, нарешті, науково-допоміжним апаратом, що забезпечує зручне користування виданням і розкриває роботу текстологів, які його підготували. Це, насамперед, фундаментальне текстологічне, дефінітивне видання, що встановлює текст у його *остаточній формі* та в його ідейно-естетичному русі й розвитку – *кожного твору й усієї літературної спадщини письменника в цілому*. Його відзначає спосіб установалення і відновлення тексту – на підставі дослідження усього комплексу текстологічних проблем, по змозі вичерпного простеження руху й розгалуження тексту в усіх його модифікаціях, в усіх доступних джерелах, збережених часом і реконструйованих дослідниками. Іншими словами, воно ґрунтується на методах наукової, філологічної критики тексту й має на меті побудову історії тексту та створення кожного твору і тим самим відтворення історії розвитку творчості письменника, її морфогенезу, *встановлення дефінітивного остаточного (основного) тексту твору й творчості письменника загалом*⁸. (Підкреслення мої. – Г.Г.)

⁸ В. Бородін, «З підсумків роботи над підготовкою нового академічного видання Т.Г. Шевченка в дванадцяти томах». *Збірник праць двадцять сьомої наукової шевченківської конференції*, Київ, 1989, с. 178. Ця засаднича настанова повторюється в передмові до самого дванадцятитомника: «Ви-

Концепційно з двома третинами цих положень можна тільки погодитися. Хто ж заперечуватиме проти вимог повноти й інтегральності (достовірності, точності) тексту: адже ми хочемо мати тексти Шевченка, не його переписувачів, критиків, цензорів чи редакторів⁹. І якщо редактори стало й ретельно застосовують ці критерії, подаючи Шевченків текст, ми можемо тільки висловити їм нашу вдячність. Але є ще й третій постулат, який у щойно наведеній цитаті й у різних інших коментарях чи покликаннях звучить комплексно, як сукупність авторового наміру й телеології творення. Основне слово-поняття, яким він подається, – «остаточність», і воно наголошено аж двічі, і аж двічі пов'язання поодинокого тексту з цілою творчістю автора посилює засновок телеології, цілеспрямованості. Водночас наголошується ідентифікація тексту, як такого, з канонічним виданням.

Тут, з одного боку, помітно змішування ідеї дефінітивного видання й дефінітивного тексту, певна концепційна «зрівнялівка». Але коли «дефінітивне видання» є бажаним, хоч вельми трудним і рідко досягнутим науковим завданням, то «дефінітивний» (і, імпліцитно – одинокий автентичний, чи, словами редактора, «основний») текст даного твору може бути, а може й не бути бажаним або навіть і можливим витвором редакційного зусилля. Усе залежить від цілісності, від системності тої поезії, від того, чи вписується і як вписується це в її основний код. І це буде основною темою мого дослідження.

З другого боку, основний вимір «остаточності», «остаточного тексту», це, власне, питання «намірів» автора, його «останньої» чи «справжньої» волі. До цього засадничого питання обов'язково повернемося, але поки що бачимо, що ця ідея, як виважений і розроблений різновид загального топосу «творчого задуму» автора, також звучить різними іншими нотами – «розвитку», «історії», «морфогенезу», «генеалогії» текстів тощо.

Візначальний принцип встановлення основних текстів творів Шевченка – принцип остаточного (чи останнього) тексту, що становить текстовий підсумок творчої праці поета» (*Твори*, т. 1, с. 5).

⁹ Питання, що постає з цього загального ряду «екзегетів» і потребує тонкої деконструкції, стосується того, якою мірою всі ці функції наближаються одна до одної та моделюють одна одну.

Найпряміше воно визначено у вступі до самого видання, як основний його принцип:

Історія тексту встановлена за всіма наявними і приступними рукописними та друкованими джерелами і служить ґрунтом для встановлення основного тексту (остаточної, чи останньої, редакції) та побудови повного (наскільки дозволяють наявні джерела) генеалогічного зведення інших редакцій та варіантів кожного твору і всієї творчості поета в цілому¹⁰.

Телеологічний принцип, ідею, що вся творчість – Шевченка як і кожного іншого письменника – має закономірне завершення й що все розмаїття його текстів, редакцій та варіантів можна звести до одної кінцевої точки, словами редактора, до «основного тексту (остаточної, чи останньої редакції)», представлено тут чітко та ясно. Воно, вочевидь, має певну логіку й імовірність і, мабуть, віддзеркалює загальне мислення нашого літературознавства. Та навряд чи кожний помітить, що разом із телеологією (і генеалогією) приходить і певне завуження – до однини, саме до *одного*, «остаточного» тексту? Як до точки. Але що, коли ця схема неадекватна? Що, як тут діє не однина, а множина, не «текст», а «тексти»? Що, коли метафора, якою краще можна окреслити кінцевий продукт Шевченкової творчості, є не точка-об'єкт, остаточно завершена редакція, а силове поле, вібрація тексту саме варіантами?

Питання системності

Щодо одного редактори напевно не помиляються: кожен окремий Шевченків текст таки нав'язує до цілого тексту, до його поезії як такої – хоч, як на мою думку, не в тому ключі цілеспрямованості, в якому вони це бачать. Без дослідження цілісності, тобто системності, не може бути й мови про вирішення цих питань. Як і з усім у Шевченка (і в кожного великого митця), сутність, значення як таке – незалежно від того, чи йдеться про семантику символів, чи про текстологію – це передусім питання системності.

¹⁰ Твори, т. 1, с. 6–7.

Про загальні риси тої системності, тої цілісності, що водночас є згущеним стилем, вже не раз випадало говорити, й тут варто хіба нагадати найосновніші моменти. В цьому ж контексті, де йдеться про текст, і ширше річ беручи, про те, як Шевченко творить, ці моменти, з різними нюансами, наświetлюють одну базисну властивість – своєрідний, надзвичайно інтенсивний динамізм Шевченкового слова. Дещо схематично їх можна бачити як певну тріаду взаємопов'язаних прикмет (і функцій) – відкритості або децентрування, полярності й варіантності.

Під «відкритістю» (чи «децентруванням» у тому ж сенсі, що й постструктуралістське поняття *decentering*), я розумію ту повсюдну тенденцію Шевченкової поезії (ми це бачимо в кожному творі, на рівні й великих, і малих семантичних одиниць, майже в кожному рядку) давати водночас і «тезу», й «антитезу», ствердження й заперечення, надію та сумнів. Завдяки цьому його тексти мають надзвичайну семантичну й емоційну напруженість, і взагалі стають перед нами (й поодинокі, й у своїх внутрішніх або хронологічних угрупованнях – наприклад, альбом *Три літа* або поезія заслання) не як словесні твердження, не як логічно-синтаксичні пропозиції, а як багатопланний еквівалент прямого досвіду, пережиття, дії. Сам Шевченко напрочуд точно окреслює свою поезію: «молитву діяти» («Муза»). В ключі поетики ми мали би про неї говорити як про поезію насиченого внутрішнього діалогізму. В дещо метафоричному ключі, щоб передати її принципову нелінійність, те децентрування, де немає одного голого факту, відчуття, відруху, а тільки його афективна повність, його життєва вібрація, його, як сказали би феноменологи, *Dasein*, й схильний говорити про неї як про поезію «силового поля»¹¹.

Це на рівні, так би мовити, самої поетичної енергії, на рівні поетичної онтології¹². Коли ж йдеться про джерело, з якого та

¹¹ Див.: «Самовизначення й децентрування: “Хіба самому написать...” і проблема писання» у цій книжці.

¹² Якоюсь мірою це також питання історичної доби, її поетики. Бо така максимальна відкритість – щодо форми й широкої гами психічних і соціальних моментів – це основна цінність поетики романтизму. Наша розмова засереджується тут на внутрішніх, іманентних аспектах, бо тут, гадаю, кориниться суть Шевченка та його текстів, – але не забуваймо (як нас напучувало *Радянське літературознавство*) про можновладдя історії.

поезія впливає, про її зміст – не в сюжетному, а в глибинному, психологічному, чи, як ми звикли говорити, «філософському» плані – то ця поезія характеризується основною поляризацією, розподілом цілого представленого світу між гранично розділеними антиподами, добра і зла; у випадку самого автора тут відбувається подальший поділ на те, що я називав пристосованими й непристосованими його видами, і врешті – на внутрішньопсихічне розрізнення між *ego* (що є сукупністю психічних функцій, стратегії суспільного діяння) і тим, що є в самому центрі «я» – «самим собою» (*the self*)¹³. Знаменним є те, що ця поляризація є повсюдна і повсякчасна, пантопічна й панхронічна, що так, як кожне зображення зовнішнього світу є боротьбою добра і зла (парадигматично ми це бачимо у вступі до «Саула», де первісний рай попросту не повний без того зла: «Аж ось лихий царя веде...»), то так і особа автора, це остаточне й найавтентичніше джерело натхнення, постійно роздерта між тими ж антиподами – грішника і праведника. Як траплялося мені вже писати, не йдеться тут тільки про співіснування тих противенств, а про їхню чинну синергію: грішник уможлиблює Пророка, порочність є передумовою автентичності¹⁴.

Отже, вид енергії – і її джерело, її рушійна сила. Але яким є їхнє поетичне втілення? Як же стають вони поетичним, текстуальним фактом? Тут саме доходимо до кінцевої і для нас тепер найосновнішої ланки у цій тріаді. Бо ця сукупність Шевченкового змісту і форми, його неповторного стилю проявляється також (мабуть, найконкретніше і найпомітніше) у його текстуальності, тобто в його способі творення текстів. Цей спосіб, – що водночас і є сутністю, проявом його загального децентрування, – це творення варіантами.

Варіантність і варіанти

Про Шевченкові варіанти можна говорити в кількох ключах: в описово статистичному, в іманентному і психологічному (і знову-таки системному) та в історичному. Може, най-

¹³ Див.: «Самовизначення й децентрування...» у цій книжці.

¹⁴ Див.: «Шевченко, якого не знаємо» у цій книжці.

простіше говорити в цьому першому – бо йдеться про речі наочні. Навіть побіжний погляд на сторінки змісту показує, що величезна більшість Шевченкових віршів мають зафіксовані варіанти (під цим оглядом нове академічне видання набагато прозоріше від попереднього, яке у змісті їх наявності не зазначало). Кількість варіантів просто вражає: в першому томі, де подано поезії, написані до арешту, з п'ятдесяти восьми творів не має їх тільки чотирнадцять; із них вісім – це переспіви псалмів. У другому томі ці пропорції промовисті ще більше: зі 181 поезії, написаної після арешту, тільки 27 не мають варіантів; їх мають навіть переспіви «Слова о полку Ігоревім»¹⁵. Отож, статистика здається недвозначною: Шевченкова поетична творчість, по своїй природі, формується варіантами. Вони є, як казали формалісти, домінантою.

Цю домінанту можна якоюсь мірою зрозуміти саме в тому ж історичному чи радше біографічному ключі. І тут також виявляються два варіанти. З одного боку, беручи річ позитивістськи (що імпліцитно чи й прямим текстом завжди присутнє в градиційному шевченкознавстві), їхня наявність тлумачиться обставинами Шевченкового життя, його постійною невлаштованістю, тиском цензури і прямою заборонаю, браком доступу до друку тощо. З другого, їх можна бачити, і саме так їх бачить нове академічне видання, як генеалогічний ланцюг, що розвивається від первісного задуму, через різні варіанти й редакції – своєрідні текстологічні репетиції – до остаточного фіналу, до «дефінітивного тексту». І одна, і друга версія цієї історично-біографічної аргументації має приховану ціль (і я певен, що це робиться неусвідомлено, відрухово) «виправдати» цю надмірність варіантів і тим самим, якоюсь мірою, їх приховати, бодай приручити. Але навіть якщо тут є своя логіка – вона даремна.

По-перше, коли йдеться про біографічний вимір, видно, що писання варіантами не обмежується періодами «тяжких обставин» – заслання тощо, а є прикметою цілої Шевченкової твор-

¹⁵ Тут і далі всі ці цифри лише приблизні, бо самого питання, що є («основний») текст, а що варіант, іще не розв'язано. В цьому виданні, наприклад, «Гамалія» й «Тарасова ніч» мають дві версії, тобто обидва твори подано в двох рівноправних варіантах чи «редакціях».

чості. Тобто це властивість не умовна, а безумовна: він так завжди писав. По-друге, переконливість концепції «остаточного тексту» як кінцевої ланки «генеалогічного» ланцюга залежить великою мірою від закономірності, послідовності цього явища. Якщо можемо показати, що Шевченків поетичний канон рясніє винятками, що, як уже згадано, «кінцевим продуктом» є не один текст, а два чи й більше, то сама ідея «генеалогії» (тобто якоїсь телеології) тексту стає дещо сумнівною. Із закону вона перетворюється на випадковість. Точніше сказати, в ній розкривається редакторська схема, а не сутність самої творчості поета.

А винятки таки існують. У новому академічному виданні «Тарасова ніч», «Гамалія», «Москалева криниця» і «Лічу в неволі дні і ночі...» подаються у двох варіантах (редактори називають їх «редакціями», у випадку «Молитви» вони говорять про «вірші-варіації»¹⁶; до цього питання термінології ми ще повернемося). В раніших «повних» виданнях, хоч би в передостанньому («спрощеному») 1963 р., є ще й такі традиційно автономні варіанти «одного й того ж» твору, як «Сліпий»/«Невольник» і «Осика»/«Відьма». («Відьма», своєю чергою, також появляється у двох варіантах: у версіях із *Малої* та *Більшої книжки*.) Коли мова про ще раніші «повні» видання, як, наприклад, варшавське під редакцією Павла Зайцева (1933–1938), то там у самих текстах (хоч в окремій рубриці, як «відмінні редакції») подаються деякі твори, чи радше їхні варіантні частини¹⁷.

Але мова не про саме число «винятків» – бо це, звісно, тільки віддзеркалює редакторську настанову (для одних і «Осика», і

¹⁶ Див.: *Твори*, т. 2, с. 558. Знаменно, що й празьке, й варшавське, й київське «академічне» видання 1939 р. зараховують до «Молитви» також «Тим неситим очам» як її четвертий уступ/варіант. У «повному» виданні 1963 р. цей твір уже подається як окремий текст. (Див. аргументацію Ю. Івакіна «Т.Г. Шевченко и В. Курочкин: Новые материалы», *Советская Украина*, 1957, № 6, с. 162–165, яку він повторює в його праці *Коментарі до «Кобзаря» Шевченка. Поезії 1847–1861 рр.* Київ, 1968, с. 317–320.)

¹⁷ А саме – поширену версію «Неофітів» (за автографом, що його Шевченко подарував Марку Вовчку, нині втраченим), закінчення поеми «Чернець», першу версію початку «А нумо знову віршувать...», першу версію прологу до «Царів» та другу половину «Якби тобі довелось...» (всі з *Малої книжки*).

«Відьма» заслуговують існувати як окремі твори, для других має бути тільки «Відьма», але зате «Тарасова ніч» має появлятися в двох окремих редакціях, і ні одні, ні другі не наважуються, наприклад, перенести між «другорядні» тексти, тобто «варіанти», котрусь із двох версій «Лічу в неволі дні і ночі...»). По суті, однак, ідеться не про редакторські рішення, їхню «сміливість» розпоряджатися текстами, а про їхню, тих же текстів, природу, тобто їхню системність. (І якщо ми ту системність збагнемо, то різним редакторам таки буде складніше робити свої полонитаристські текстологічні операції.) А та системність однозначно вказує на те, що Шевченко взагалі й повсюдно творить варіантами. Річ не лише в тому, що, як бачимо, Шевченко майже кожному своєму творові просто не може «дати спокій», він його весь час переписує, дороблює та перероблює, поправляє, редагує, докомпоновує, викреслює – байдуже, що твір уже було переписано зовсім начисто, навіть що його вже друковано¹⁸. Річ не тільки в тому, що Шевченко так заходиться навколо поодиноких творів, а в тому, що ці самі твори, з перспективи його поетичного корпусу, його цілості, є немовби варіантами одне одного – або принаймні варіаціями на «одну й ту саму тему». Тут є той найглибший системний пласт його поезії. Кожний, хто уважно читав Шевченка, не може не відчувати, що і в межах його основних видів (ліричного, розповідного й «трибунно-

¹⁸ Промовистими в цьому випадку є ще й такі два моменти. Стихійність Шевченкового творення була така, що він писав не лише на різних клаптиках паперу (це робили й інші великі поети, як, наприклад, Емілі Дікінсон), але й на стінах. (Непідробний жест справжньої поетичної суверенності!) З другого боку, він таки не дуже дбав про цей, нашими редакторами так фетишизований, «остаточний текст». Це видно, наприклад, із Шевченкового листа до О.О. Корсуна (насправді це дописка в кінці поеми «Мар'яна-черниця», яку він йому пересилає): «Отак зачинається моя "Черниця" – а що дальше буде, то я і сам не знаю. Здається і люльки не курю, а шматочки паперу, що була написана "Черниця", розгубилися – треба буде знову компоновати. А поки що буде, надрукуйте хоч це, що маю, – тільки друкуйте своєю граматиною, бо вона мені дуже полюбилась» (підкреслення моє. – Г.Г.). Див.: *ПЗТ*, т. 6, с. 17. Не менш промовистим є те, що цю дописку цитовано також і в новому академічному виданні (т. 1, с. 468) – але її зміст, мабуть, не промовляє до редакторів на тому-таки текстологічному рівні.

політичного»), і в межах специфічніших підрозділів (наприклад, медитативно-сповідальної лірики, чи фольклорно-пісенної тематики, чи переспівів із біблійних пророків) він постійно творить безліч варіантів якоїсь одної загальної модальності чи «теми». В «мініатюрному» ключі за приклад цього можуть правити косаральські переспіви народних жіночих пісень, що їх потім так тонко і з любов'ю проаналізував Максим Рильський¹⁹. У ключі макроструктур основної опозиції між сферами ідеальної спільності й структурованого суспільства, що і є глибинною структурою його міфічного коду, це проявляється в його великих наративних творах. Варіювання долі жінки – як коханки і як матері, як покритки й жертви, і як носія людяності – від «Катерини» і «Мар'яни-черниці» через «Сліпу», «Сову», «Наймичку», «Відьму», «Княжну», «Титарівну», «Марину» й «Петруся» аж до «Неофітів» і «Марії» – становлять, мабуть, найяскравіший приклад цього писання варіантами. Знаменно, це підкреслюється метатематичністю: сам автор – чи то алюзіями, чи то самоіронією, чи криком душевного болю – нагадує нам і про ту «серійність» і взаємопов'язаність його наративних творів, і про його одержимість тим, як він це називає у своєму «Щоденнику», «дивним» і «всемогучим» покликанням²⁰.

¹⁹ Див.: Максим Рильський, «Жіноча лірика Шевченка». *Збірник праць ювілейної десятої наукової шевченківської конференції*, Київ, 1962, с. 22–27.

²⁰ У «Мар'яни-черниці», описуючи поводиря, він (немовби нишком) додає ще й таку деталь:

... а дитина!
Сердешна дитина!
Обідране; ледви, ледви
Несе ноженята...
(Достеменний син Катрусі.)
(рядки 45–49)

У велечитованім уступі з «Царів» він наголошує свою метатему подвійною самоіронією:

Бо як по правді вам сказати,
То дуже вже й мені самому
Обридли ті мужики,
Та паничі, та покритки.

Закономірність усього цього коріниться у двох головних підставах Шевченкової поетики. З одного боку, варіантність є безпосереднім висловленням міфічного коду: структури (як іще давно зауважив Леві-Строс) постійно породжують нові «події»; міф, кожний справжній міф, виявляється й пізнається тільки у «варіантах» (чи «подіях»); це і є його основною характеристикою, його «підписом»²¹. Із другого боку, варіантність є безпосереднім і глибинним виявом максимального психологічного

Хотілося б зогнать оскому
На коронованих главах,
На тих помазаниках Божих...
(рядки 9–15)

Іронія, зрозуміло, спрямована тут не лише на буцімто настирливу (у психологічному ключі кажучи, «обсесивну») тематику, і разом із тим на його шойно намічену «програму», але й на сам його штиль котлярєвщини – який він залюбки вживає для епатажного ефекту (див. подальші рядки виспіву). В «Марині» та ж «програма» – розповідати, ще раз і ще раз, «про бийстрят отих ледачих», задля того, щоб «людськеє серце пробивать» і «щоб стало жаль моїх дівчаток» – звучить глибоким, істинно християнським співчуттям (див. рядки 115–131). А в заспіві до цієї ж поеми бачимо, що ця тема (і метатема) є нічим іншим, як прямиим болем:

Неначе цвяшок, в серце вбитий,
Оцю Марину я ношу.
Давно б списать несамовиту,
Так що ж? Сказали б, що брешу,
Що на панів, бачиш, сердитий,
То все такеє і пишу
Про їх собачіі звичаї...
(рядки 1–7)

«Несамовитою», як бачимо з цілого контексту, є не лишень збожеволіла Марина, але й ця страшна потреба про неї – про них – писати.

Про його «покликання» див. запис у «Щоденнику» за 1 липня (ПЗТ, т. 5, с. 43–44).

²¹ Найявність «макроваріантів» (у тих же наративних поемах, від «Катерини» до «Марії») і є тою базою, на якій ґрунтується Шевченкова міфотворчість, і водночас тим першим пластом, на якому вона розкривається. Див. мою працю *Поет як міфотворець*, Київ, 1998.

насичення поезії Шевченка. І в практичному, і в сутнісному сенсі писання варіантами підтверджує вирішальну в його творчості роль автобіографізму. Стосується це й Шевченкового живопису: бо, наприклад, варіанти автопортретів знов-таки підтверджують цю глибоку потребу щораз наново пізнавати, відшукувати себе. А в поезії варіант є новим поглядом на оту найголовнішу «тему» його поезії – на його душу. В деяких випадках варіантність є очевидною: яскравий приклад цього – дві версії «Лічу в неволі дні і ночі...», які, маючи «тотожні» «сюжет» і «тему»²², починаються тим самим дванадцятирядковим заспівом. В інших випадках, як-от у двох поезіях, що починаються словами «Думи мої, думи мої...», такого розвинутого самоцитування немає (окрім того першого рядка), але короткий (шістнадцятирядковий) вірш косаральського періоду прямо переспіває, варіює, мініатюризує й наново відкриває, для себе і для нас, почуття, життєві обставини і, що, мабуть, найважливіше, цілющу силу того першого, такого відомого твору. В тому загальному «переспіві», що впливає з варіантів, можуть критися різні психічні підтексти, різні наголоси. У другому варіанті «Лічу в неволі дні і ночі...», переписуючи первісний варіант із перед восьми років, – і тут є один із важливих, хоч не одинокий і ще далеко не вповні досліджений момент переходу від *Малої до Більшої книжки*²³, – автор ретроспективно синтезує, дистилує свої давніші почуття, відкриваючи в них нову, глибшу сутність. У другому варіанті «Думи мої, думи мої...» (про «варіант» тут, зрозуміло, говоримо дещо умовно) автор знов-таки конденсує, але не *переписуючи* попереднє, а *дописуючи* до нього, немовби останній розділ. Ця тенденція конденсувати й мініатюризувати, зокрема, посилена, як це свого часу помітив Юрій Шевельов, в останній поезії Шевченка²⁴, але вона вписується в ще загальнішу модальність творення варіантами.

²² Оскільки йдеться про два цілком окремі тексти, ці поняття звучать тут дещо приблизно, умовно.

²³ Див.: Є.О. Ненадкевич, *З творчої лабораторії Т.Г. Шевченка; Редакційна робота над творами 1847–1858 рр.* Київ, 1959, примітка 56.

²⁴ Див.: G.Y. Shevelov, «The Year 1860 in Ševcenko's work». *Taras Ševcenko 1814–1861: A Symposium.* The Hague, 1962, pp. 68–106.

У порівняльному плані, на ґрунті тої модальності нам також розкривається своєрідність Шевченкової поетики. Творчість інших великих поетів – передусім того ж Пушкіна та Міцкевича, з якими його так часто зіставляли, – свідомо й навіть програмово наголошує тематичну різноманітність, дехто з них (це зокрема стосується Міцкевича) ніколи не повертається назад до раз порушеної модальності-форми; натомість Шевченко постійно повертається і постійно поглиблює те, що він уже раніше порушував. І знов-таки річ не у формальній стороні, не так у тому, що вони є поети «на ширину», а він поет на «глибину», а в об'єкті поетичного акту. Для Шевченка цей головний і постійний об'єкт є він сам, його душевна історія (в яку, зрештою, також уписується історія його країни); вона є невичерпна, і до неї він може постійно повертатися. В цьому також коріниться та надзвичайна (навіть у зіставленні з його великими сучасниками) універсальність і сучасність Шевченка. Він сучасний саме своїм посиленням відчуттям себе, своєї психіки, своєї долі. Певною мірою він також сучасний, навіть якось модерністський своєю посиленою неконвенційністю (тобто передусім у літературній творчості, не так у житті), готовністю переломити або відкинути, або попросту не враховувати того, що другорядне, заради духовної автентичності й спонтанності, і для досягнення першорядного поетичного ефекту²⁵.

Хоч питання Шевченкової варіантності можна й далі розвивати (наприклад, щодо його прози, яка не тільки варіює та розвиває його поетичну тематику, але й становить свою власну, внутрішньопрозаїчну варіантність²⁶), гадаю, що певною мірою

²⁵ Чільним прикладом тої неконвенційності є його змішування стилів, високого й низького (що так бентежило Куліша; пор. його відоме роздратування «Неофітами»). Хоч це вимагає ще дальшого дослідження, вже можна констатувати, що в питаннях, які можна вважати другорядними щодо самої суті поезії (як-от орфографія, пунктуація, канонічні форми тощо), Шевченко був таки досить легковажний, майже недбалий. Зате, коли йшлося про те, що для поезії є суттєве, істинне, те, що надає поезії її неповторного звучання – наприклад, ритм, голос, інтонацію, – він був гранично тонкий та акуратний.

²⁶ З одного (здебільша формального) боку, це вже давніше поставлене, але навряд чи адекватно розв'язане питання «однойменних» поетичних і

загальну тезу таки доведено. І тоді постає водночас практичне й принципове питання – а як це відображається в новому академічному виданні? Як же воно допомагає нам розкривати й досліджувати цю домінуючу Шевченкової творчості?

Відповідь, на жаль, однозначна: погано, в найкращому випадку непослідовно. Якщо брати варіанти у тому широкому сенсі, про який тут мова, то діє якийсь невтішний парадокс – хоч це видання формально їх наголошує, відводить їм окрему рубрику поряд із примітками, воно насправді їх знецінює, якоюсь мірою нівелює. Основна причина – наполегливе й по суті схематичне шукання «остаточного тексту», яке зводить ціле те Шевченкове силове поле, про яке щойно говорилося, до однієї точки, і, виокремивши цей буцімто «справжній», «кінцевий», «остаточний» текст із-поміж «не-кінцевих» (?) «перехідних» (?), «другорядних» (?), збіднює та викривлює наше розуміння його процесу творення, його, так би мовити, паралельності, його спонтанності. Об'єктивно такий підхід зменшує наш доступ до Шевченкових текстів, навіть порівняно з попереднім шеститомним виданням.

Перш ніж обговорити це текстологічне оскарження, зробимо коротесенький термінологічний екскурс. Запитаймо себе: «Що таке текст, а що таке варіант?» (стосовно Шевченка, зрозуміло). На мою думку, відповідь дуже проста: «варіант» – це те, що він писав. «Текст» (у цьому контексті, в якому нам тут доводиться говорити, тобто «остаточний» або «основний текст», той текст, що потрапляє до *Кобзаря*, якого читатимуть і цитуватимуть тисячі, якщо не мільйони) – це те, що вирішили вмістити ті чи інші редактори. А тепер питання до Вас (і вибачте за незвичність цього прямого звернення, але йдеться про читача, і науковця, про Вас із нами, не про якусь безтілесну абстрактність): а що Ви хочете читати? Що Вам потрібніше? Де, як на

прозових творів (див., наприклад, Л.Ф. Кодацька, *Однотомні твори Т.Г. Шевченка*. Київ, 1968). З другого, це ще дуже слабо досліджений момент розповідних і психологічних структур у Шевченковій прозі, зокрема її надструктури – сюжетні варіації, моделі та прийоми нарації, її автобіографічна цілеспрямованість тощо.

Вас, є більше Шевченка? Де, як на Вас, він звучить безпосередніше? автентичніше? Гадаю, тут не буде довкола чого сперечатися: навіть якщо якась версія «основного тексту» потрібна (з різних прагматичних причин, починаючи від шкільних підручників і популярних видань), то загальна мета залишається представити його слово якомога ширше й повніше. І саме тут заковика, бо у випадку Шевченка ідея «остаточного», а то й «основного тексту» не йде в пару з цією ціллю. Навіть більше, вона їй якоюсь мірою протидіє.

Це видно, зокрема, на прикладі нового академічного видання. З одного боку, деякі твори, що раніше подавалися як повноцінні тексти, тут «зредуковано», «знижено» до варіантів. Ідеться тільки про дві поеми, «Осику» (з 1847 р., яку Шевченко потім двічі переробив як «Відьму», раз у *Малій* і раз у *Більшій книжці*) та «Сліпий» (із рукописної збірки *Три літа*, 1843–1845 рр., яку він переробив як «Невольник» і яка міститься в рукописній збірці *Поезія Т. Шевченка. Том первий*, 1859 р.)²⁷. Однак, проблема, що тут сигналізується, має принциповий характер, і вона тягне за собою дальші наслідки. Прикладом цього є факт, що засада одного «остаточного» тексту неухильно допроваджує до того, що редактори змушені датувати дані твори й розміщувати їх у цілому корпусі не за датою їхнього написання, що було б рівнозначне з їхньою текстуальною автономією і бодай відповідало би їхній позиції в суто біографічно-хронологічному вимірі, а на базі їхньої позиції в уявному «генеалогічному ланцюгу». Відтак «Відьма», яку Шевченко вперше написав на засланні (переробивши «Осику»), а потім знову переробив зразу ж після заслання, тепер з'являється в його корпусі – у версії, зрозуміло, з *Більшої книжки*, тобто з 1858 р. – під березнем 1847 р., тобто до заслання, під датою написання «Осики». Те саме зі «Сліпим»/«Невольником», і з «Москалевою криницею», і з «Лічу в неволі дні і ночі...» – всі вони появляються за хроно-

²⁷ Обидва твори виступають як окремі тексти в шеститомному виданні 1963 р. Окрім того – і цього можна було сподіватися – твори, що в раніших, але несовєтських виданнях (ідеться про варшавське) подавалися в первісних версіях – передусім «Пророк» – тут появляються знову-таки лише серед варіантів.

логічним місцем першої «редакції» (але їхня «рація існування», ясна річ, визначається «остаточною» версією).

Такий підхід легко може породжувати певні викривлення, якщо не самих текстів (хоч і це можливе), то розуміння їхнього життєвого та поетичного контексту. Бо відкинення «альбомного» принципу й обґрунтування хронологічного, що його советське шевченкознавство так наполегливо обстоювало, базувалося передовсім, тобто в концепційному плані, на історичному контексті. (Прагматична мотивація – що, мовляв, альбомним принципом навряд чи можна охопити всю Шевченкову поетичну творчість – також має свій сенс, але в концепційному плані вона таки другорядна.) Отже, йшлося (так гадаю) про збереження цілісності історичного контексту, про те, наприклад, що коли після звільнення Шевченко пише зовсім нову версію «Москалевої криниці», вона вписується в його новий творчий період, у новий психічний, а мабуть, і стилістичний контекст його поезії. Щоправда, попереднє («спрошене») академічне видання з 1963 р. також не було тут уповні послідовне: в ньому друга версія «Лічу в неволі дні і ночі...», яку Шевченко також ґрунтовно переробив, уписуючи її (1858) до *Більшої книжки*, подається зараз після першої, тобто в контексті 1850 р. (А річ, власне, в тому, що ця друга версія, хоч і починається тим самим дванадцятирядковим заспівом, подає «тему» твору вже в зовсім іншому ключі: в ретроспективному, узагальнювальному. Щонайважливіше, вона звучить новопосиленими пророчими акцентами, коли, наприклад, поет говорить про «Тії незримії скрижалі, / Незримим писані пером»). У новому академічному виданні всі ці контекстуальні моменти затираються. Заради «остаточного тексту», заради того, щоб нав'язати «генеалогічний» ланцюг, обидві версії всіх шойно згаданих творів друкуються разом, отож, наприклад, друга «Москалева криниця» появляється поряд із першою, що писалася в зовсім інакшому ключі, вісім чи й дев'ять років раніше. І звісно, що якщо самі редактори підказують, що в кожному з цих випадків ідеться в принципі про «один і той самий текст», тільки в різних «редакціях» (а до цього питання ми зараз повернемося), які писалися в різних часах, але які в принципі підлягають одній даті (коли, мовляв, цей ланцюг почав розкручуватися), то можна передбачати, що за законом

інерції і під впливом цього якнайвищого текстологічного авторитету так думатимуть не лишень широкі кола читачів, але й ті майбутні кадри шевченкознавців, для яких, мабуть, передусім це видання готується²⁸. Таким чином, і далі триватимуть і затверджуватимуться певні суттєві непорозуміння.

В одному сенсі, щоправда, все це ще півбіді. Бо хоч бажано було б мати доповнення Шевченкового канону, а не його обкρούвання, однак ці тексти – хай не як першорядні, не як «основні» – таки можна знайти між варіантами... і сторінки можна гортати, і зацікавлений читач, а тим більше дослідник, таки може усвідомити собі справжній історичний та біографічний контекст конкретного твору та його «редакцій». Набагато гірше, однак, коли цього нема як зробити, коли самі тексти відсутні. Здавалося б, що для видання, яке претендує бути повним і дефінітивним, це річ неможлива – але так воно є. Йдеться тут про версії, що існували в різних раніших виданнях, хоч би між варіантами, але як цілісні тексти. В цьому виданні їх немає, тобто те, що залишається з них, це тільки варіантні рядки, не цілість. Мова тут про такі твори, як «Осика» (що раніше існувала не лишень у варіантах, але й між канонічними текстами), про варіанти «Лілеї» та «Русалки»²⁹, про варіанти «Княжни» (як із *Малої книжки*, так і з найранішої чорнової редакції, так званий автограф № 19), про варіанти таких поезій, як «Іржавець», «Хустина», «А.О. Козачковському», «Царі», «П.С.», «Пророк», «В неволі, в самоті немає...», «У нашім раї на землі...», «Ми вкупочці колись росли...», «Петрусь»³⁰, і крім того, розви-

²⁸ Прикладом може служити випадок із власного досвіду: у верстці моєї книжки *Шевченко як міфотворець* (1989) я виявив, що редактор самочинно на місце цитати зі «Сліпого» подав аналогічні (але в даному випадку зовсім не ті) рядки з «Невольника» – правдоподібно, саме тому, що згідно з новим академічним виданням «Сліпий» уже став немовби другорядним текстом щодо пізнішого варіанта.

²⁹ Варіанти обох поем із зошита (№ 72), який було відібрано в Шевченка під час його арешту, надруковані повністю у виданні 1963 р.

³⁰ Останні два рядки цього варіанта «Петрусь» з *Малої книжки* звучать так: «І поволік Петрусь кайдани / Аж на Сибір...»; так воно подано у виданні 1963 р., і, що важливіше – слава Богу, що воно є – у факсимільному виданні *Малої книжки*. У новому ж академічному виданні останній рядок –

нені частини творів, як, наприклад, вступ до «Сну (Гори мої високі...)», уривок «Москалевої криниці» з автографа на листі М. Лазаревського до І. Ускова, автограф-уривок (№ 29) із «Неофітів», так званий чернігівський автограф «Во Іудеї во дні они...» тощо. В сумі це все ж таки чимала кількість текстів, у

буцімто з цієї ж *Малої книжки* – надруковано «Аж у Сибір...». Заміна тільки одного прийменника, але (якщо факсимільне видання є достовірне), це не личить нібито академічному виданню.

Набагато істотнішою редакторською провиною вважаю вміщення в останньому рядку «N.N. (Мені тринадцятий минало...)» – хай і в квадратних дужках – слова *Бога* (звичайно, в советській орфографії: *бога*). Остання частина цього захлавного вірша, що, як у «Хіба самому написати...», служить контрапунктом-синтезою цілого твору, так і замикається на цьому слові:

Бридня!.. А й досі, як згадаю,
То серце плаче та болить,
Чому Господь не дав дожити
Малого віку у тім раю.
Умер би, орючи на ниві,
Нічого б на світі не знав.
Не був би в світі юродивим.
Людей і не прокляв!

Здавалося б, що пропущене слово (*Бога*) так і напрошується – і майже від самого початку редактори *Кобзаря*, починаючи від празького видання (1876) й видання Доманицького (1908) його тут уміщували – в дужках, як редакторську «кон'єктуру» (пор. у цьому виданні с. 461; пор. також: В. Доманицький, *Критичний розгляд над текстом «Кобзаря»*, Київ, 1907, с. 200). У популярних, зокрема советських виданнях, дужки знімались й слово йшло як справжній Шевченків текст (для когось зайвий раз підтверджуючи, що Шевченко таки «атеїст»). Але насправді слово *Бога* Шевченко тут не написав: у *Малій книжці*, що є одиноким джерелом цього тексту, стоїть тільки чотири крапки.

І знову риторичне: чи варто це наголошувати? Чи не є це педантизм? Адже видно, що Шевченко «хотів» це написати (хоч так якось не написав). Але саме в тому й річ: *не написав*. Враховуючи, що в інших поезіях, і в цій же *Малій книжці*, подібні «блюзнірські» моменти залишаються не торкнутими, ці чотири крапки набирають більшого значення, вводять нові нюанси присутності й відсутності, ще раз указуючи на органічність, ситуативність і варіативність Шевченкового тексту – й редакторам не слід це затирати.

яких таки видно всю якість, динаміку та живучість Шевченкового слова; це не дрібнички – і, повторюю, раніші видання їх подавали цілісно, між варіантами³¹. В теперішньому академічному виданні їх немає. І якщо читач хоче знайти «Осику» чи будь-який із вищезгаданих текстів, він мусить сягати по інше видання – бо поодинокі варіантні рядки – це такі тільки поодинокі рядки, а не наративна цілість.

Чому це так? Звідки це береться? В основному, гадаю, що спрацьовує тут гіпертрофія схеми (ідеї «остаточного» та «дефінітивного» тексту), що за своєю логікою зрештою змушує редакторів виступити проти «надмірності» варіантів, їх якось уговтати, попросту применшити. Чи це збагачує наше розуміння Шевченка? Навряд. Скоріше збіднює. Щоправда (треба віддати належне), також відбувається тут малий обмін, редакторський *quid pro quo*. На заміну за ці втрачені тексти ми дістаємо нові матеріали. З одного боку, це такі цінні речі, як другі редакції «Гамалії» та «Тарасової ночі» й варіант (чорновий автограф) «Подражанія Іезекілю. Глава 19»³². З другого, нам пропонуються кілька дрібних віршів – і то не лишень як *dubia* (наприклад, «Вип'єш перву – стрепенешся...»), а й прямо-таки як новоуканонізовані тексти («Ходить собі по церковці...»)³³. Якщо це обмін – то, як на мою думку, сумнівної вартості.

³¹ За виїмком «Пророка», всі згадані варіанти є у виданнях 1963 і 1939 рр.; варіант «Пророка» подано у варшавському виданні.

³² Цей варіант (і добре, що він поданий) таки мало різниться від відповідного канонічного тексту, в кожному разі, набагато менше, ніж деякі з вищезгаданих варіантів, що їх на ділі вилучено, тобто зведено до розрізаних варіантних рядків. Треба додумуватися, що причина на цей виїмок є те, що цей текст нововідкритий, і редактори горді зі своєї знахідки. Про текстологічну принциповість і послідовність важко тут говорити.

³³ Оскільки «Вип'єш перву – стрепенешся...» засвідчене Кулішем, є тут певна ймовірність; а що Шевченко до того буцімто написав це вуглем на стіні шинку, то є тут і певний додатковий, дещо сюрреальний шарм. «Ходить собі по церковці...», крім того, що воно записане рукою Шевченка, не має жодних прикмет Шевченкового слова й голосу, зокрема даного періоду (1859); правдоподібно, це такі фольклорний запис.

Цілісність і фрагменти

У зв'язку із de facto вилученими текстами-варіантами, постає, в загальному плані шевченківської текстології, питання про текст як цілість і текст як фрагмент. Бо насправді ані теперішнє, ані раніші «повні» видання такого питання принципово не ставили; найближче підійшло до цього варшавське видання, бодай тою мірою, що воно явно зазначало незакінчені твори (наприклад, «Мар'яну-черницю») або відділяло деякі («Дурні та горді ми люди...», «Мій Боже милий, знову лихо...») в окрему рубрику «Уривків»³⁴. Поминаючи бажання якнайточніше встановити автентичність певного тексту³⁵, видно, що від самого початку основним критерієм для науковців-редакторів, які формували його канон, було всеохоплення Шевченкового слова, включення всіх текстів, що він написав, – навіть коли ті явно незавершені. А річ у тім, що в Шевченка чимало творів, зокрема, писаних на засланні, що тільки умовно або тільки на перший погляд завершені, тобто закінчені – як, наприклад, «Добро, у кого є господа...», «Ну що б, здавалося, слова...», «Меж скалами, неначе злодій...», або, з-поміж пізніших, «Кума моя і я...» тощо. У випадку поезії «Мені здається, я не знаю...» маємо твір, що хоч нібито закінчений, насправді складається із трьох досить різних і ледве пов'язаних медитацій-фрагментів. Недвозначним прикладом фрагмента (його так і називають редактори), що таки потрапляє прямо в тексти, є ранній чотиривірш «За що ми любимо Богдана?»³⁶.

Буває й так, що те, що називається «фрагментом», є чимось набагато більшим. Тема Богдана й Шевченкове однозначно негативне ставлення до Переяславської угоди (ставлення, яке советські шевченкознавці, навіть кращі з-поміж них, як, наприклад, Юрій Івакін, майже завжди були змушені так чи інакше перекручувати³⁷) також дає нам приклад «тексту», що з легкої

³⁴ Див. т. 1, с. 163 варшавського видання і т. 3, с. 239–240 чиказького.

³⁵ Це стосується другого фрагмента «Мій Боже милий...». Див.: *Твори*, т. 2, с. 545–546.

³⁶ Там само, с. 510.

³⁷ Див.: Ю. Івакін, *Коментар до «Кобзаря» Шевченка*, Київ, 1964, с. 279–280. Набагато правильніше це подає Олександр Білецький (див. його

руки редакторів перетворюється на фрагмент і просто зникає як окрема одиниця. Йдеться про «Стоїть в селі Суботіві...». В шевченкознавстві загальновідомо, що деякі дослідники довели, що цей текст таки тісно пов'язаний із «Великим льохом», і служить як його епілог – це зрештою видно навіть напівозброєним оком³⁸. Але ніхто ніби не радив зовсім затерти його окреме семантичне звучання – а це робить нове академічне видання, яке не тільки не подає його як окремий твір (як це робили всі попередні «повні» видання), не тільки вилучає його зі змісту (залишається лишень обговорення в коментарях), і без жодного знаку відділення прямо-таки доточує його до «Великого льоху», як рядки 500–547. Викривлення тексту відбувається тут принаймні в трьох планах. По-перше, в загально-системному, видно тут іще один, уже, мабуть, зайвий приклад того, як нівелюється семантично-варіаційна складність Шевченкової творчості заради встановлення якогось уніфікованого і, по суті, схематичного «остаточного тексту». По-друге, тут нехтується сама графічно-композиційна побудова тексту: в автографі, рукописному альбомі *Трьох літ*, що править тут за основне джерело, Шевченко відділяє той твір чи частину, тих сорок сім рядків, що ми дотепер називали «Стоїть в селі Суботіві...», не лише звичним для нього розчерком-кінцівкою, але й пропускаючи пів рукописної сторінки між останніми рядками наративної частини («Так малий льох в Суботіві / Москва розкопала! / Великого ж того льоху / Ще й не дошукалась») і початком кінцевої медитації («Стоїть в селі Суботіві / На горі високій / Домовина України, / Широка, глибока»)³⁹; обидва моменти,

«Ідейно-художнє значення поеми "Великий льох"», *Зібрання праць у п'яти томах*, Київ, 1965, т. 2, с. 245–248.

³⁸ Перший, мабуть, це принципово наголошував П. Зайцев (див.: Т. Шевченко, *Твори*. Варшава; Львів, 1935, т. 3, с. 226). Відтак це наголошували О. Білецький і В. Бородін; у примітках «академічного» видання згадуються лише вони двоє (т. 1, с. 496).

³⁹ Тарас Шевченко, *Три літа. Автографи поезій 1843–1845 років*. Київ, 1966, с. 76. Тут треба також згадати, що Шевченко ставить такий самий розчерк-кінцівку, яким він також закінчує кожну з попередніх частин, тобто «Три душі», «Три ворони» і «Три лірники» – між кінцем передостанньої частини (діалогу лірників; рядок 439) і початком кінцевої

зокрема в поєднанні, сигналізують якщо не зовсім окремих твір, то важливий окремий підрозділ. І по-третє, така операція з текстом можлива, тільки коли ігнорується його семантика й інтонація, його голос. Бо тон цього тепер фрагмента, а колись тексту, помітно відрізняється від попередньої нарації пророчим узагальненням, складним емоційно-«історичним» авторським пафосом, посиленою метатематичністю. Зайцев, О. Білецький та інші мали рацію, коли говорили про цей фрагмент-твір як про епілог до «містерії» «Великий льох», але навряд чи вони передбачали його звичайне, нічим не зазначене, влиття в попередній корпус твору. В теперішньому виді це схоже на пародію стосовно міркувань цих науковців, а не на виконання їхніх порад. І ще одне: традиція шевченкознавства також має свою вагомість – вона ж бо перетворюється на історію рецепції і вростає в текст. Факт, що в усіх попередніх повних виданнях цей твір мав своє окреме звучання, а в деяких навіть свою назву («Суботів»), робить його частиною канону, подібно до назви поезії «Царі», яка, хоч і не авторська, залишається частиною нашої шевченкіани.

Оскільки один з основних видів Шевченкової поезії є медитація та сповідь, самоаналіз і (як і потім у «Щоденнику») постійний запис його душевної подорожі, то завершення або замкнення тексту, та closure, яким сучасна постструктуралістська критика так часто займається, завжди стоятиме амбівалентно, багатозначно. По суті, брак або мінімальність цієї closure ще раз ілюструє загальну модальність Шевченкового творення, і це проявляється і в «текстах» (тобто в тому, що за традицією зараховується до цієї категорії, навіть якщо даний «текст» є незакінчений), і у «варіантах». І якщо згадані тут незакінчені й тільки позірно закінчені, в принципі відкриті твори, мають бути частиною його канону, то такою ж мірою це мало би стосуватися й тих різних варіантів. Якщо ні, то задля елементарної послідовності той самий ригоризм, із яким редактори підійшли до

(«Старці під берестом заснули...»; рядок 440). У варшавському виданні й у академічному 1939 р. це графічно зазначено в тексті; у виданні 1963 р. й у новому академічному цього вже немає. В. Бородін у своїй ранішій праці про «Великий льох» докладно обговорює графічний вигляд тексту (*Над текстами Т.Г. Шевченка*, Київ, 1971, с. 163–174), але не згадує, що в автографі, крім наявної кінцівки, ще також пропущено півсторінки.

варіантів, мав би бути застосований до текстів: виділенням «незакінчених» творів в окрему (і також імпліцитно менш досконалу) рубрику. На теперішньому етапі на це, ясна річ, ніхто не пристане – не лише тому, що критерії малооб'єктивні й не досить чіткі, і не тільки через традиційне й цілком виправдане бажання охопити дослівно все, що Шевченко написав, але передусім тому, що замість продуманої моделі, за якою можна охопити й зрозуміти його творчість, і саме його творчість, а не якогось іншого поета – є тільки інерція старих підходів, що, по суті, формувалися ще на початку століття. До цього ключового питання ми ще повернемося. А наразі ще раз – і востаннє – поставимо питання про мотивацію, тобто концепцію, що уможливорює таке трактування його текстів. Конкретно – чому викреслювати з-поміж «текстів» як таких цілу низку розгорнутих, завершених і цікавих творів – і водночас подавати фрагменти⁴⁰?

Авторська (остаточна) воля

Звичайна відповідь, до якої не раз більш чи менш відверто вдається редактор і яка править за концепційну базу для багатьох редакторських рішень, – «так хотів сам Шевченко, така його остаточна воля». Питання авторової інтенції, його наміру, є засадничим не тільки в шевченківській текстології та шевченкознавстві як такому, але й в усьому традиційному літературознавстві – й не тільки українському. Самозрозуміло, це питання сягає далеко поза межі самої текстології: воно лежить при самому корені теорії та онтології літератури, існування літературного твору та його впливу на суспільство. Як показують сучасні дослідники, питання інтенції, наміру, розгалужується на кілька складних і взаємопов'язаних моментів, починаючи від прямого та імпліцитного значення, як і від правового виміру: якою мірою автор відповідає за те, що він каже, хай у художній формі? який його «справжній намір»? (І це, зрештою, також стосується закону як тексту, закону як такого, – який є його «справжній намір»? і чи нам сприймати його як щось зафіксоване, чи як щось здатне еволюціонувати?) Воно

⁴⁰ Про те, що «фрагменти» не завжди є фрагментами, див. нижче.

заторкує функціональні моменти (хто і як уповноважений давати інтерпретацію будь-якого тексту, чи то твору, чи закону?) і ґрунтується на суттєвіших: інтенції, волі автора, як чомусь, що надає творові його естетичного виміру (бо чи можна створити художній твір «нехотючи», без авторської волі?). Треба також зважати на те, що питання наміру й авторської волі є саме тою «ідеєю» твору (чи то в ідеалістичному й класицистичному сенсі, чи в тому емпірично-структуральному сенсі, що ця «ідея» є співвідношення або скоріше протидіяння конвенції). І врешті на те, що мова про намір і волю автора тісно пов'язується із самою оцінкою твору, що, мовляв, якість твору вимірюється ступенем утілення задуму творця, що це ж і є його основним естетичним виміром⁴¹. Саме проти цього останнього, проти ототожнення твору з волею автора, виступила новітня критика на Заході, починаючи, майже півстоліття тому, програмовим запереченням «ілюзії інтенційності», що вийшло з-під пера Вімзата і Бірдзлі⁴². Намір чи воля автора, твердять критики, не може бути мірилом чи стандартом: «Поезія не належить ані критикові, ані авторові (вона відділяється від автора при народженні й ходить світом незалежно від його намірів чи його контролю). Поезія належить публіці. Вона втілюється в мові, що є особливою публічною власністю, і вона говорить про людину, що є об'єктом публічного знання. Те, що говоримо про поезію, треба аналізувати так само, як будь-яке твердження з мовознавства чи із загальної науки про психологію»⁴³. По суті, одначе, їхнє застереження стосується естетичної оцінки, а не інтерпретації як такої⁴⁴. Дальші постмодерністські та деконструктивістські на-

⁴¹ Див.: Annabel Patterson, «Intention». *Critical Terms for Literary Study*, eds. Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin, Chicago and London, 1990, pp. 135–146.

⁴² Див.: W.K. Wimsatt, Jr. and Monroe C. Beardsley, «The Intentional Fallacy». *Sewanee Review*, LIV, Summer, 1946; передруковано в W.K. Wimsatt, Jr., *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of poetry*, Univ. of Kentucky Press, 1954. Як підкреслює Аннабел Паттерсон, у Вімзата й Бірдзлі настанова не була ще тим радикальним антиінтенціоналізмом, який бачимо в пізніших теоретиків, наприклад, Фуко чи Дерріда.

⁴³ Wimsatt and Beardsley, *The Verbal Icon*, p. 5.

⁴⁴ Див.: Annabel Patterson, *Intention*, p. 140.

станови у версіях таких теоретиків, як Фуко чи Дерріда, посунули це питання набагато далі. Для Фуко будь-яке мовлення про автора і твір (oeuvre) має бути замінене поняттям анонімного дискурсу (наприклад: «Аналіз тверджень діє без відношення до cogito. Він не ставить питання про суб'єкта, який говорить, який себе проявляє або ховає і який у своїй мові користується суверенною свободою... На ділі цей аналіз має бути на рівні “кажуть”/“сказано” (on dit)»⁴⁵.) Для Дерріда всяке твердження в тексті належить не до зовнішньої дійсності, а до цілого плетива інших тверджень даного тексту та інших текстів; для нього між словом і зовнішнім світом немає жодного прямого зв'язку⁴⁶.

Радикальний антиінтенціоналізм цих настанов (що вже викликав гостру реакцію на Заході⁴⁷) не відповідає на всі питання авторства, й не можна його застосовувати в усіх випадках однозначно. Але його також не можна не знати й не враховувати. Зокрема, коли йдеться саме про інтенцію, про волю автора. Відсутність розуміння тих вимірів у загальному дискурсі українського літературознавства, а в шевченкознавстві зокрема, робить його наївно-старосвітським, і в зіставленні зі світовим дискурсом схожим на якусь несвідому стилізацію під «ретро»⁴⁸. Є, щоправда, певні виїмки – але їх лише жменька, й вони поки що ніяк не впливають на становлення канону; вони скоріше функціонують як літературознавчий еквівалент counter-culture.

У контексті шевченківської текстології питання волі автора, його «справжнього наміру» стає особливо загостреним – із кількох причин. По-перше, Шевченко надзвичайно складна особистість і перший у новітній українській літературі, що в самому

⁴⁵ Див.: Michel Foucault, *Les Mots et les choses*. Paris, 1966.

⁴⁶ Див.: Jacques Derrida, *De la grammatologie*. Paris, 1967.

⁴⁷ Див.: E.D. Hirsch Jr., *Validity in Interpretation*. New Haven and London, 1967.

⁴⁸ У контексті української літератури, що вже майже два століття існує як сурогат політичного або принаймні громадського діяння, ситуація ще складніша, бо йдеться тут не лише про постмодерністичну проблему автора (чи він узагалі може існувати?), але й про ще не розв'язане основне питання власне модернізму: чи автор, як автономне, суверенне єство, вже нарешті став можливим, тобто чи перестали громада, народ, нація та історія, а тепер іще на додаток держава, підпорядковувати його своїм першочерговим і невідхильним вимогам?

корені свого творчого доробку поставив, із максимальним наголом, роль свого «я», свого авторства. Психологічна складність, відкритість і мінливість у презентації самого себе зумовлюють надзвичайну складність у трактуванні своїх текстів, у його «авторській волі». Як ми вже бачили, виявом цієї волі є передусім необхідність переписування, загальна варіантність, і, що лежить за тим, трактування власного письма як постійної сповіді, як діяння молитви. У зв'язку з тим, і як відблиск цілої його особистості, Шевченко надзвичайно не конвенційний – і це знову-таки треба бачити не тільки на словах, але саме в текстах, найавтентичнішому прояві «авторської волі».

Великою мірою Шевченко – і своєю психічною настановою, і поетичною практикою – ілюструє основну тезу тих найновіших дослідників-теоретиків, про яких щойно йшлося, що текст – це передусім процес, а не річ. Для його редакторів (і теперішніх, і, мабуть, усіх попередніх) текст, навпаки, становить щось замкнене, завершене, дефінітивне; імпліцитно, а подекуди й прямо вони бачать текст як *oeuvre*, як замкнене й пасивне твориво. Ця, по суті, класицистична й ідеалістична концепція твору (*oeuvre*) є дещо умовна навіть в історичному контексті романтизму; в Шевченка, з його відкритістю й децентруванням, із його нахилом до експериментаторства, що передбачає й на кілька десяти років випереджає модерністську поетику, така концепція тексту просто недоречна⁴⁹. Вона віддзеркалює позитивістське і, по суті, механістичне розуміння не лише тексту, але й творчого процесу як такого. Тоді, коли сучасне бачення тексту й письма наголошують їхню відкритість і живучість у рецепції, в психічній багатогранності автора, і в сутнісній діалогічності й двозначності творення (де те, що пишеться, є спробою схопити живу мову й живу неповторність моменту і водночас констатацією, що письмо може зафіксувати тільки відсутність, тільки слід цього пульсування живучості⁵⁰), і коли Шевченко,

⁴⁹ Щодо експериментаторства Шевченка див.: В. Петров, вступ до *Казематна поезія Шевченка, квітень-травень 1847*. Мюнхен, 1947, с. 5–17; «Sevchenko's Aesthetic Theory: An Approach to the Problem», *Taras Ševčenko 1814–1861: A Symposium*, p. 62–67.

⁵⁰ Див.: Barbara Johnson, «Writing». *Critical Terms for Literary Study*, pp. 39–49.

більш ніж будь-який інший український письменник втілює цю свідомість, то нам пропонується текст, бачений майже як сурогат фізичної речі.

Отже, воля автора проявляється в цілісності його поезії та його поетики; щоб її збагнути, треба бачити цілість і цілісність, а не лише відокремлену деталь чи один штрих. І знаменним є те, що в кращих «вітчизняних» обговореннях текстологічного ремесла (на які, враховуючи тодішню советську дійсність, наш редактор так чи інакше мав би взоруватися) питання авторської волі поставлено саме в такій релятивній і в принципі гнучкій формуляції⁵¹. На жаль, цього не бачимо в нашому виданні. Тут «воля автора» в принципі ототожнюється з останньою версією або редакцією; іноді, як побачимо, вона базується на одному – хоч буцімто останньому – штриху.

⁵¹ Пор., наприклад, міркування Д. Ліхачова (*Текстология*, Москва, 1964; розділ «Замысел и воля автора», с. 65): «Воля автора, как и замысел произведения, – явления крайне сложные и неустойчивые и до сих пор в самой сущности своей почти не изученные. Во всяком случае, к вопросу об авторской воле текстолог должен подходить не как юрист и не рассматривать “последнюю волю” с правовой точки зрения. Нельзя в работе над авторскими текстами произведения ограничиваться формальным выявлением последней творческой воли автора. Замысел и воля автора в воплощении этого замысла должны подробнейшим образом изучаться текстологом во всей их сложности и в их меняющихся отношениях к текстам... Текстолог, изучая историю замысла произведения и историю воли автора, не может быть только бесстрастным регистратором. Он должен оценивать их с точки зрения художественной и идейной».

Пор. також статтю «Текстология» в *Краткой Литературной Энциклопедии*: «Следование “авторской воле”, правило последнего текста и др. принципы текстолог. работы не имеют характера рецептов и не исключают исследования каждого явления в истории его происхождения и развития. Т. имеет дело с понятием “воля автора”, но при этом имеется в виду творческое волеизъявление писателя, к-рое нельзя понимать упрощенно – в биографич. или юридич. смысле. Произв. лит-ры – не только собственность автора, но и нац. достояние. Пассивность автора, отсутствие реакции на посторонние изменения текста и правильного представления о качестве текста, заключенного в том или ином источнике, запрещение печатать или даже попытка уничтожить произв. не могут приниматься за проявление творч. воли» (*КЛЭ*, т. 7, с. 448).

Проблематичність такого підходу повинна бути очевидною. З одного боку, є суто об'єктивний (чи статистичний) факт, що творець, як і кожна жива людина, міняється, і не рідко слабшає. (Буває і сенільність – хоч це, певна річ, не стосується Шевченка.) Пізніша версія може гарантувати хіба що відмінність, але не конче поліпшення. В тому разі, коли поезія пишеться кров'ю (і навіть якщо це не сповідь, а «тільки література»), кожна розгорнута нова версія – як уже засвідчено «дублюванням» «Лічу в неволі дні і ночі...», чи «Москалевої криниці», чи «Гамалії» – заслуговує на рівноправність. А якщо йдеться про вартість самого принципу, про його концепційну ймовірність в історичному плані, то маємо повчальний і страшний досвід советчини, парадигмою якого мусить служити доля найбільшого і, мабуть, найтрагічнішого українського поета двадцятого сторіччя Павла Тичини. Ніщо, мабуть, так не захитує погляд, що авторська воля кориниться в останній редакції, як приклади його поступового, заповзятого самонівечення – не лише радикальної самоцензури, калічення своїх ранніх текстів для пізніших видань, але й ще радикальнішого зниження власного голосу, самої якості його пізньої поезії. Якщо приклад Тичини, прямого спадкоємця шевченківського генія і водночас, за влучною характеристикою Михайлини Коцюбинської, співця, що наступив собі на горло⁵², не розвінчує по суті механістичну концепцію, що у становленні канону письменника остання версія його творів обов'язково є остаточною (тобто найкращою), то справді ніщо її не може розвінчати, й мова про поезію стає не науковим дискурсом із якоюсь об'єктивною базою, а такою собі догматичною або імпресіоністичною вправою.

Шевченко, зрозуміло, не Тичина; сатрапія, в якій йому було суджено жити, далеко не так страшна, як советська. Але якщо йдеться про текстологічні принципи, то цей історичний та ек-

⁵² Див.: Михайлина Коцюбинська, «Корозія таланту. Болючі роздуми про поезію Павла Тичини». *Радянське літературознавство*, 1989, №11. Пор. також мою статтю «Continuity and Discontinuity in the Poetry of Pavlo Tychyna», *East European Literature: Selected Papers from the Second World Congress for Soviet and East European Studies*, Berkeley, 1982, pp. 13–22 і, зокрема, «Pavlo Tychyna», *Twentieth Century Writers*, New York, 1991, pp. 1651–1676.

зистенційний досвід не можна не враховувати⁵³. (Своєю чергою, стереотипи загалом, а щодо генія зокрема, треба ламати: і так як Тичина не суцільно «слабкий», так і Шевченко не вповні «міцний». У кожному разі, в нього, як побачимо, також існує своєрідний вид самоцензури.) Остаточний аргумент, однак, проти фетишизації останньої версії як законного вияву («остаточної») волі автора є, як уже говорилося, цілість його творчого доробку. Як це тонко ілюструють деякі сучасні дослідники, цей доробок – якщо його трактувати саме як текст, а не як статичний оєувге – по своїй суті не є чимось лінійним. У випадку Шевченка (гадаю, що це вже доведено) ця нелінійність підкреслюється – посилено й постійно – самою структурою його поезії. В її силовому полі адекватне розуміння авторської волі мало б передусім враховувати основний принцип діалогічності, відкритості та децентровості, й вистерігатися однозначного обкроєння.

Варіант викреслення

Конкретним і, мабуть, граничним прикладом авторської волі є викреслення. На ділі, всі редакторські рішення про вибір одного тексту понад другий, про включення або виключення того чи іншого варіанта, озброюються фактом авторського вибору. Формально річ беручи, цей вибір здійснюється шляхом або замінення-переписання, або дописання, або викреслення – окремих слів, рядків, а то й цілих частин. Але хоч викреслення виступає одним із трьох можливих методів чи видів авторської редакції, воно насправді має набагато складнішу функцію, ніж ті два інші.

По-перше, ця складність полягає в тому, що у випадку цілих творів, або більших їхніх частин, викреслення – тобто пропущення – стає важливим композиційним засобом. Це, зокрема, видно на переході від *Малої* до *Більшої книжки*. Хоч цей момент уже не раз досліджувався, основний підхід до нього був реду-

⁵³ Пор. із тої ж статті в *КЛЭ*: «Проблема “авторской воли” усложняется цензурным (автоцензурным) вмешательством и неавторизованным редактированием текста, к-рые в принципе признаются порчей авторского текста» (*КЛЭ*, т. 7, с. 449).

тивний, і – як і в даному академічному виданні – спрощувально телеологічний, тобто, по суті, звернений на те, щоб виправдати й узаконити пізнішу версію (*Більшу книжку*) і, в той же час (бо тут вже мусила спрацювати своя крива логіка) применшити, знецінити ранішу (*Малу книжку*)⁵⁴. Те, на що ця критика ніяк не могла спромогтися, – це продумана відповідь на питання, чому Шевченко пропустив, дослівно закреслив, такі шедеври, як «Чи то недоля та неволя...», «Хіба самому написать...», «Ну що б, здавалося, слова...» та інші високоякісні твори. І тут саме прояснюється другий важливий момент. Бо на відміну від інших редакційних засобів, викреслення чи пряме перекреслення має посилену психологічну промовистість.

Взаємопов'язані моменти відкривання й приховування себе стоять перед кожним складним творцем – у цьому коріниться психологія письма як процесу, що поєднує такі неспівмірні стимули-матриці, як енергія внутрішнього «я» та суспільство з його конвенціями. Це, зокрема, помітно в автобіографічній літературі, починаючи від Св. Августина, і, на зорі новітньої доби, пророка романтичної ширості Жан-Жака Руссо. В Шевченка це бінарне діяння стає основною пружиною його розповіді, його нарації як такої – з тою лише різницею, що ми схильні зауважувати (оскільки взагалі його уважно читаємо) тільки його граничне самооголення (яке парадигматично подається в поезії «Чи то недоля та неволя...») і, здавалося б, його повсюдну сповідь і щирість. Моменти самоприховування стають незримими – не

⁵⁴ Див., наприклад, Є.О. Ненадкевич. *З творчої лабораторії Т.Г. Шевченка; Редакційна робота над творами 1847–1858 рр.* Гачок, на якому це все можна було повісити, був дуже простий, і, як і ціла рама, в яку треба було вмістити шевченкознавство, – переважно вульгарний. Ішлося тут про основні кити советського трактування Шевченка, і ціле дослідження його «лабораторії» мало тільки проілюструвати, що, перероблюючи *Малу книжку* на *Більшу*, Шевченко тільки посилював свій реалізм, свою революційність, сатиру, непримиренність тощо. Навіть якщо ці моменти якоюсь мірою наявні, загальний контекст, їхнє співвідношення з іншими, не менш, а то й більш істотними моментами, зовсім не досліджувалося. Про тонке й неупереджене дослідження справжньої системності його поезії не могло бути й мови. Але також треба пам'ятати, що в контексті суцільного ідеологічного закабалення Шевченка, дані праці далеко не найгірші, оскільки певною мірою вони бодай ангажували текст як такий.

тому, що їх немає, а тому, що, по-перше, те, що він таки представляє, є настільки сильне й гіпнотичне, що воно заповнює наш кругозір і не допускає дистанції, а, по-друге, тому, що відсутність узагалі можна помітити, тільки усвідомлюючи цілість, чи бодай код, у якому вона пишеться. І хоч вже доводилося зробити певні натяки саме про те, що не вміщується в його поезії, системного дослідження явища структурованої відсутності ще нема⁵⁵.

Саме тут історія тексту, чи скоріше синхронічно-діахронічне співдіяння варіантів, відкриває нам перший і надзвичайно промовистий аспект встановлювання присутності-відсутності в Шевченка. Йдеться тут передусім про нюансування власного психологічного образу, де, як і в його пізніх рембрантівських автопортретах, глибока тінь водночас прикриває, і драматизує, і встановлює цілеспрямовану синтезу. Зовсім конкретно й для декого, може, несподівано ця відсутність, у формі викреслень, також виконує функцію специфічної самоцензури. Бо якщо підрахувати те, що Шевченко перекреслює в *Малій книжці* й потім не переписує до *Більшої*, то видно, що ті моменти, які він ретушує (в уже згаданих «Чи то недоля та неволя...», «Хіба самому написать...», і «Ну що б, здавалося, слова...», як і в поезіях «N.N. (О думи мої! О славо злая!)» та «Сичі», й у символічній формі в поемі «У Вільні, городі преславнім...») в основному висловлюють ті «мінорні» тони сумніву, гіркоти, «зневіри», які не тільки його пізнішим інтерпретаторам-дослідникам, але й буцімто йому самому мусили здаватися неадекватними, не гармонійними з тим новим, по суті, пророчим автопортретом, який йому починає вимальовуватися в праці над *Більшою книжкою*. Таким чином, постає тонкий парадокс: поезія, яка саме за своєю внутрішньою настановою – порівняймо принцип всеохопності в «Лічу в неволі дні і ночі...» (в обох варіантах, але,

⁵⁵ Самозрозуміло, що йдеться тут не про будь-яку відсутність – навряд чи слід очікувати від Шевченка, щоб він нам представляв те, що нам дає Пушкін чи Міцкевич, – а про відсутність чогось такого, що є важливою частиною його світу, але в той самий час закономірно, «структуровано» приховується. В загальному й зовсім попередньому ключі я це розглядав як питання «пристосованої» та «непристосованої» особистості (пор.: *Шевченко як міфотворець*, с. 8–23); про роль відсутності в поезії, зокрема періоду заслання, див. «Самовизначення й децентрування...» у цій книжці.

зокрема, в другому), принцип органічної цілісності з «Долі», межове оголення своєї душі в «Чи то недоля та неволя...», і врешті ряд символічних моментів із нарративних поезій того періоду – мала бути суцільною сповіддю, таки моделюється, ретушується згідно з іншими, «зовнішніми» або бодай «ширшими» критеріями.

Саме питання, очевидно, можна поставити лише тому, що Шевченко сам його так гостро сформулював. Але, оскільки він накреслив параметри й поставив такі суворі вимоги сам до себе, їх не можна не відчувати, – і саме в їхньому світлі видно, як він, ледь помітно, відхиляється від них, ретушує свій автопортрет.

Однак, і це не зовсім так – бо на ділі, немовби знаючи їхню естетичну вагомість, він не в силі знищити моменти свого самовідкриття: вони викреслені, але вони залишаються. До того ж, тут спрацьовує якась творча непослідовність, бо навіть щось перекресливши, наприклад, «І станом гнучим, і красою...», він може переписати це до пізнішої збірки-канону. Саме тому, що ми маємо автографи *Малої та Більшої книжки*, ми можемо пізнати цей своєрідний Шевченків вид ствердження-заперечення, тої істинної діалоговості, де правда, «як золото в тому горнилі», випаляється вогнем віри і зневіри.

Але знову ж таки – ми маємо і не маємо. Бо щоб пізнати цей глибший, сокровенніший пласт Шевченкового доробку, мусимо мати доступ до його цілісності, могли прочитати його не тільки в його повноті, але й у його справжньому часовому вимірі, у вимірі, який, на жаль, не вписується в простеньку хронологічну схему. Тобто, все це вирішальною мірою (хіба що для поодиноких текстологів) залежить від видання, й це академічне видання цьому ніяк не сприяє.

По суті, питання викреслень – це питання варіантів, і про це вже досить багато говорилося. Але варто торкнутися ще двох конкретних і промовистих прикладів викреслення, де в ім'я останньої авторської волі проходить найгостріший наступ редакторської схеми на Шевченкове слово. Йдеться про два полюси його творчості, про ранніх «Гайдамаків» і про пізню «Марію». («Стоїть в селі Суботові», про який уже була мова, ілюструє скоріше викреслення контексту, ніж тексту.)

«Поема “Гайдамаки”, – як констатував В.С. Бородин в одній зі своїх раніших праць, – один із тих творів Шевченка, які мають особливо складну історію тексту»⁵⁶. Шевченко розпочав його ще, може, 1839 р., й дописував і переписував аж до смерті, але свою редакційну працю так і не закінчив; як каже редактор у цьому академічному виданні (наполягаючи, одначе, що тут міститься остання й найповніша авторська воля): «...як і в попередніх джерелах тексту, в робочому примірнику *Кобзаря* 1860 р. поему не доведено до остаточної викінченості, на перешкоді чому стали хвороба й смерть Шевченка»⁵⁷. Коротко кажучи, остаточне, але не остаточне. Або, скоріше, не остаточне, але остаточне.

Різниця між першою та другою формуляцією коріниться в остаточній там чи ні, але безумовно таки редакторській волі – і в його схемі. Саме редактор і схема вирішують, як увібгати твір, що постійно вібрує авторським життям, в «остаточну» форму. А йдеться ось про що. І в останніх академічних виданнях (варшавському, в київському десяти- й шеститомнику), і в попередніх виданнях поема «Гайдамаки» друкувалася в тій обривці, в якій вона появилася в першій публікації 1841 р., тобто в «Передмовою» (що, як усі знаємо, є насправді післямовою), з авторськими примітками, і з кінцевим зверненням, другою, власне, післямовою, «Панове субскрибенти». Щоправда, в шеститомнику цю схему порушено, бо Шевченкові «Приписи» подано, як це характеризував у щойно згаданій праці теперішній редактор, «у розділі приміток, але не як суцільний текст, а у вигляді окремих, довільно роз'єднаних уривків, вставлених у різних місцях коментарів упорядника». Подальші зауваження В. Бородіна звучать дивним відлунням (насправді ж це передвістка) тих самих турбот, про які тут була мова. Отже, як суцільний авторський текст «Приписи» в цьому виданні зовсім відсутні. В разі потреби звернутися до вивчення «Приписів» (а це основне і дуже важливе джерело, власне – автоджерело, що вказує на матеріали, на підставі яких Шевченко творив поему «Гайдамаки»), читач повинен або самотужки реконструювати їхній суцільний текст, або вдаватися до інших, попередніх видань поетових творів⁵⁸.

⁵⁶ В.С. Бородин, *Над текстами Т.Г. Шевченка*, с. 61.

⁵⁷ *Твори*, т. 1, с. 446.

⁵⁸ В.С. Бородин, *Над текстами Т.Г. Шевченка*, с. 124.

У теперішньому виданні, однак, «Гайдамаки» обкрито ще більше, бо хоч «Приписи» зведено в одну цілість, їх, як і «Передмову», подано лише серед варіантів, а «Панове субскрибенти» взагалі відсутні – вони, як треба сподіватися, мають появитися в п'ятому томі, поміж «статтями». Не можна сказати, що нас не попереджено: саме такий хід передбачав В. Бородін іще в праці *Над текстами Т.Г. Шевченка*; насправді в теперішньому виданні є певна непослідовність, бо в тодішньому обговоренні «Гайдамаків» він пропонує таку саму розв'язку для «Передмови»⁵⁹.

Міркування, на яких усе це базується, нам уже відоме. Передовсім воно спирається на факт, що, переробляючи цю поему й подаючи її до цензури, Шевченко сам викреслив ці частини. Про те, що такі моменти (навіть, якщо можна точно встановити почерк викреслення та колір олівця, яким це зроблено⁶⁰) не повинні остаточно вирішувати долю тексту як складного естетично-історичного явища, вже говорилося багато. Але навіть тут, прийнявши цю буцімто останню та остаточно авторську волю, можна сподіватися, що задля цілокупності твору (він усе ж таки постав у якійсь цілісності, і він все ж таки датований 1841 р., а не 1860 р.) можна було тих бідолашних «Панів субскрибентів» помістити бодай у варіантах або в коментарях. Даремна надія. Про другу післямову, «Панове субскрибенти», немає й згадки. Аргументацію для цього безцеремонного видворення треба шукати в уже згаданій ранішій праці – вони вилучені, бо вони не поезія, а проза, ще й журналістична⁶¹.

⁵⁹ *Твори*, т. 1, с. 125–126.

⁶⁰ Як доводить В. Бородін (с. 87, 123), викреслення, що їх, на думку М. Бернштейна (редактора десятитомника), зробив цензор Бекетов, насправді зроблено не його олівцем (синім), а Шевченковим (червоним).

⁶¹ «Отже, звернення Шевченка до субскрибентів, породжене суто зовнішніми обставинами видання "Гайдамаків", набуло гострого публіцистичного характеру. Воно й є, власне, окремим твором своєрідного публіцистичного жанру. З ідейно-художньою системою поеми "Гайдамаки" звернення "Панове субскрибенти!" не пов'язане й постало незалежно від неї (хоч і в зв'язку із згадуваними обставинами видання твору). [...] Його місце – серед творів не поетичного, а публіцистичного жанру, тобто серед статей та матеріалів, уміщуваних у шостому томі творів Шевченка». В.С. Бородін, *Над текстами Т.Г. Шевченка*, с. 126–127. Не можемо сказати, що нас не попереджувало.

Таке твердження, на мою думку, мабуть, найкраще ілюструє це зловісне (для текстів Шевченка) поєднання схематичного мислення з якоюсь специфічною глухотою до його поезії. Бо в контексті тих же «Гайдамаків», що появилися 1841 року й створили не менш як революцію в новонародженій українській літературі, в цій поемі, яка бере вже давно випробувану байронічну конвенцію відкритості й сумбурності та відновлює її ще більшою відкритістю й багатолікістю, наявність аж двох післямов – псевдопередмови, чим є «Передмова», і псевдосписку спонсорів, своєрідно перелицьованої *Tabula gratulatoria*, чим є «Панове субскрибенти» – має принципове звучання. Вони становлять не тільки інтегральну, але й програмову частину твору, розгортаючи його плетиво іронії, ширості та полеміки (що вже вперше засигналізовано в заспіві до поеми). Між ними самими відбувається тонкий різнобій. Хоч обидві післямови мають моменти іронічного віддалення, вони такі рівно розподіляють основні два голоси і дві персони Шевченкових глибоких, внутрішніх діалогів. Умовно й образно їх можна назвати «паничем» і «мужиком», і їхня розмова виринатиме в різних місцях його поезії (наприклад, особливо виразно в першій «Москалевій криниці» і з тонким відгомном у «Хіба самому написати...»⁶²). «Передмова» звучить тим першим голосом; «Панове субскрибенти» – другим, із тим тільки ще нюансом, що цей «мужик», побиваючись (нібито) за «мужицьку книжку», говорить штилем котляревщини, яку він водночас стверджує й пародіює, і тим самим, стилізуючи її, відкриває нові перспективи на стильову історію української поезії. Самозрозуміло, прозовість тих післямов також насвітлює нам тонкощі Шевченкової поетики (не кажучи вже про його розуміння історії, його «ідеологію»). І тут варто запитати: чи хто-небудь серйозно думає, так як наш редактор, що в романтичній поемі тільки віршовані партії є частинами твору? Чи знайшовся б такий польський редактор, який мріяв би вилучити прозову перед-

⁶² Тут можна ще згадати, що в обмін за пропущені шевченківські тексти ми маємо двадцять кілька сторінок густесенького коментаря, в якому не те що одна примітка, але саме цитування різних текстологічних праць, передусім В. Бородіна, забирає набагато більше рядків, аніж «Панове субскрибенти».

мову Міцкевичевого «Конрада Валленрода» й подати її в коментарях або в якомусь томі авторових статей?

Це все на рівні іманентному, на рівні того, що є, а що не є частиною твору, бодай того варіанта, який Шевченко опублікував 1841 року. Але надалі залишається той немовби трансцендентний рівень – момент останньої авторської волі. І навіть якщо останнє втілення цієї волі є викреслення, скажімо, червоним олівцем, або тим же чорнилом, яким Шевченко користувався (зрештою – чи перекреслення також має свій почерк?) то це, буцімто і є останнім законом і заповітом для нашого текстолога. Останнім прикладом діяння цього закону і останньою перемогою невблаганного схематизму (який, треба дати належне, не є тільки витвором цього видання, але й перегукується із ширшою традицією) є теперішній текст «Марії».

В популярних, і в останніх двох академічних виданнях, «Марія» закінчувалася ось як. Після лаконічних і якихось розпачливих рядків – «Ти ж під тином, / Сумуючи, у буряні / Умерла з голоду. Амінь» – ішли ще наступні десять (747–756):

А потім ченці одягли
Тебе в порфіру. І вінчали,
Як ту царицю... Розп'яли
Й Тебе, як сина. Наплювали
На Тебе, чистую, кати;
Розтлили кроткую! а Ти...
Мов золото в тому горнілі,
В людській душі возновилась.
В душі невольничій, малій,
В душі скорбящей і убогій.

Як на мене (кожний читач мусить їх сам осмислити), ці рядки – з найкращих, які Шевченко взагалі написав. Вони втілюють і глибокий гуманізм, істинну релігію тих малих, скорбящих і убогих, і істинне, неметафоричне пророцтво. Бо ця наруга над Марією, і потім її воскресіння передбачають і офіційний культ-наругу над самим Шевченком, і його повсякчасне відновлення в людських серцях⁶³. Але в цьому виданні їх

⁶³ Див. «Шевченко, якого не знаємо» та «Самовизначення й децентрування...» у цій книжці.

немає – бо саме ці рядки, цей дистилат «Марії» та прикрасу його поезії, Шевченко викреслив⁶⁴. Чому? Чи це знову-таки момент зневіри? Почуття гіркоти й жалю за себе самого – бо Марія є тут також і його праобразом – і на їхній же основі рішення наголосити не візію відновлення, а саме це безоглядне «Умерла з голоду. Амінь»? Чи, може, відрух самоцензури? Щоб його гіркі, але правдиві слова про офіційну релігію (бо на те ж вона й офіційна, щоб бути тріумфалістичною) не відчитувалися як богохульство⁶⁵? (І це так і сталося, хоч і з тими рядками, і без них «Марія» є глибоко релігійним твором.) Прямої відповіді тепер немає: цей аспект авторської волі нам не розгадати. Однак як Шевченко це викреслив, таки нам щось каже.

В обох автографах-редакціях «Марії» ці рядки залишаються на місці (в першому, коротшому, їх тільки вісім, тобто без останніх двох). Шевченко (якщо це він? хоч чорнило, кажуть, його) їх закреслив лишень у тексті *Більшої книжки*, де поему переписано іншою рукою, за всіма ознаками – І.М. Лазаревського. Лазаревський зробив багато помилок; деякі з них Шевченко власноручно виправив, але тільки малу частину, і решта помилок виправляється за тим, другим автографом (тобто текстологи виправляють окремі, відносно дрібні помилки, які Шевченко, мабуть, не зауважив, але закреслення залишається – бо це не помилка, а остання воля). Але й це викреслення промовисте. В теперішньому академічному виданні, й у варшавському (і в його чиказькому перевиданні), де текст подається без цих рядків, а самі рядки у варіантах, і в десяти- й шеститомнику, де вони залишаються в тексті, всюди редактори говорять, що Шевченко їх, ті самі рядки 747–756, закреслив. А це неправда, хоч всі вони це сліпо повторюють⁶⁶. Бо як видно з автографа

⁶⁴ Тут, однак, також ідеться про ширшу традицію, бо й у празькому та варшавському виданнях текст «Марії» закінчується 746-м рядком. У першому з них ці останні рядки подаються в примітках, одразу під текстом; у другому – серед варіантів.

⁶⁵ Що Шевченко усвідомлював собі (і, що це могло його турбувати), що у нього поезія водночас буває і молитвою, і прокльоном, немає сумніву. Див.: «Самовизначення й децентрування: "Хіба самому написати..."» і проблема писання» у цій книжці.

⁶⁶ *Теори*, т. 2, с. 429 і 552 (двічі!).

Більшої книжки (слава Богу, вона видана факсимільно), Шевченко (якщо це він) викреслив лише рядки 748–756, тобто те, що на с. 279; перший рядок цього уступу («А потім ченці одягли»), що являється останнім рядком на с. 278 *Більшої книжки*, неторкнений, і якщо він залишається, то ціле викреслення робиться сумнівним. І як це розуміти? Чи це недогляд? недбалість? чи якийсь тонкий двозначний сигнал, якийсь своєрідне викреслення, що в той же час і не є викресленням? Бо, як твердить психоаналіз, «помилка» немає – є лишень свідомо або несвідомо комунікація. Що це амбівалентне викреслення комунікує – саме як і в *Малій книжці* – це глибокий внутрішній конфлікт, де одна «спонтанна» (і трансцендентна) сторона пише, а друга, «суспільна», це приховує і навіть відкидає. Все це, зрозуміло, потребує дальшого аналізу⁶⁷.

Чи це великий спір про дрібнички? текстологічне букводіство? Гадаю, що ні – бо питання авторської волі лежить при самому корені літератури, а момент викреслення стає ключовим для великих творів і великих митців. Бо наш трагічний земляк, Микола Гоголь, таки викреслив (і зовсім дефінітивно) своє продовження «Мертвих душ». (Не дурімо себе, що рукописи не горять; цілі бібліотеки горять.) Наприкінці свого життя Лев Толстой твердив, що все, що він написав, окрім деяких коротких, пізніх оповідань, нічого не варте; викреслити він уже не був у змозі, бо воно пішло в люди. Франц Кафка, у двох окремих заповітах, просив свого друга й виконавця його заповіту, Макса Брода, щоби той спалив усі його твори, щоденники й документи, окрім деяких оповідань; знаменно, однак, що Кафка залишив його своїм виконавцем, навіть коли Брод йому відверто сказав,

⁶⁷ Знаменним, наприклад, є те, що у першій редакції поеми Шевченко спершу написав останні два рядки як «А ти / Мов золото з того горнила, / В моїй душі возобновила» (підкреслення моє. – Г.Г.) і тільки потім виправив на «В людській душі...». Це ще раз, і недвозначно наголошує глибоке особисте значення цих прикінцевих рядків. Воно настільки ясне, що навіть казенно советський Ф. Вашук, який не може не говорити про «об'єктивно реакційну роль біблійних образів Марії та Ісуса», також не може не погодитися, що цей епілог є інтегральною частиною твору («Поема Шевченка "Марія" в редакціях і варіантах». *Збірник праць сімнадцятої наукової шевченківської конференції*, Київ, 1970, с. 160–161).

що цю останню авторську волю не виконає⁶⁸. А якими виконавцями Шевченкової останньої волі мають бути його текстологи й шевченкознавці взагалі?

Висновки

В історичному плані таки не пощастило цьому академічному виданню: воно планувалося, мабуть, іще за часів брежневських, готувалося, й перші два томи таки вийшли, за часів горбачовських, а читаємо й обговорюємо його тепер, коли ці часи і їхні цінності, засновки й цілий стиль мислення здаються передпотоповими. Саме тому наша дискусія зосереджувалася на основному, на джерелі як такому, а питання інтерпретації не входило в гру. Про цю оболонку, тобто коментарі й цілу ту концепційну, історично-ідеологічну матрицю, мабуть, не треба багато розводитися. Вона здебільшого пізньосовєтська. Немає тут агресивного марксизму-ленінізму, чи там соцреалізму, але є тут і там залишки старих догм, як-от те, що Ленін, і Маркс, і Енгельс ще далі виступають авторитетами з історії (т. 2, с. 546), або те, що Мазепа характеризується «зрадником» (1, 496), таким самим «зрадником» є й Кисіль (2, 574), все ще йдеться про «возз'єднання» України з Росією (1, 497; 2, 549), цілі сторінки присвячено Коліївщині та страшній смерті Гонти, а про страхіття «скаженого Петра» і про його розправу над Батурином немає і згадки. Таких прикладів можна, мабуть, знайти і більше, але це невдячна праця. І не в цьому суть. Важливішою прикметою советчини, хоч і пізньої та поміркованої, є загальна відсутність ширшого, світового контексту – й у співвідношенні з історично-суспільно-філософським тлом, зі світом ідей, і, тим більше, у вимірі теоретичному, методологічному, концепційному. Ціле осмислення Шевченка, навіть без одіозних ярликів і пустих гасел, тхне тут позитивістсько-соціологічною старосвітчиною; він надалі революціонер-демократ і ледь не прямим текстом атеїст. Немає й натяку на те, що існують якісь інші, не казенно-советські підходи до Шевченка, і що він зовсім природно впи-

⁶⁸ Див.: Heinz Politzer, *Franz Kafka: Parable and Paradox*, Ithaca, New York, 1966, p. 292.

сується в сучасну, не вчорашню літературознавчу проблематику. Ще загальніше річ беручи, і Шевченка, і сучасного його читача трактовано тут по-народницькому й досить-таки елементарно (йому-бо треба пояснити не тільки, що таке гіменей і гінекей, але й що таке Музи і Венера, Марія і Святий Петро (т. 2, с. 534–535)). Усе це є частиною одного великого комплексу й одною великою бідою українських гуманітарних наук. І зненацька все це не розв'яжеться. Але починати треба, і де краще, як при самих джерелах.

Насамкінець хотілося б кількома попередніми штрихами провести бодай одну аналітичну й одну практичну думку. Дискусія над текстами Шевченка, а скоріше над самою його текстуральністю, показує, так гадаю, складне й ще далеко не вповні досліджене співвідношення між писемною та усною модальністю і в нього самого, і в українській літературі його доби. Про «народність» Шевченка говорилося й писалося дуже багато, але здебільшого на поверхновому й риторичному рівні; в кращому разі, як у праці Ф. Колесси, йшлося про тематичний, сюжетний і формальний рівень⁶⁹; у ранішій праці мені довелося порушити питання про співвідношення народно-колективного та міфічного кодів, але зовсім попередньо⁷⁰. Тепер, однак, можна поставити питання про цю «народність» у конкретному ключі усної, а якщо ні, то принаймні не вповні писемної модальності, яка співіснує у творчості Шевченка з «чистою» чи попросту конвенційною (чи загальною, нормативною) літературною модальністю. Проявом цього є творення варіантами. Що це «двовладдя» стосується панівного (якщо не виняткового) стилю української дошевченківської літератури, тобто котляревщини, впливає хоч би з того факту, що тут усна модель суцільно оформлює і розповідь-нарацію, і тематику, і голос-інтонацію, і ставлення автора до його публіки. Знаменним, наприклад, є те, що коли в сусідніх літературах ця модальність є однією з кількох жанрів-модальностей (*сказ* у російській літературі або *gawęda* в польській), в українській дошевченківській літературі це не один із варіантів, але сама її сутність, модель-домінанта.

⁶⁹ Див.: Ф. Колесса, *Студії над поетичною творчістю Т. Шевченка*. Львів; Київ, 1939.

⁷⁰ Див. мою працю *Поет як міфотворець*, Київ, 1998.

Шевченкові припала важлива роль порушити цю модель – саме через безпрецедентну присутність його особовості, його «я» і його автобіографії в його поезії. Хоч би через це, не кажучи про цілу гаму суто літературних прикмет, він уже не міг бути просто «народним» поетом. У той же час його коріння, його натхнення виходять із цієї народності, її усності, і він не може відмежуватися від неї – так само як у ширшому літературному процесі народна, усна модель іще довго звучатиме, наприклад, не лишень у Марка Вовчка, але й у Панаса Мирного й інших. Одне слово, Шевченко є і поет, і Кобзар. (І коли мова про його пророчість, то вона виводиться зі співдії обох тих видів, але її пряме джерело – це таки кобзарська.) Однак, ця констатація, до якої ми так звикли і яка навіть стала казенно-шаблонною, перестає бути такою собі легкою і невинною, коли її взяти вповні серйозно, тобто застосувати також і до його текстів, до його текстологічного осмислення. Бо в шевченкознавстві панувало, і, мабуть, іще панує, дивне роздвоєння, своєрідна літературознавча шизофренія – з одного боку, мова про його кобзарство, пророцтво, тощо, а з другого, дослідження його текстів, немовби це питання й пов'язані з ним формальні виміри зовсім не існували, неначе він не Шевченко, а Пушкін⁷¹. А річ, власне,

⁷¹ Повсюдний за советських часів лейтмотив наголошування благородного та вирішального впливу російських моделей звучить іще напередодні попереднього академічного видання (1963–1964 рр.) у текстологічних міркуваннях тогочасного провідника українських шевченкознавців Є.П. Кирилюка («Питання Шевченківської текстології». *Збірник праць дев'ятої наукової шевченківської конференції*, Київ, 1961). Конкретним утіленням цієї ідеології стає теза про плідну допомогу пушкіністів: «Справжня текстологічна наука розвивається в Радянському Союзі, де є великі досягнення у виданні російських і радянських класиків. Особливо великі заслуги пушкіністів у текстології, які були продемонстровані на VIII пушкініській конференції 1959 р. Безумовно, є ще спірні питання, але не може бути ніяких сумнівів, що саме радянськими вченими закладені основи текстології як справжньої марксистсько-ленінської науки, що є взірцем для всіх прогресивних вчених світу» (с. 57). Своєю чергою В. Бородин також покликається на (імплицитно нормативний) досвід пушкіністів у становленні канонічного тексту: «Саме йдучи таким шляхом, об'єднуючи текст із різних його частин, на які він розпався в своєму побутуванні, Б.В. Томашівський зміг відновити поему О. Пушкіна "Гавриілиада"» («Текстологічні

в тому, що він Шевченко, і він є таким у всьому, а в його текстах зокрема. А якщо так, то як можна цілком серйозно – в одній і тій самій дисципліні, в шевченкознавстві – водночас говорити про його пророцтво і, як ми бачили на прикладі «Марії», викреслювати найбільш пророчі рядки із його текстів?

У цьому новому академічному виданні шевченківська текстологія, таки допроваджуючи до логічного й остаточного кінця свої концепції та тези, також виявляє, як на мою думку, свої чималі проблеми, точніше сказати, свою певну безпорадність. Певно, вже час переосмислити і її висновки, і засновки. В кожному разі, гадаю, що питання адекватного видання творів Шевченка надалі залишається відкритим. Як на мою думку, враховуючи те, що було сказано, немає сумніву, що поряд хронологічного принципу мусять також існувати й альбомний. Це, до речі, й так уже започатковано, але лишень у факсимільному варіанті. Чому, наприклад, усі «альбоми» – *Три літа, Мала й Більша книжки*, але також і прижиттєві видання – не мали би бути загальнодоступними? І якщо глянути на розкішне видання «Художника», якого випустило київське видавництво «Мистецтво», де поряд із текстом оригіналу (тобто в глосах) іде англійський переклад, і тут-таки багатющий художній і археографічний ілюстративний матеріал⁷², то чому на подібний кшталт, принаймні у вимірі паралельних текстів-варіантів, не можна собі уявити видання Шевченкової поезії? Чому, вже в постсоветській добі, надалі наполягати на хронологічному принципі й на пошуках остаточного тексту, коли вже ясно видно, що вони не охоплюють його текстологічної складності? Шевченко настільки цікавий і багатогранний, що він заслуговує на щось більше, ніж на ту нову тісну хату його імені.

1993

засади та принципи побудови академічного видання повного зібрання творів Т.Г. Шевченка». *Питання текстології: Т.Г. Шевченко. Збірник наукових праць*, Київ, 1990, с. 15).

Насправді різниці в стилі, самоокресленні і, зокрема, у способі творення обох поетів так само полярні, як і між «Марією» та «Гавриїладою».

⁷² *Повесть Тараса Шевченко «Художник»: Иллюстрации, документы / The Artist, A Story by Taras Shevchenko. Illustrations, Documents. Альбом*. Київ, 1989. Див. «Колажі з Шевченком» у цій книжці.

Шевченківська Енциклопедія

Про *Шевченківську енциклопедію*, її зміст, концептуалізацію, науковий підхід тощо можна судити на підставі кількох різномірних і попередніх джерел: передусім *Проекту тематичного словника Шевченківської енциклопедії* (Київ, 1993; видано в 55 примірниках як «рукопис для обговорення»), поодиноких статей, що вже з'явилися в журналі *Слово і час* (наприклад, у третьому номері за 1994 р., де вміщено статтю В.С. Бородіна «Про основні принципи підготовки й видання Шевченківської енциклопедії»), та розмов і консультацій, що відбувалися як в неофіційно-робочому контексті, так і на офіційно-публічних заходах. Для мене останнім таким було обговорення вченої ради Інституту літератури НАН 13 червня 1995 р., де на запрошення дирекції Інституту я представив свої зауваження, які тепер подаю в дещо ширшому вигляді.

І на цьому обговоренні, і в подальших розмовах із колегами з відділу шевченкознавства виявилось, що ті чи інші моменти, які я заторкував, уже виправлено або переосмислено. В дечому крилося звичайне непорозуміння, тобто актуальні плани щодо *Шевченківської енциклопедії (ШЕ)* були не зовсім такими, як у *Проекті тематичного словника (ПТС)*, що служив для мене основним джерелом, або інакший зміст, попросту, вкладалося в ті чи інші поняття. Це, ясна річ, уточнює нашу дискусію – але не міняє її суті. Адже, з одного боку, основні проблеми залишаються і не можуть не залишатися: вони ж бо системні, і як такі вони не зникнуть після однієї розмови чи навіть кількох обговорень. Ідеться про глибоко закорінені чи закодовані концепції, аксіоми й навички, про щось, що нагадує не так програму комп'ютера, його software, як саму його конструкцію, його hard wiring.

Із другого боку, йдеться про щось практичне, але не менш важливе – про насвітлення самого процесу осмислення чи кодифікації цієї енциклопедії. Для науковця це, мабуть, однозначно: в науці сам процес досліджування й осмислення так само важливий, як і кінцевий продукт. Наголошування самого кінцевого продукту, і заразом нібито прямого й простого подолання «помилки» підказує, що даний дискурс бачиться в досить елементарному, дидактичному плані, а це, як на мене, далеко не враховує інтелектуальних можливостей, пов'язаних із процесом творення такої енциклопедії. Одне слово, вважаю, що навіть коли дещо вточнено й виправлено, деякі моменти чи «помилки» (і не тільки тому, що вони вже зафіксовані в *ПТС*) залишаються промовистими й повчальними, і про них варто згадати. Зрештою, *ПТС* і призначено саме «для обговорення». До того ж, як я вже згадав, залишається ще низка нерозв'язаних і основних проблем, передусім у концепційному й методологічному планах.

Перше, що впадає в очі в *ПТС*, це те, що немає вже явних ідеологічних накладок, цілої тої моністичної догми й цензури, яка так довго тяжіла над усім українським підсоветським літературознавством, і це, певна річ, відродно. Але немає також сенсу системності й цілісності. На жаль, домінує своєрідний позитивізм, що іноді проявляється як досить грубий фактографізм. Улюблений тут прийом – механічний перелік. Це найвидніше в біографічній частині, де виділено навіть «Ідальні, трактири, ресторани, відвідувані Шевченком», «Ярмарки, на яких побував Шевченко», «Дерева, посаджені Шевченком». Якщо йти цим шляхом, то чому не мати гасло «Борделі, відвідувані Шевченком» або щось на кшталт «Борги та позики Шевченка»? Це нібито також «факти». Але ж енциклопедія, як кожний синтез, має визначати своє осмислення «факту» – в його відношенні до цілості – тобто оформити візію, системність як таку, рівень контексту й узагальнення. Цього тут поки що немає.

Справа загострюється, коли йдеться про системність Шевченкової творчості, насамперед, про його поезію. Відвратною стороною гіпертрофованого фактографізму є не менш традиційна гіпертрофія пізнавальних критеріїв чи рубрик. Вражає

непогамована схематичність запропонованих «Загальних тематичних статей» (т. I, с. 13). Тут, наприклад, виділено 11 статей за загальним топосом «погляди Шевченка»: «історичні», «культурологічні», «національні», «педагогічні», «політико-економічні», «правові», «психологічні», «релігійні», «соціологічні», «суспільно-політичні» та «філософські». Абстрагуючися від того, що навіть у фаховій літературі важко розрізнити деякі з тих рубрик, тут узагалі немає жодної формальної (системної) бази, щоб виокремлювати ті чи інші «погляди». Адже Шевченко не писав окремих трактатів на ці теми, і взагалі не займався – в жодному виді його творчості – будь-яким жанровим або тематичним осмисленням цих категорій. До того, немає найменшого сумніву (як на мене), що обробка цього гасла (судячи з усього дотеперішнього досвіду «вітчизняного» шевченкознавства, передусім із *Шевченківського словника* 1976–1977 рр.), буде великою, а то й переважною мірою базуватися на його поезії, тобто на різних цитатах, вибраних, зрозуміло, на суто імпресіоністичній базі (бо яка інша може бути, коли нема об'єктивних критеріїв, щоб окреслити певну категорію, наприклад Шевченкову «соціологію» або «політекономію»), і, також зрозуміло, поза наративним і семантичним контекстом тої ж поезії. А тепер зважмо на таке: якщо можемо довести, що Шевченкова поезія має свою закодованість, що вона писана, наприклад, у певному символічному, міфічному ключі (цьому я присвятив одну книжку, але не тільки я про це писав), то про які, наприклад, «соціологічні», чи «історичні», чи «правові» погляди може бути мова. Хіба що сама категорія – «соціології», «історії», «філософії» тощо – буде завжди імпліцитно бачитися в лапках, тобто, коли весь час ітиметься, наприклад, про «соціологію», а не соціологію як таку. До цього наша вітчизняна гуманітарна наука, власне, і звикла, бо зовсім недавно все (або майже все) тут було побудовано на такому приблизному (не до кінця поінформованому, незвіреному, несучасному) трактуванні явищ. Але це не наука. І зрештою, яка мала би бути різниця між Шевченковими «суспільно-політичними», «політико-економічними», «соціологічними» й «національними» «поглядами» і ще до того його «державницькою ідеєю»? Всі ці псевдокатегорії вигадав не я: вони такими є в тексті (I, 13).

Взагалі *ПТС* рясніє дивовижним дублюванням, як, наприклад, «Державницькі ідеї Шевченка», «Національна ідея в Шевченка» і «Національні погляди в Шевченка» (I, 13); або «Особистість Шевченка», «Психологічні риси Шевченка» і «Характер Шевченка» (I, 12) – але без основного: «Психологія Шевченка» або краще – «Психологічний код у творчості Шевченка». Я радий, що гасло «Психологія Шевченка» тепер таки має бути залучене, але що робити з першими трьома? Яка, знову-таки, різниця між Шевченковою особистістю, його психологічними рисами та його характером?

Натомість, бракує диференціації в різних ключових місцях. «Оточення Шевченка», наприклад, подається (як і багато інших рубрик) лише за номінальним, тобто поіменним списком усіх тих, що «оточували» Шевченка. Але нема розрізнення, тобто концептуалізації підрозділів того оточення, скажімо в етнічному сенсі (українські, російські, польські, німецькі друзі/колеги/знайомі Шевченка) або професійному (Шевченко в колі художників, письменників тощо), або становому (наприклад, Шевченко й аристократія, Шевченко й поміщики). А тимчасом така концептуалізація, хай і на попередньому рівні – основна ціль енциклопедії.

Явним ганджем *ПТС*, як на мене, є пропорція уваги, що приділяється тим чи іншим гаслам. Тут, коли йдеться про рецепцію, наприклад, рубрики «Шевченкознавство» (IV, 577-610) і «Українська література і Шевченко» (II, 273-343), по 800 слів приділяється М.І. Дубині і... Дмитрові Чижевському та Юрію Шевельову. Сумнівними також здаються такі пропорції: Костомарову – 3.000 слів, Кулішеві – 2.000, але Зайцеву – 2.500. (Що Павло Зайцев, попри всі його шевченкознавчі заслуги, просто не може бути важливішим від Куліша, здавалося б абсолютно очевидним.) Гулаку-Артемовському (і Іванові Драчеві) приділено 1.500 слів, а Драгоманову 1.200! Зате Франкові, чиє розуміння Шевченка в різних громадських, теоретичних та ідеологічних аспектах великою мірою склалося під впливом Драгоманова, наділено аж 15.000.

Звісно, що довжина гасла в енциклопедії не може вповні відповідати якості чи центральності, а тим більше шляхетності або нікчемності свого предмету, в цьому випадку – комента-

тора-дослідника Шевченка. Якщо гасло вже є, якийсь мінімум слів треба йому присвятити, – навіть якщо йдеться про невігласа або казенного фальсифікатора. Але невідомо, чому цей мінімум такий високий – 400 слів (це ж ціла сторінка машинопису), а найчастіше 500 і 600. Якщо помножити це на обсяги рубрик («Шевченкознавство» охоплює приблизно 330 імен, а «Українська література і Шевченко» десь 900), то перспектива багатослів'я таки зростає. І тоді напрошуються бодай два взаємопов'язані питання: чи обставини такі ідеальні (папір і друк такі дешеві), що тут не потрібні жодні обмеження? І – якщо таки маємо до діла з якимись реалістичними вимірами, і з обмеженими ресурсами – чи наші пропорції насправді продумані, чи насправді Куліш вартий тільки трьох маргіналів, а Драгоманов тільки двох?

Ідеться, річ ясна, не тільки про обмеження маргінального, але й про адекватне осмислення й наголошення центрального. Вважаю, наприклад, що такий дослідник, як Ф.Я. Прийма, вартий більшої уваги, ніж йому приділено (800 слів) – не тому, що він такий хороший науковець, а тому, що він точно й масштабно втілював глибоко імперську, русоцентричну, і зрештою фальсифікаторську ідеологію «радянського» шевченкознавства. Якщо не під іменним гаслом, то під окремим, тематичним це питання таки мусить бути поставлене. До речі, існують і питоменно «свої» види лженауки, які не менше заслуговують на увагу. В переліку шевченкознавців, наприклад, знаходимо ім'я Р. Задеснянського («укр. літературознавець в діаспорі»; IV, 587); розмір гасла не встановлено. А гасло могло би бути цікаве, знову-таки не тому, що Р. Задеснянський (він же Р. Задніпрянський, Р. Млиновецький, Р. Паклен і Р. Бжеський) добрий науковець (він, незважаючи на те, що під своїми різними псевдонімами написав кільканадцять томів на різні «літературно-політичні» теми, – наприклад, *Чи Шевченко був «малоросом»?* (1946), – узагалі не науковець у будь-якому нормальному розумінні слова), а тому, що він досконало втілює непогамоване, подекуди маніакальне русофобство, яке (в майже точній зворотній пропорції до казенного русофільства в Україні) свого часу квітнуло на еміграції (чи в «діаспорі»). Знову-таки, питання це більше від одного коментатора і вписується в ширшу тему

української соціопатології і її спільної межі з деякими аспектами культу Шевченка.

Проблема пропорцій і осмислення постає і в інших вимірах. Літературна сторона енциклопедії, що мала би бути центральною, набагато менша й менш продумана, ніж, наприклад, біографічна. Є багато гасел для різних специфічних тропів або віршових видів, як-от «анафора» або «апофазія», але найосновнішому з усіх можливих гасел, «Поезії Шевченка», приділено в *ПТС* лише 40.000 слів – дослівно стільки ж, скільки «Пейзажам» і зовсім незрозумілому мені «Характеру художньому» (II, 229). (Цей недогляд, як потім з'ясувалося, має бути виправлений і оглядові Шевченкової поезії присвячено більше уваги.) Деякі зміщення, наприклад перехід від попереднього канонічного й обов'язкового «реалізму» до теперішнього «Романтизм і реалізм Шевченка» аж надто прозорі, якщо не кон'юнктурні.

Навіть на перший погляд видно, що немає різних гасел, нормальних у сучасному літературознавчому та критичному дискурсі: наприклад, таких понять, як «авторство», «дигресія», «інтертекстуальність», або «жінка», або «жіноча перспектива» або попросту «гендер», і навіть такого необхідного, узагальнювального поняття, як «рецепція». Майже зовсім немає термінів/гасел, які нагадували би будь-яку новітню літературну теорію або методологію, наприклад, структуралістську, психоаналітичну, постструктуралістську тощо. (Одиноке відлуння чогось подібного – «архетипи»; але сумніваюся, чи трактуватиметься це гасло в ключі юнгівського психоаналізу.) Щоправда, в різних дискусіях колеги з відділу шевченкознавства запевняли, що в основному все на місці, мовляв, поняття «дигресії» вповні заступлене «ліричними відступами» (II, 220), «інтертекстуальність» «ремінісценціями» (II, 226) тощо. Але це, на жаль, не так. У Шевченка дигресія, як наративна модальність, іноді як основний композиційний прийом, ніяк не обмежується лише ліричним відступом¹. По-перше, відступ може бути не ліричним

¹ Пор., наприклад, D.A. Sloane, «The Author's Digressions in Ševčenko's 'Hajdamaky': Their Nature and Function». *Harvard Ukrainian Studies*, 1978, vol. 2, № 3, pp. 310–333. Тут видно, що до Шевченка, зокрема до «Гайдамаків», поняття «ліричного відступу» застосовується від часів М. Доб-

(а, наприклад, іронічним або медитативним), а по-друге, йдеться не про відступ, як такий, а про сам принцип дигресії, що типологічно єднає його поетику з такими сучасниками, як Словацький (пор. його дигресивно-епічну поему «Беньовський») і таким попередником-моделлю, як Байрон («Дон Жуан»). Що ще важливіше, бо йдеться про саму структуру Шевченкової поезії, «дигресія» безпосередньо нав'язує до його найбільш базисної модальності – його децентрування. (Цього поняття, ясна річ, у гаслах немає, і навряд чи буде.) Своєю чергою, «інтертекстуальність» насправді набагато ширше поняття, ніж «ремінісценції»; крім них, воно охоплює відгуки, цитування, алюзії, підтексти, пародії, подражання-переробки й багато іншого. Все це становить специфічно шевченківське й цілісне трактування текстів і літератури, і його не збути й не збагнути самими «ремінісценціями». Так само з «авторством»: чимало понять, які стоять коло цього – «автобіографізм», «автобіографія», «автопортрети Т.Г. Шевченка», «автора образ» і «авторемінісценція» (II, 214) – таки не вичерпують питання *автора/авторства* як такого. Вони порушують певні його аспекти, а не теоретично усвідомлену цілісність проблеми (проблеми, яка, до речі, перебуває в самому центрі сучасного критичного дискурсу).

Особливим і вельми центральним є питання «тексту» і «варіанту»: в них, а зокрема в варіантах і варіантності, проявляється сама сутність Шевченкової поетичної творчості². Окремих таких гасел у *ПТС* немає. Зате пропонується досить велике гасло «текстологія», яке напевно претендуватиме на дефінітивне трактування цих питань. Як на мене, судячи за першими томами академічного видання, які я саме під тим кутом розглядав у згаданій статті, є причина побоюватися, що це трактування буде дещо схематичне. А взагалі, в контексті сучасної критичної, передусім структуралістської та постструктуралістської думки, поняття «тексту» (і «текстуальності») фокусує увагу не тільки

ролюбова, але без уточнень і без справжнього дослідження природи цього явища. Знаменно, що ті уточнення, на які можна було би покликатися, хоч би в сусідній російській літературі (М. Рибнікова, Ю. Тинянов), не помічено.

² Докладніше про це див. «Між словом і схемою (У пошуках Шевченкового тексту)» у цій книжці.

на процесі творення, але й на процесі творення значення як такого; обсяг цього поняття інший і ширший від «текстології», що має передусім практичну і пропедевтичну (безперечно, цілком почесну) роль. У великому й нормативному метатексті, яким є пропонована енциклопедія, і одне, і друге повинно мати своє місце. Втім, пропущення першого гасла – річ доволі промовиста. Воно ще раз підказує, що загальний дотеперішній підхід аж надто сліпий на концепційні, чи попросту теоретичні виміри цієї проблематики.

Цей момент варто ще розвинути. У згаданій статті В.С. Бородін зіставив проект *ШЕ* із *Шевченківським словником* із перед двадцяти років у досить упевненому й мажорному ключі:

Вона [*ШЕ*] має становити собою не тільки розширення того, що було в *Шевченківському словнику*, а його поглиблення, тотальну фундаменталізацію, збагачення новою якістю, насичення незрівнянно більшою потугою. Словом – інший, новий, вищий рівень.

В чомусь, і дуже істотному, це буде, так би мовити, анти-«Словник». В чомусь (багато в чому!) – продовження «Словника». А в цілому – принципово нове видання³.

Отже, як уже сказано, *ШЕ* безперечно відрізнятиметься від *Шевченківського словника* відсутністю цензури та явної ідеологізації, але, на жаль, у чомусь основному (багато в чому основному!) вона таки буде його продовженням. Бо, як видно, параметри концептуалізації залишаються незмінними, бо – як і в цілому українському літературознавстві – відсутність старих, «советських» шаблонів іще не встановлює нового рівня та нових, зокрема теоретичних, засад. Те, про що вже була мова – фактографізм, схематичне й поверхове дублювання категорій, досить послідовне невраховування нової теоретичної думки – все це нагадує давні настанови. Паралелі зі *Словником* аж надто

³ В.С. Бородін, «Про основні принципи підготовки й видання Шевченківської енциклопедії». *Слово і час*, 1994, № 3, с. 7.

явні. (Зрештою, це звичайний трюїзм, бо йдеться, як уже не раз підкреслювалося, про тяглість канону й підходів.) І так, наприклад, коли мова про амплуа пізнавальних, так би мовити, суто літературознавчих категорій (на відміну, тобто, від історичних, біографічних тощо), знову появляються ті самі комплекси «традиційних» формуляцій, як-от «народна словесна творчість і Т.Г. Шевченко» і «народність Т.Г. Шевченка», з тим, що *ШЕ* тепер ще й передбачає чимале гасло «фольклоризм Т.Г. Шевченка» (II, 226). Напрошуються, щонайменше, два запитання: в чому полягає різниця між першим і останнім гаслом і що міститися в понятті «народність Шевченка»? Бо ідея народності, що впливає з романтичної аксіології, а відтак переформулюється в пізньоромантичні (і потім советські) популістські аксіоми, не може вже бути нормативною для теперішньої інтелектуальної епохи; щонайбільше про неї і про цілий комплекс із нею пов'язаних тем можна говорити хіба в історичному плані.

Знову звучать – так само як у *Словнику* – гасла про «творчий процес Т.Г. Шевченка-письменника» і про «метод творчий (художній) Т.Г. Шевченка-письменника». Як одне, так і друге поняття глибоко закорінені в советській практиці й марксистсько-ленінській теорії. (Ні одне, ні друге не мають аналогів у сучасній науці, і навіть важко перекласти ці поняття, наприклад, англійською мовою, щоб вони не звучали ретро або зовсім тавтологічно.) «Творчий процес», очевидно втілює модель «творчої історії», що, як твердить тогочасний довідник, мала «...дійствительную перспективность. Работы типа Т.п. прочно вошли в обиход советского лит-ведения. По данным Н.К. Пиксанова, к настоящему времени насчитывается более трех з половиной тысяч печатных работ этого типа, в т. ч. целые книги...»⁴. Ця парадигма чи методика враховує й базується на текстологічному матеріалі, але вона його «оброблює» під кутом зору різноманітних «впливів», суспільних процесів, ідей та ідеологій тощо⁵. Її настанова еkleктична та позитивістська і, оскільки вона базується на обмеженому наборі «впливів», закономір-

⁴ А. Гришунин, «Творческая история». *Словарь литературоведческих терминов*, Москва, 1974, с. 400.

⁵ Пор. там само, с. 399.

ностей, пізнавальних парадигм (матеріалізму, «революційного демократизму», реалізму й т.ін.), по суті, редуکتивістична. Нерідко, як це бачимо з гасла в *Словнику* «Творчий процес Шевченка-письменника» (авторства В.С. Бородіна), коментар про творчий процес зводиться до речей елементарних і банальних: «Поштовх до творчості давали образи та картини, що поставали в уяві Шевченка під впливом фольклорних мотивів (деякі думки, балади тощо), під час читання літ. творів інших авторів, ознайомлення з істор. джерелами» або «Т. п. Ш.-п. мав кілька стадій. Роботі над рукописом здебільшого передував підготовчий етап нагромадження спостережень, осмислення їх, збирання потрібних матеріалів»⁶. Поняття «методу творчого» ще сумнівніше, тобто майже зовсім позбавлене якогось об'єктивного кореляту й тим самим наукової точності – тобто науковості як такої. Врешті-решт, наявність такого гасла залежить тільки від того, що саме поняття суцільно казенне й кон'юнктурне, що воно так еластично (а це зовсім легко, коли нема справжнього кореляту) охоплює такі речі, як історизм, ідейність, пріоритет реалізму тощо⁷. Отож, заки остаточно просвітити читача висновком, що «розвиток худож. методу Шевченка» йде «від романтизму до реалізму», автор статті у *Словнику* (П.К. Волинський) таки встигає ще ствердити, що «провідним у творчості Шевченка став критич. реалізм» і що «відбувалося становлення революц.-демократичного й матеріалістичного світогляду поета»⁸.

Але навіщо довбати старі «помилки»? Тим більше, коли вони всі (нібито) давно вже здискредитовані, коли їх ніхто (бодай явно) не обстоює і коли нас (нібито цілком серйозно) запевняють, що ми матимемо «анти-Словник»? А якраз тому, що вони ще живуть – і занечищують наукове довкілля – саме в тих криптикатегоріях і лжепарадигмах! Бо в чомусь (багато в чому!) *Словник* продовжується. Бо якщо сама пізнавальна структура або концепція фальшива, то її нема як поглиблювати або фунда-

⁶ *Шевченківський словник*, Київ, 1977, т. 2, с. 257.

⁷ Пор.: *Основы марксистско-ленинской эстетики*, Москва, 1960 і *Словарь литературоведческих терминов*, с. 213–215.

⁸ *Шевченківський словник*, т. 1, с. 394.

менталізувати, бо хай би чим ми її заповнювали, хоч би найшляхетнішою національною риторикою, а кінцевий продукт буде фальшивий, тобто кон'юнктурний. Це такою ж мірою важливе, як наочний факт, що між «творчим процесом» і «методом творчим» і «стилем» (*ШЕ*, до речі, ще й додає «стилістику поетичну Т.Г. Шевченка») немає суттєвих різниць.

Питання адекватної концептуалізації також вимагає врахування компаративізму. Необхідно поставити феномен Шевченка в контексті не тільки нової теоретичної та методологічної думки, але й у порівняльному контексті, тобто у відношенні до ширших європейських літературних процесів, романтичної типології тощо. Це, власне, досить помітна прогалина в дотеперішніх опрацюваннях Шевченка, зокрема в *Словнику*. Ніяк не можна атомізувати, звужувати питання Шевченка в даній літературі, наприклад польській або російській, тільки до поодиноких письменників, критиків і діячів; у кожному випадку необхідне також гасло про його загальну рецепцію в цій літературі. В *ПТС* це не проявляється, але, як розумію з пізніших дискусій, цей момент має бути врахований. Поки що, на теперішньому етапі, бракує, наприклад, у рубриці «Шевченко і польська література», таких центральних постатей, як Міцкевич і Словацький, яких поєднує з Шевченком багато прямих інтертекстуальних та типологічних моментів. У рубриці «Шевченко і російська література», звісно, є Пушкін і Лермонтов... і також Гоголь – якого і в українських енциклопедіях, і навіть у таких попередніх текстах, як *ПТС*, давно вже треба бачити передусім у контексті української літератури (хто ж це почне робити, як не ми?).

Хоч це вже дрібніші моменти (і ясно, що в остаточному вигляді всі гасла опиняться в одній поазбучній черзі) можна звернути увагу на певну довільність такого гасла, як «США література» (із ширшої рубрики «Зарубіжні літератури і Шевченко»). Незрозуміло, чому деякі літератори-критики, наприклад, Богдан Бойчук, з'являються тут (III, 569), а його колега з колишньої Нью-йоркської групи Богдан Рубчак у рубриці «української літератури» (II, 327)? Чи одне престижніше від другого? Впадає у вічі те, що більшість авторів із «США літератури» –

це емігранти або «діаспора», і в остаточному описі їх треба так і назвати. З-поміж неукраїнців варто відзначити таких дослідників, як уже згаданого Д. Слоуна або В. Гітіна. Питання типологічних схожостей Шевченка з тогочасною американською літературою (а не тільки поодиноких контактів, як з Айрою Олдріджем, уведеного в «оточення Шевченка»), здається, ще зовсім не продумане – а тут можливі цікаві спостереження.

І ще два, доволі різні, але важливі моменти. Перше, це питання Шевченкового «пророцтва». В *ПТС* цього гасла немає, хоч усім, і його упорядникам не меншою мірою, відомо, що це одне з основних понять у дискурсі навколо Шевченка. Річ у тому, що, як з'ясувалося з дальших розмов, для авторів *ШЕ*, членів відділу шевченкознавства, таке означення не підходить: воно, мовляв, метафоричне, несекулярне, чи попросту квазірелігійне. В цьому щось є, адже поняття «пророцтва» (як і інші окреслення-парадигми, якими бачено Шевченка: «мученика», «генія» тощо) походить із романтичного мислення й романтичної риторики і як таке не вписується для декого в ту «холодну», аналітичну мову, якою мала би писатися енциклопедія. Але нема як відхилитися від потреби врахувати, осмислити це поняття. Пророцтво – це ж центральна парадигма, яка вимірює процес і етапи рецепції та накреслює цінності й динаміку суспільства, в якому ця рецепція відбувалась і відбувається. Водночас це поняття має свою доволі чітку тематичну визначеність (і чималу бібліографію: низку праць про «Шевченкове пророцтво» або «Шевченка-пророка», які не є тільки додатком до культу або публіцистики) і, що найважливіше, іманентну й системну присутність – саме як *пророцтво* – в Шевченковій творчості, передусім його поезії. Не враховувати це – а в той же час маючи такі гасла, як «Практична революційна діяльність Шевченка» і цілі ті комплекси позитивістського мислення, про які вже говорилося – значило би остаточно приректи себе на черствий схематизм. Плоди цього ми вже могли побачити в перших томах нового академічного видання Шевченкових творів. Гасло «пророцтво» може (і повинно) мати свої відсилання до «мілленаризму Шевченка» (цього гасла, зрозуміло, немає), до «міфо-

поезії або міфомислення» (в *ПТС* є тільки «Міф у творчості Т.Г. Шевченка» – що не те саме) і, очевидно, «рецепції» (якої також поки що немає). Але воно повинно бути. Без нього – саме як окремого гасла – не буде правильного осмислення Шевченка. І ще раз варто нагадати: пересуд (інакше не назву його) проти «пророцтва» – це чіткий, хоч навряд чи усвідомлений, вплив недавніх «матеріалістичних» концепцій, де все, що нав'язувало до духової сфери і в той же час не вписувалося в казенну ідеологію, попросту знецінювалося. В світовій практиці такого пересуду немає⁹.

Другий момент також пов'язаний із рецепцією, але з її, так би мовити, прихованим боком. Ідеться про те, що конечно треба простежити й проаналізувати недавні аберації в історії шевченкознавства. Центральною потребою вважаю узагальнювальне гасло про Шевченка в советській критиці. Потрібно тут зосередитися на концепціях, тезах тощо й на практиці, і треба проаналізувати різні парадигми, навіть – або знову-таки передусім – явно фальсифікаторські. Треба показати «теорію і практику» парадигми про «атеїзм Шевченка», також його «революційного демократизму», його «єднання з передовою російською літературою» тощо. Не можна поминути цілої широчезної ленінської теми в шевченкознавстві, чи скоріше, в офіційно препарованому культурі Шевченка; те саме, річ ясна, стосується Сталіна й сталінізму й передусім комуністичної партії як такої. І не йдеться, очевидно, про те, щоби «збивати» їхні постулати або «розвінчувати» паразитування на Шевченкові в різних більшовицьких «мероприяттях», а про те, щоби їх сумлінно описати й осмислити. (В аналогічному плані – хоч тут це набагато менше явище – треба прослідити використання Шевченка правою ідеологією.) Найгірше було би вдавати, що цього всього не було, тобто спробувати це забути, приховати. Усе, що було в шевченкознавстві і в рецепції Шевченка, треба насвітлити й

⁹ Пор., наприклад, відому працю Віктора Вайнтрауба про Міцкевича: Wiktor Weintraub, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*. Warszawa, 1982 і праці з гарвардського симпозиуму про поезію і пророцтво: *Poetry and Prophecy: The Beginnings of a Literary Tradition*, Ed. James L. Kugel, Ithaca and London, 1990.

осмислити – це імператив історичної чесності. Одним із перших і найконкретніших кроків у цьому напрямку мав би бути точний огляд розправ над шевченкознавцями, препарування самої історії дисципліни, і, зрозуміло, насаджування всіляких «ліній». Почасти, й давніше, про це писали Б. Кравців, П. Одарченко й інші¹⁰; тепер, враховуючи можливості доступу до архівів (зокрема архіву Інституту літератури, іменованого тим же Шевченком – адже десь той архів, мабуть, існує) і людські ресурси (є ж бо чималий відділ шевченкознавства), це могло би стати пріоритетним завданням. Чому одиноке друковане слово в цій справі має бути від діаспори? Саме *Шевченківська енциклопедія*, з її функцією підсумування, з її апріорним авторитетом мала би взяти на себе цей обов'язок перед українською культурою. Поки що, однак, на це немає перспектив. У вищезгаданій програмовій статті В.С. Бородіна взагалі не говориться про недавнє минуле шевченкознавства, хіба що алюзією про «анти-Словник» і еліптичною згадкою про «жорсткі концепції», які колись зобов'язували, а тепер їх уже немає. В ширшому українському шевченкознавстві про спроби ґрунтовно, принципово осмислити й проаналізувати цю спадщину навряд чи можна говорити; поодинокі виїмки¹¹ тільки підтверджують загальну сумну картину. Щонайгірше, дотеперішній стиль праці, офіційна практика, яка стала традиційною і яка, мабуть, усіх влаштовує, не віщує жодних змін. Згаданий номер *Слова і часу* зі вступною дискусією про *ШЕ* і першими призначеними для неї статтями відкривається поезією Шевченка й коротким непідписаним словом – очевидно, від редакції, – «Чи шануємо ми Шевченка»? Його пафос святковий і традиційно березневий: є тут і слова про «тяжкі злочини тоталітарного минулого» і про «занедбання

¹⁰ Див., наприклад: Б. Кравців, «Остракізм у шевченкознавчій бібліографії». *Сучасність*, 1964, № 3 (39); П. Одарченко. «Тарас Шевченко в радянській літературній критиці (1920–1960) і «Шевченкознавство на Україні в 1961–1981 роках». *Тарас Шевченко і українська література: Збірник статей*. Київ, 1994.

¹¹ Наприклад, праця В. Шубравського про Ф.Я. Прийму та його спроби силоміць зробити з Белінського Шевченкового друга й покровителя: «Т. Шевченко в оцінці В. Белінського: припущення і дійсність». *Українська мова і література в школі*, 1988, №3.

національної нашої культури», і нагадування, що Шевченко «рятував – і врятував! – нашу націю од історичного пригасання і небуття»¹², але немає хоч би натяку на потребу досліджувати ці тяжкі злочини тоталітарного минулого в актуальному, конкретному плані шевченкознавства. Риторика й годі, але шкідлива риторика – бо таким словесним позуванням знецінюється самий її об'єкт і самий дискурс.

Насамкінець (у дусі Шевченкової передмови) дозволю собі кілька глобальних і вступних міркувань. По-перше: що таке енциклопедія? Відповідь проста – це зібрання знань, підсумування. Хоч би якими були її поодинокі осягнення, саме тому, що її призначення – синтез, кожна енциклопедія встановлює якийсь загальний рівень, поза який чи повище якого вона не може вийти. Одне слово, вона реалізує певний колективний рівень якості, потенційності. Але в її рамках, у її просторі таки можна оптимізувати науковий продукт – якщо правильно оцінити ресурси і правильно наставити фокус і параметри опрацювання.

Хоч це не тішить, але треба погодитися, що українське літературознавство має певні, історично зумовлені, браки, прогалини, проблеми, передусім теоретичні й методологічні. Тут упроваджувано планомірні обмеження, тож не дивно, що тепер маємо, як каже нова політична мудрість, те, що маємо. Шевченкознавство, як частина українського літературознавства, поділяє його стан. На це треба дивитися об'єктивно й усвідомлювати імплікації цього.

Перша імплікація – це те, що за таких обставин, навіть якщо долучити певні нові сили, з новими підходами, *ШЕ* буде досить гібридною. До речі, укладачі проекту з тим уже й погодилися: в розмовах не раз згадувалося про паралельні, немовби конкурентні інтерпретації. Це звучить і у згаданій статті В.С. Бородіна: «Допустимий плюралізм думок... Можуть бути подані відмінні погляди на те саме явище двох чи й більше авторів»¹³. У принципі це ніби так: плюралізм в інтелектуальному житті є

¹² *Слово і час*, 1994, № 3, с. 5.

¹³ Там само, с. 7.

такою ж цінністю, як і в політичному. Та треба запитати себе: а в чому різниця між плюралізмом та еклектикою, саме тою безмежною й непогамованою еклектикою, що стала прикметою українського літературознавства (і культурології взагалі) на сучасному етапі? Що – якщо вводимо критерій «плюралізму», відкритості до відмінних поглядів – є запорукою якості (не кажучи вже цілісності)? Бо можна, наприклад, твердити, що Шевченко писав у ключі міфотворчому або що він писав у ключі державницької історіографії, але не можна цілком серйозно твердити одне і друге. Це все одно, що одночасно викладати (як це робиться в деяких американських шкільних округах) дарвінівський еволюціонізм і так званий «креаціонізм» (згідно з яким світ створено, як каже Біблія, за сім днів). Відповідь – для науки, не для даного шкільного округу з його фундаменталізмом – це системність, нормальна закоріненість у світовому науковому процесі, саме те, про що стільки було мови.

По-друге, силою обставин, традиційний, тобто дотеперішній, наявний підхід тяжітиме до фактографічного й біографічного¹⁴ й применшуватиме або оминатиме те, що інтуїтивно, а чи й свідомо відчувається як власна слабкість, тобто теоретичні й компаративістські моменти. Це закономірно, й саме це ми бачимо в *ПТС* – про що вже була мова. Цю тенденцію можна зрозуміти, але її також треба вкласти в ширшу стратегію.

Повертаючись до загальної ідеї енциклопедії, можна сконстатувати ще й таке: а) вона є підсумуванням не лишень у загальному інтелектуальному, теоретично-методологічному плані, але й у конкретно-історично-бібліографічному; і б) вона є ео ірсо канонем, канонем посиленого типу.

Щодо першого моменту, синтезу, треба підкреслити, що його пропедевтична функція дуже важлива й потрібна: таке підсумування знань, енциклопедія, показує, що вже досягнуто, застерігає (і початківців, і досвідчених науковців), яких Америк не треба вже відкривати і в які давно вже відкриті двері не треба вдиратися.

Щодо канону, тобто посиленої канонотворчої функції кожної енциклопедії, то тут треба підкреслити особливу небезпеку

¹⁴ Пор. там само, с. 8–9.

за даних обставин. Українська інституційно-інтелектуальна традиція (і це тільки загострив советський досвід) – доволі авторитарна. Кожний канон діє як дефініція законного, прийнятого, але в нашій, зокрема шевченкознавчій, традиції існує особлива схильність завужувати межі допустимого. У кожному разі, гадаю, що на теперішньому етапі, коли найосновніше – це ревізія, коли треба передусім ставити запитання, квапитися з буцімто дефінітивними відповідями – річ ризикозна й неперспективна. Вважаю, що приклад *Історії української літератури ХХ ст.* показує, що спроба поєднувати синтез з еклектикою, тобто сягати по синтез на еклектичній основі, не вдається й не переконує.

Сказавши це, хочу зробити кілька скромних рекомендацій («скромних» саме тому, що не маю жодних ілюзій, що вони можуть мати якийсь ефект). По-перше: *ШЕ* повинна чітко визначити свого адресата, свою публіку, і це повинна бути наукова публіка. Теперішнє (попереднє? остаточне? консенсусне?) осмислення адресата –

Вона не повинна готуватися і не готується як енциклопедія тільки для фахівців-шевченкознавців, а як енциклопедія для всіх, щоб нею міг користуватися і дослідник-ерудит, і фахівець, чий знання обмежені своєю спеціальністю, і студент, і простий читач-шанувальник поета. Адресат її широкий; вона має бути відкрита всьому світу. Її англійський варіант у майбутньому цілком можливий (і бажаний). У певному сенсі це видання повинно стати міжнародною енциклопедією – і за складом учасників її підготовки, і за країнами майбутнього поширення (підкреслення в оригіналі. – Г.Г.)¹⁵

– звучить не так оптимістично, як гіперболічно. Щодо її міжнародного поширення можна тільки згадати народне побажання про теля та вовка. Щодо наявного громадського контексту, концептуалізація адресата, як на мене – вкрай помилкова. Ніхто не забороняє, щоб так зване широке коло читачів зверталось до будь-якого видання, але пора вже – тим більше для такої установи, як Інститут літератури – не оглядатися на популяр-

¹⁵ Там само, с. 8

ний рівень і на так звані громадські потреби. Сама наука буде корисною для громадськості, для того-таки «широкого адресата». Я глибоко переконаний, що горизонт сподівань, накреслений колом «широкого адресата», не є продуктивний для науки¹⁶. На ділі це – оксюморон, плід ненормальної суспільно-політичної ситуації, і пора це усвідомити. Зрештою, які тут альтернативи, тобто що – окрім спрощення – може забезпечити доступність для цього «широкого кола»?

З огляду так на ресурси (тобто фахові, теоретичні), як і на потреби (інтелектуальні, педагогічні), *ШЕ* повинна передусім наголошувати археографічний і бібліографічний компонент і стримано ставити питання інтерпретацій. Тут насамперед маю на увазі спроби дефінітивного прочитання поодиноких творів, а то й комплексних явищ, як «гуманізм Шевченка», або «естетика Шевченка», або «етика Шевченка» і т.д. Знову-таки: інтерпретація на базі хистких, еkleктичних, або просто-таки ще не перетравлених позицій не дасть бажаних результатів і не буде по суті різнитися від *Шевченківського словника*. А хто серйозно читає цей словник, щоб довідатися щось про «гуманізм» Шевченка? І не в ідеології тут річ. Якщо звертання до таких тем уже невідхильне, то вважаю набагато ефективнішим й інтелектуально чеснішим ставити питання в ключі історичного й бібліографічного описання, тобто по змозі найоб'єктивніше простежити, як воно дотепер насвітлювалося, так би мовити, від Куліша до Кирилюка, від Драгоманова до Дубини.

І врешті, основними принципами, як на мене, мали би бути не повнота й дефінітивність – бо це дещо ілюзорні цілі, зокрема з перспективи сучасної теорії – а відкрите й самокритичне

¹⁶ Якщо модель «широкого кола адресатів» є сумнівною щодо визначення остаточного профілю енциклопедії, то що вже казати про модель «широкого кола дописувачів»? А саме це пропонує редакція *Слова і часу*: «Отже, це залежатиме великою мірою од вас, читачів і авторів журналу. Отож надсилайте відгуки на вміщені нами шевченкознавчі матеріали, свої більші й менші розвідки, роздуми, спостереження над творчістю Шевченка...» (1994, № 3, с. 6). Навіть якщо це не є прямим запрошенням дописувати до *ШЕ* (а лише запрошенням до «всенародного обговорення»), популістський пафос, який витворюється навколо *ШЕ* – недвозначний, і в науковому плані – загрозовий.

простеження історичного тла й передусім багатогранного питання рецепції. Синтез іманентних аспектів творчості Шевченка ще попереду.

Якщо Шевченко справді є центральною постаттю в новітній українській історії – а щодо цього не маю сумнівів – то будь-яке масштабне осмислення його постаті, його ролі та його рецепції обов'язково заторкуватиме широку гаму питань. Це тим більше закономірно для такого твору, як енциклопедія. Є, однак, одна досить чітка домінанта, а саме момент концепційної адекватності.

Питання теоретичного усучаснення, що було одним із лейтмотивів моїх міркувань – насправді тільки вужчий і конкретніший вияв глобального не так дезидерату, як імперативу – включитися нарешті в загальну модальність (норм, цінностей, орієнтирів тощо) світової критики, її дискурсу. Без цього українське літературознавство, а тут конкретно шевченкознавство, завжди звучатиме якось у ключі ретро. Прикро спостерігати, як і далі з'являються не тільки статті, але й цілі книжки (а шевченкознавства, на жаль, це стосується ще більшою мірою, ніж інших видів нашого літературознавства), де немає ні одного посилання, ні одної примітки, що не стосувались би «вітчизняних», українських та російських, чи принаймні українсько- або російськомовних джерел. Судячи з уже друканих статей, призначених для *ШЕ*, може статися, що ця вельми не почесна традиція триватиме й надалі. Дуже хотілося б, щоб цей ізоляціонізм став суцільно непристойним – але це питання, мабуть, треба поставити не в ключі побожних побажань, а жорсткіше: які є запоруки, які є механізми, що забезпечать побудову *Шевченківської енциклопедії* на цьому новому рівні? Об'єктивно річ беручи, ніяких. Зате, попри запевнення про бажання бути співзвучним із сучасною наукою, яке, до речі, не тільки звучить рго фогта, але й подається у вигляді оксюморона («*ШЕ* повинна писатися з загальнонаукових світових позицій і в дусі традиційної моралі»¹⁷), існує певна двоїстість щодо такого курсу. Річ,

¹⁷ В.С. Бородин, там само, с. 8.

отже, не тільки в гібридності й еkleктицизмі, про які вже говорилося, але й у недвозначній інституційній інерції. Не можу звільнитися від загального враження, що думки, коментарі, зауваження, пропозиції тощо – це все дуже добре, але процес запущено, локомотив іде, і зсувів із наміченої колії не передбачається. Я б радо хотів помилитися щодо цього, але підстав сумніватися поки що немає.

Так, можна погодитися, що в принципі така публікація, як *ШЕ*, потрібна і що вона могла б і повинна би представляти українську науку й культуру в найкращому світлі, й навіть служити своєрідною міжнародною «рекламою» для України. Але не можна мати ілюзій щодо такої реклами й того ринку, на якому вона мала би діяти, тобто слід пам'ятати, що єдина «валюта» на науковому ринку – це якість.

Згідно з цим найголовнішим критерієм і враховуючи те, що сказано вище, концепція *ШЕ* мабуть-таки ще потребує допрацювання. Доцільніше підготувати нову, кращу версію її проекту. Теперішній підхід, де загальну концепцію ще до кінця не продумано, де з деяких ключових моментів є ще поважні розбіжності, й де вже пишуться статті, які одна по одній стають доконаними фактами, від яких важко буде відступати, неминуче запрограмує гібридність, половинчастість. В кінцевому рахунку це загрожує неповноцінністю. І Шевченко, і українська культура на її теперішньому критичному етапі заслуговують на щось краще.

1995

Колажі з Шевченком

Vricolage i кіч (совєтська доба)

Колись говорили: боги, щоб покарати людину, дають їй саме те, чого вона собі забажала. Коли на Різдво 1845 року Тарас Шевченко закінчив свій «Заповіт» відомими словами –

І мене в сем'ї великій,
В сем'ї вольній, новій,
Не забудьте пом'янути
Незлим тихим словом, –

пафос тих слів звучав органічно і непретензійно, і скоріше як топос скромності, ніж як виклик вищій силі. Але бажання виконалося й перевиконалося не гірше від будь-якої міфічної нагороди-кари. За наступні півтора століття поминання Шевченка перетворилося на широченний потік слів, у якому на мінімалізм його формули («незлим тихим словом») вдячні земляки (і не тільки вони) відгукнулися небаченим максималізмом – риторики, гіперболічності та помпезності, не кажучи вже про кон'юнктуру та словоблудство.

Шевченко, щоправда, не зовсім безневинний у всій цій складній соціо- і психодрамі його сприйняття. Адже від самого початку, від перших своїх поезій (наприклад, «Думи мої, думи мої...», «Перебендя», «До Основ'яненка») він програмує своє майбутнє прочитання. Хоч і опосередковано, він зразу й знову-таки органічно та майстерно вписує себе в ряд вітчизняних класиків (Котляревського, Квітки-Основ'яненка й Гоголя) і при тому (майже непомітно) переорієнтовує цей ряд, перетворює його на ряд *своїх* попередників, предтеч. А в «Заповіті» позірний

топос скромності («...не забудьте пом'янути / Незлим тихим словом») насправді вписується в універсальний, вершинний і символічний контекст – душі, що володарює над часом і простором, що промовляє до цілого колективу і говорить від його імені, і представляє його перед самим Богом. У пізніших поезіях роль пророка, речника України та посередника між її долею і самим Провидінням стає програмовою. Проте (як уже не раз доводилося зазначати), вся сила й переконливість цієї ролі полягає в тому, що поет її водночас приймає й заперечує, що вона ніколи не перетворюється на тріумфалізм, на проекцію «персони» і мову самого лиш «его». Але – це окреме питання. Нас тепер цікавить власне сприйняття поета і його ролі.

Кожне суспільство має свої провідні, визначальні культури, зокрема культури святих, пророків. Усіх їх об'єднує й уподібнює їхня багатозначність. Гранично точно це охопив Михайло Драгоманов, коли в своїй блискучій і дотепер вагомій довідці «Шевченко, українофіли і соціалізм» (1879) перелічив – у вигляді заголовку-змісту до першого розділу – всі ті іпостасі, які вже встигли скристалізуватися навколо поета всього лише за вісімнадцять років після його смерті:

Із одної печі та не одні речі. Шевченко вже не «безумний патріот». Шевченко ніколи й не був «сепаратистом». Шевченко – ворог Росії й Польщі й козако-український республіканець. Шевченко – ворог Росії. Шевченко – мирний патріот. Шевченко пророк «своєї хати й своєї мудрості», яка вберегла од «джуми нігілізму». Шевченко – не соціаліст і не революціонер, а законний австрійський поступовець. Шевченко – не «сучасний українофил». Шевченко – нігіліст і соціаліст. Шевченко – Христос і Беліал. Шевченко для посвячених і непосвячених. Так завше з пророками¹.

Протягом останніх стокількадесят років ця гама, річ ясна, дещо звузилася, політично-ідеологічні нюанси, як роздрібнені фракції в парламенті, осіли в більші конгломерати, але багатогранність, поліфонія рецепції не зменшилась, а деякі основні розподіли, як-от останній – Шевченко для посвячених і непо-

¹ М.П. Драгоманов, *Літературно-публіцистичні праці у двох томах*. Київ, 1970, т. 2, с. 7.

свячених – ще більше увиразнилися. Можна зрештою зауважити ще одну закономірність: ті чи інші вузькополітичні та ідеологічні перспективи відмирають: ніхто ж бо вже не говорить про Шевченка-нігіліста або законного поступовця (хоча, з другого боку, сучасні українські соціалісти ще далі ним озброюються, і коли треба протистояти реформам на приватну власність землі, Шевченко стає ідеологом колгоспів), але сам процес не породжує більшої визначеності, навпаки – щораз більший синкретизм. Найяскравіше це уявнює крах советської ідеології, зокрема в її гуманітарно-науковій іпостасі. Як ото речники та виконавці цієї ідеології, що зручно перейшли (іноді навіть запустивши при тому рухівські вуса) від громлення українського буржуазного націоналізму до розбудови незалежної й суверенної української Держави, так і самі їхні слабо перетравлені, але глибоко засвоєні ідеологеми не зникли й не розтопилися, а спустилися на родюче дно колективних уявлень та традиціоналізму, щоб там далі ферментувати, періодично випускаючи такі чи інакші еманції. В *інституційному* плані систематичне відчуження довголітнього науму навіть не обговорюється.

Ненаукова шевченкіана ще більше живиться традиційною еклектикою та синкретизмом. Саме з цього ґрунту – масової культури, популярних уявлень, «народної шани» – виростає культ Шевченка й широка гама специфічних, іноді цікавих творів. Утім, як виявиться з книжок, про які буде мова, і як повсякчасно підказує нам елементарна емпірія, межа між науковою та ненауковою шевченкіаною – тонка й невиразна. Розрізнення Шевченка «для посвячених і непосвячених», що його зробив Драгоманов, залишається передусім концепційною схемою, а не культурним фактом. Враховуючи український історичний досвід, довгу гегемонію народництва тощо, – цю межу важко встановити, бо завжди спрацьовує якась інтерференція. Навіть якщо, наприклад, дана праця витримана в науковому плані, вона (знаю це з власного досвіду) може мати резонанс, обговорюватися також у ненаукових (а то й антинаукових) колах. Із часом цей процес гібридизації чи контамінації впливає на всі плани, хоч би які вони були по суті протилежні. Одне

слово, в реальному, суспільному вимірі, в загальному дискурсі, та межа ледве чи існує. І тут також є своя закономірність, бо якщо в новітньому українському поетичному дискурсі топос злиття поета з народом має освячене, уканонізоване місце (пригадаймо собі Тичинині «Я єсть народ...» або «За всіх скажу, за всіх переболію...», і потім їхнє продовження у безлічі варіацій та імітацій), то чому зворотний бік рівняння не мав би здійснитися? Тобто чому б тоді – коли йдеться про Шевченка – весь народ, усі як один, не мали б говорити за поета? Всенародне шевченкознавство.

Поруч із соціологічними моментами існують ще й конкретно-історичні, які також затирають чіткі межі прочитання й тоталізують Шевченкову присутність у нашому житті. Бо його роль стала вирішальною в різних планах – літературному, політичному, ідеологічному тощо – і таким чином його осмислення в усіх тих ключах має свою рацію і не може не привертати нашу увагу. Ця багатогранність, очевидно, коріниться в самому житті Шевченка – поет і художник, кріпак, що став бардом і улюбленцем еліти, колоритна постать і авторитет у тогочасному як українському, так і російському суспільствах; політичний в'язень, що став мучеником для цілого тогочасного «дисидентського» руху. Аналогічні ускладнення, дихотомії та парадокси можна легко наводити й далі – вони ж бо стали основним риторичним засобом для осмислення Шевченка. Пригадаймо, наприклад, зачин так часто антологізованої Франкової «Присвяти» (писаної, до речі, по-німецьки для австрійського *Ukrainische Rundschau*, звідки й береться її посиленний пафос): «Він був сином мужика – і став володарем в царстві духа. Він був кріпаком – і став велетнем у царстві людської культури. Він був самоуком – і вказав нові, світлі і вільні шляхи професорам і книжним ученим».

Найпростіша дихотомія і zarazом зав'язка для подальшої синкретичності коріниться в тому, що Шевченко був поетом і художником. Саме цей стик двох мистецьких видів стає найпліднішим стимулом для різних спроб чи то наново прочитати й переосмислити, чи попросту ще раз проілюструвати його самого та його спадщину. Основним джерелом ілюстративного матеріалу залишається, річ ясна, сама Шевченкова художня творчість, але вона планомірно (і ми побачимо, аж як плано-

мірно) доповнюється різним іншим, менш-більш художнім матеріалом на тему Шевченка, точніше, на ту чи іншу його іпостась – поета, «революціонера-демократа», уособлення народу тощо. Формально-матеріальною модальністю для цього стає альбом; формально-жанровою – колаж.

У колажі закономірно й інтуїтивно поєднуються принцип деталі (навіть річ цілісна і ніяк не дрібна стає «деталлю», відлачком якоїсь більшої візії) з принципом випадковості, з вибором «навмання». Очевидна несподіваність, «неспівмірність» компоненту («деталі») та цілості стає естетичною домінантою колажу. Витворюється поетика хаосу. Таку власне хаотичність влучно і з чималим сарказмом підхопив М. Сріблянський, накреслюючи (явно в дусі Драгоманова) свою чорну візію заяложеного народницького культу Шевченка:

Треба тільки догадатися поетові вмерти, як зараз почнеться «метание жребия об одежде его»: кому штани, кому сорочка, кому каламар, шматок паперу з-під тютюну, коробочка з-під сірників, «бичок», старі черевики, сфотографується порваний чемодан, ізвозчик, на якому їхав поет, кінь, який віз його, або воли, які бачили поета від далеку, собаку, яка на поета гавкала, городского, який його арештував, ослінчик, на якому поет сидів, і т.д. без кінця; зберуть всі «реліквії», поставлять під шкляний кльош, поставлять біля цього куреня гробохранителя з довгими вихами і почнуть ходити на «поклонение»².

Проте, саме тому, що йдеться про культ і про ритуал, ця хаотичність, тобто всеохопність і нерозбірливість у трактуванні Шевченка тільки позірна, тільки на поверхні. Бо саме тут спрацьовують структури, які глибші не тільки від кон'юнктурних відрухів, але й від тих чи тих ідеологем, від усвідомленого завдання. Щоправда, колажність, як художній принцип для імпліцитно якнайширшої публіки («всього потроху, і щось для кож-

² Микита Шаповал (М. Сріблянський), «Поет і юрба. (До характеристики культу Шевченка)». *Слово і час*, №3, 1994, с. 35.

ного»), як певна схема (і як сурогат ригористичного добору) не зникає; так чи інакше вона моделює поодинокі публікації, виставки, акції, маніфестації, святкування й те, що в Галичині й на еміграції називали «академіями», і цілі інституції (передусім шевченківські музеї). Але під нею криється щось дедалі суттєвіше, тобто той *bricolage* – інтуїтивне непряме комбінування, «гра рикошетом» тощо, – в якому певні теорії та дослідницькі стратегії (передусім структуралізм) убачають підвалину міфічного мислення. Тоді коли за своєю основною функцією колаж працює на певне урівнювання, зрівнювання всіх залучених компонентів, *bricolage*, який також користується вельми гетерогенним матеріалом, але який за своєю природою працює на міфічне, колективне мислення, в основному витворює певні чіткі, цілком здиференційовані структури. Образно кажучи, колаж витворює певну картину, певну атмосферу; *bricolage* стає засобом для висловлення певної розповіді (нарації)... і певної ієрархії. І одне й друге більш ніж помітне в текстах, про які йтиметься.

Наш предмет – далеко не вся альбомна шевченкіана. Є видання (присвячені, наприклад, Шевченковому малярству, його автопортретам тощо), які сукупно вповні відрізняються від того, що тут обговорюватиметься. За своєю суттю також відрізняються різні путівники або видання, що документують Шевченкову рецепцію, і різні літературні варіації на тему Шевченка та його життя. Всі вони мають прикмети колажності, але не мають того специфічного поєднання автентичного шевченківського матеріалу з моментами візуальної та популярної тематизації, варіації та інтерпретації, що нас тут цікавить.

Хоча про візуальну шевченкіану можна в принципі починати з будь-якого місця – вона нібито всюдисуша, – ніщо, мабуть, так авторитетно не говорить про офіційне обличчя Шевченка, як Державний музей Т.Г. Шевченка. Це офіційне обличчя, певна річ, особливо стосується суспільно-громадського функціонування музею, його репертуару заходів та ініціатив, його цілісного профілю. Це – окрема тема. Але публікація цього еталонного музею, його (відносно) шикарно видана й багато-

тиражна (20 тисяч) візитна картка³ стає природним пунктом виходу, тобто входу в тему. Альбом, щоправда, появився наприкінці 1989 року й так чи інакше ще мусив відбивати офіційні советські топоси, наприклад: «Тільки після Великої Жовтневої соціалістичної революції спадщина Шевченка стала доступна народові. Вперше без цензурних купюр вийшли з друку його поетичні твори» або «Багатогранна експозиція музею свідчить про те, що Шевченко живе з нами як наш сучасник, як рівноправний член багатонаціональної радянської сім'ї». Але тут не йдеться про *словесну*, ідеологічну брехливість, про ті чи інші риторичні реверанси перед партійною лінією. Їх не встигли прибрати з цієї публікації (не передбачили змін) – але річ не в цьому, це не міняє суті справи. Експозицію музею, доволі цілісну як у глибинних, так і в поверхневих шарах, не виправить жодна ретуш.

Хоч музей має дещо складнішу структуру, сам альбом поділено на три частини: Шевченкова творчість, дореволюційна шевченкіана й пореволюційна, тобто советська. (1989 року не можна було й гадати, що до «пореволюційного» періоду мала би належати й несоветська продукція. Чи зроблено в експозиції музею ґрунтовні зміни за сім років незалежності, може перевірити сам читач.) Кожна з тих частин, річ ясна, має свою специфіку й ауру. Шевченкова творчість, samozrozumіло, найцілісніша – і найвідоміша. Глядач укотре зустрічає Шевченкові жанри, цикли й поодинокі художні твори, сприймає (а дехто, може, й не зовсім сприймає) їхню тонку та м'яку гаму й здебільша, хоч аж ніяк не винятково, класицистичну тонацію, певний академізм і подекуди, зокрема в ранньому періоді, залежність від свого вчителя Брюллова. І, мабуть, як звичайно, не замислиться над відчутною, хоч і не зразу, різницею між його поезією та його малярськими творами. А ця різниця таки велика, може, більша, ніж між Шевченковою поезією та прозою. Бо його малярські твори, як і проза, ледве що натякають на цей драматичний неспокій, на цю безпрецедентну силу емоційного збудження, формального децентрування, психологічного та пізнавального переміщення, що так сильно і (тут нарешті це слово аде-

³ Державний музей Т.Г. Шевченка. Государственный музей Т.Г. Шевченко. Taras Shevchenko State Museum. Альбом. Київ, Мистецтво, 1989.

кватне) *революційно* втілює його поезія. (Найближче до поезії стоять його автопортрети, його символічно автобіографічні малюнки періоду заслання – «Притча про блудного сина» тощо.) А взагалі це – окреме питання, яке вписується в той загально-відомий факт, що коли творча особистість працює у відмінних видах мистецтва, один із них завжди переважає. Для Шевченка це, безперечно, поезія. Проте в альбомі, на відміну від самого музею, Шевченкова поезія по суті не представлена. У вступній статті про неї є тільки побіжні згадки. Задля ілюстративності додаються ще також ті чи інші документи, що стосуються Шевченка, деякі фотографії, і зовсім побіжно (тільки два знімки) робиться натяк на ту широку шевченкіану – книжки, брошури, плакати, оголошення вистав тощо – яка є в колекції музею. Одне слово, Шевченко представлений тут майже винятково в малярсько-візуальному плані, і це стосується і його творчості, і самої шевченківської тематики.

На перший погляд, воно ніби так і має бути. Адже музеї вимагають візуального, зафіксованого експонату. Коли вже немає виходу, можна виділити ту чи іншу цитату, побільшити рукописну сторінку – і данину поезії віддано. Насправді ж у світовому досвіді існує широка гама інноваційних, нестандартних засобів – кіно, відео, інсталяції тощо, – призначених бодай приблизно передати і згадуваний динамізм слова, і той глибинний резонанс, що його Шевченко повсякчасно мав і має в українській культурі. Але в контексті Державного музею Т.Г. Шевченка (і, мабуть, будь-якого іншого державного інституту) про нестандартність та інновацію, про спробу знайти нетрадиційний корелят естетичної революції, яку започаткував Шевченко, годі й говорити. Тут панують традиціоналізм, естетична авторитарність і сліпе наслідування імперського «столичного» стилю. В цьому псевдокласицистичному інтер'єрі музейних зал, із (нібито автентичними) меблями ампір та (явно новоробленими) колонами-стендами для експонатів і (такими ж новоробленими) ліхтарями, Шевченко ніяк не відрізняється – і не має відрізнятися! – від його сучасників: Пушкіна, Жуковського, Брюллова і tutti quanti. Головна мета такого охоплення – «возз'єднати» Шевченка з його «реальним» контекстом, вписати його в один уніфікований світ Російської імперії. Але найголовніше –

заморозити його в не зовсім властивій схемі. Або принаймні завузити поняття контексту. Як побачимо, цей «імперсько-столичний» варіант контекстуалізації творчості Шевченка потім знайде розвинутішу й шикарнішу форму.

Розділ «Твори дореволюційних художників» відрізняється, мабуть, тим, що в ньому дуже мало Шевченка: два його портрети (Репіна та Мате), два бюсти й одна відома ілюстрація (того ж Репіна) на тему Прометея з «Кавказу». Все інше – це «тло» шевченківського періоду: портрети різних людей, ландшафти, жанрові сцени, Козак Мамай тощо. Але воно все автентичне, тобто не задіяне й не силуване, і як «природний» колаж старої України, світу, в якому жив Шевченко, спрацьовує. Чого не можна сказати про розділ «Твори радянських художників». Щоправда, не всі з них за духом «радянські» – перші два, наприклад, – портрет Шевченка роботи Федора Кричевського і портрет Лесі Українки роботи Фотія Красицького – «радянські» тільки в тому сенсі, що їх авторам припало жити і творити під більшовиками. Але величезна більшість таки «радянська», тобто за духом, поетикою та стилем інтегрально советська. Ці твори також мають свою очевидну «автентичність», тобто історичну та культурну закономірність і обумовленість, загальну співзвучність із добою, але чого вони не мають (і не можуть мати) – це вільного, не задіяного й не силуваного бачення свого предмету. Як годиться для тоталітарної системи, все (або майже все) тут підпорядковано тим чи іншим ідеологемам (насправді квазі-ідеологемам), штампам і топосам. І згідно з найголовнішою вимогою державно-монопольної, поліційно-насадженої естетики так званого соціалістичного реалізму, все має бути на поверхні, все має бути доступне для смаку та інтелекту найпростішого споживача, тобто для «народу»; насправді ж для цензора, для Партії. Тим-то основний ключ, основна модальність цих «творів радянських художників» – це кіч.

Але навіть кіч можна, а іноді й треба, досліджувати. Бо хоч в естетичному плані він – барахло, і в нормальних обставинах, тобто в будь-якій країні, не зараженій совком, ці твори взагалі не експонувались би поряд із нормальним (не-кічовим) мистецтвом, а подавалися в окремому контексті (відверто, програмово зафіксованому – наприклад, «зала советського кічу»),

однак присутність кічу в українському мистецтві советського періоду настільки велика (бо ж інтенсивно й нещадно насаджувався), що його не можна так легко позбутися, викинути, за улюбленим советським висловом, «на смітник історії». Він так увійшов у тканину життя, що його навіть важко назвати на ім'я. Але й назвати й збагнути треба – і не так самий кіч, як ту ментальність, що його наплодила. І в ній, річ ясна, доведеться знайти не тільки естетичні викривлення.

Судячи за альбомом Державного музею – і не тільки за ним – тематична гама інтегрально советської шевченкіани доволі прозора. В основному вона ділиться на такі підрозділи: 1. портрети (живописні, скульптурні тощо); 2. ілюстрації біографічних моментів; 3. резонанс Шевченкової спадщини; 4. шевченківські місця, пам'ятники тощо; і 5. ілюстрації загального Шевченкового пафосу, його поодиноких творів, а іноді й поодиноких рядків. Категорії ці, річ ясна, переплітаються: портрет може бути пов'язаний із біографічною канвою, як, наприклад, у К.В. Філатова («Т.Г. Шевченко на засланні», 1964)⁴, де на першому плані разом із вольовим Шевченком-солдатом бачимо казахського хлопчика, що грає на дудці (явний перегук із тими хлопчиками, що їх малював на засланні сам Шевченко); іманентний пафос Шевченкового слова (наприклад, його «ходження в народ») може збігатися з ідеологічно зображеним резонансом того ж слова, як у К.Д. Трохименка («О.М. Горький читає твори Т.Г. Шевченка селянам у селі Мануйлівці», 1949). Іконографічне зображення Шевченка стає об'єктом як «історії», так і «ідеології»: наприклад, «В.І. Ленін оглядає проект пам'ятника Т.Г. Шевченкові в Москві» В.Ф. Задорожного (1958). Як видно (подальших прикладів не бракує), дана шевченкіана позначена метатематичністю та інтертекстуальністю. Як на поверхнево-сюжетному, так і на глибшому (структурному, символічному) рівнях вона постійно нагадує про свою суспільну роль і взаємопов'язані та глибоко зарежисовані принципи своєї іконографії.

Тяглість цієї режисури та іконографії підтверджують раніші публікації, наприклад, ті, що з'явилися напередодні вершинної,

⁴ В українській версії (на відміну від російської та англійської) цей твір помилково подано як А.С. Фуженка; див. с. 155.

брежнєвської советчини – тобто з нагоди святкування 150-річчя народження поета. Як свідчить грубий (хоч навіть на свій час доволі дешево виданий і малоестетичний) альбом *Тарас Шевченко. Життя і творчість у портретах, ілюстраціях, документах* (Київ, 1964), категорії, якими тоді осмислювали, тобто ілюстрували Шевченка, не набагато різняться від останнього советського етапу: змінилися лише окремі наголоси. В ранішому альбомі набагато галасливішим було вихваляння Партії. (1989 року ніхто вже цього не наголошував: своїм вправним нюхом упорядники вже відчували нову кон'юнктуру.) Набагато прозорішим також було накидання, тобто знову-таки ілюстрування партійних тез. Коли, наприклад, задля «важливих імен» цитується уривок з *Історії СРСР* 1950 року («...передові ідеї революційного руху відігравали провідну роль у творчості Пушкіна, Грибоєдова, Лермонтова, Некрасова, Глінки, Федотова»), то припасовані до нього ілюстрації – це портрети Лермонтова, Глінки, Грибоєдова, а замість Федотова... Гоголя (бо ж його згадує наступна цитата з Шевченкового листа до Варвари Репніної). Гоголь для цього парадигматичного ряду однозначно потрібний, а портрет Пушкіна подано на кілька сторінок раніше, як ілюстрацію до уривку з «Художника». В «принциповому», ідеологічному плані тезовість альбому ілюструє настирливе наголошування класового розмежування, суспільного гніту, революційного руху тощо. Це забарвлення має переважна більшість побутових картин. Часом плакатно-агітаційне завдання взагалі не приховується (як, наприклад, в ілюстрації О. Хвостенка-Хвостова до поезії «Буває, в неволі іноді згадаю...» (1952), де карету з товстеньким ксьондзом і якимсь мішком біля нього (мабуть, із грошима?) везуть не коні, а запряжені мужики. Під тим оглядом альбом Державного музею дещо відретушований – у ньому набагато менше сталінської агітки, і та, що є, здебільшого обмежується власне плакатами – як, наприклад, плакат В.Г. Литвиненка (1961) на тему поезії «Осія. Глава XIV», на якому двоголового орла багнетом і прикладом (адже дві голови) добивають два дебелі чи то солдати, чи то повстанці (це нібито ілюструє Шевченкові слова «...Слово нове / Між людьми криком пронесе / І люд окрадений спасе / Од ласки царської»). Завдяки постсоветській зміні державної символіки плакат набирає нового дихання.

З усіх вищезгаданих ключів для ілюстрування шевченківської теми найплідніший і найцікавіший для аналізу – біографічний, і це стосується як советського, так і постсоветського періодів. Переваги, «виграшність» цієї модальності очевидні. Ілюстрація того чи іншого моменту з життя поета творить видимість історичної об'єктивності, прямого зв'язку із самою матерією його життя, а отже, із самим поетом. За своєю сутністю цей ключ міметичний, тобто «реалістичний» – адже його сенс саме в нарації, в переказі тої чи іншої «події», того чи іншого «факту». Через свою розповідну «прозорість» (міметичність як таку) він наймасовіший і легко приймає (та просто живиться ними) популярну поетику, наприклад, сентименталізм, мелодраму, стереотипи тощо, а також і спущені «згори» ідеологеми. Як такий вершинно-популярний ключ, він найкраще передає загальний сенс даної розповідної матриці (*master narrative*), що і є міфом Шевченка. Одне слово, він показує шевченкіанський *bricolage* у його найчистішому виді.

Гадаю, що найцікавіші й найпромовистіші підрозділи цієї широкої гами – це, з одного боку, образ молодого Шевченка, з другого – тема поета і його російського оточення. Ці теми, як побачимо, взаємопов'язані. Перша з них також плавно вписується в базисну і, мабуть, найчисельнішу тему, умовно кажучи, «Шевченко і народ», а точніше – «Шевченко серед народу».

Ілюстрацій на тему молодого Шевченка, тобто епізодів із його життя, справді багато – і сама кількість вказує на проблемність цього виду або жанру. Домінантна тональність – сентиментальна. Це відомі картини І.С. Їжакевича «Тарас-пастух» (1938–1939), його ж «Одно-однісіньке під тинном» (1938), або М.Г. Деревуса «Тарас слухає кобзаря» (1956) і чимало інших робіт його та інших художників (В. Касіяна, П. Носка, Б. Бланка, П. Болотіна, О. Вовка, В. Кондратюка...). Тут-таки, в душі вищезгаданого Хвостенка-Хвостова й того ж архіплідного Їжакевича (пор. його «Кріпаків міняють на собак»; 1939), є тема поневіряння молодого Тараса – чи то в сільського дяка (М. Деревус, О. Вовк та В. Кондратюк), чи в Енгельгардта (М. Деревус, К. Трохименко і той же Їжакевич – див. його «Кара різками кріпака на конюшні», де хоч Шевченко не названий, сюжет уповні

суголосний із його автобіографією і найпопулярнішими біографіями), чи від своєї кріпацької долі (див. зокрема А.С. Гавдзинського «Тарас на етапі до Петербурга» (1961), іл. 1). Але суть справи не є ані в звичній (тобто відруховій) сентиментальності дитячої теми, ані в «ідеологічному» викриванні суспільного ладу – що вписується в ще ширшу тему Шевченкового й українського страдництва, мартирологу. Суть, гадаю, криється в самій модальності, в самому фокусі на дитинство, на юність. Бо йдеться про символічну, але мало приховану, вельми послідовну та планомірну інфантилізацію і про контроль над об'єктом – «дитиною» – яку вона дає. Йдеться про уривіє. Що це досконало вписується в поетику, тобто семіотику тоталітаризму – річ доволі відома (і писати про це вже траплялося у зв'язку з Павлом Тичиною та його вживанням цієї модальності як на самозахист, так і задля відсічі). Але мова тепер про глибинніший, не безпосередньо історичний (сталінський) контекст.

Тут варто зробити коротенький відступ. Усім відомо – воно ж бо повторюється повсякчасно, зокрема в березні кожного року, – що Шевченко й український народ, їхні долі, глибинно пов'язані. Це ототожнення просотує сприйняття Шевченкової поезії та плавно переходить у міф поета-пророка. В новітньому історичному плані воно стало основним засобом всенаціонального самоототожнення: Шевченко став і надалі є національним символом. Ніщо й ніхто з ним тут не конкурує. Він є національним генієм – тобто втіленням генія нації. Проте, ця істина, ця перспектива не те що не добачається, але заперечується в контексті, про який іде мова. Одне слово, саме в цьому найпромовистішому, підсвідомо емоційному, популярному, масовому, *візуальному* плані відбувається зсув, взаємопроникання генія і недозрілості, неповноти, дитинства. Бодай на підсвідомому рівні постає апорія, самозаперечення, *cognitive dissonance*: геній як хлопчисько, геній-дітвак. (Потім це з'явиться в іншій іпостасі: діамант, але не відшліфований, геній, але в кожусі.)

Самозрозуміло, тут можна заперечити: адже йдеться про традиційну, і традиційно-сентиментальну тему. Іноді навіть Ісус Христос у християнській іконографії, зокрема неканонічній, постає хлопчиком або юнаком. Частинна відповідь криється в самій наполегливості теми. Бо питання можна й треба поста-

вити порівняльно: як часто іконографія інших суспільств чи систем представляє свій вершинний символ, свого генія – Пушкіна, Міцкевича, Леніна тощо – в іпостасі хлопця чи юнака? Іноді так, але напевно набагато рідше. Втім, ідеться зрештою не так про вік, і навіть не про наполегливість топосу, як про символічний статус, про іманентну гідність, і ще більше самовистачальність представленого символу-об'єкта. В будь-якому «нормальному» суспільстві вік підлітка має свій іманентний гандж; як влучно й дотепно доводив Гомбрович, у ньому криється попросту метафізична (не те що суспільна, психологічна) неповноцінність, *недозрілість*. У випадку советських, здебільшого сталінських зображень Шевченка-юнака цей момент багаторазово посилюється, статус гідності й повноцінності ставиться під сумнів, а відтак заперечується – саме через ототожнення з тим, що мало би бути його запорукою, тобто з народом. Бо в даному суспільному контексті, в його справжній – не офіційно проголошуваний, потьомкінській – системі цінностей, в його істинній семіотиці та суспільній психології народ, тобто «простий народ», це – бидло. Досить подивитися на справжнє, не офіційно-потьомкінське трактування селянина-колгоспника в тому ж сталінському періоді, коли малювалися ці картини, чи на основну традицію в трактуванні селянина («селюка») дискурсом «високих сфер» і «центру» протягом цілого до- і пошевченківського новітнього періоду. Виїмки, як граф Лев Толстой, як різні вияви «хлопоманії», тільки підтверджують силу цієї доміанти.

В кожному разі, постає низка картин. Наприклад, В. Касіяна «Тарас читає твори Адама Міцкевича у м. Вільно» (1951). На ній 10-12-літній хлопець (насправді Шевченкові тоді було 16) жадібно читає книжку чи то брошуру, яку йому щойно подала трохи старша дівчина (очевидно, Ядвіга – Дзюня – Гусиковська), яка стоїть поруч у позі інструкторки. (До цієї «інструкції» ще повернемося). Або того ж Касіяна «Тарас слухає читання поезії Пушкіна» (також 1951 рік), де 10-11-літній хлопчик у театральній позі (рука за вухом, вигнутий уперед) підслухає за дверей вершинну музику російської поезії: Пушкіна і Жуковського. У спогадах І.К. Зайцева, звідки взято цю деталь, хлопцям, про яких він згадує, мало бути по 16-17 років; насправді

Шевченкові тоді було 19. На ліногравюрі Г. Галкіна «Молодий Т. Шевченко в Петербурзі» (1961; іл. 2) він стоїть у селянських чоботах, шапці й у дещо обсмиканому, перев'язаному ганчіркою кожусі на тлі петербурзького сфінкса; оддалік проходять пани: вона в дамському капелюсі, він у циліндрі. Під пахвою в Шевченка папка – мабуть, із рисунками. Отже, йому мало би бути не менш як 19-20 років – але цьому юнакові щонайбільше 16-17. Стільки він мав «на етапі до Петербурга»; в уже згаданого Гавдзинського Шевченко так і виглядає, але його зовнішність тут не селянсько-кріпацька, а радше гайдамацька (до того також повернемося). На літографії П. Борисенка «Зустріч Т.Г. Шевченка з І.М. Сошенком у Літньому саду в Петербурзі» (1939) Шевченко також не тільки молодший, ніж тоді був, а й підкреслено затурканий і забіджений: шапка в руках, відро з квачем при ньому, очі долу, постава похнюплена. В ранішій (1938) варіації на цю тему І. Шульги (іл. 3) Шевченко ще більше похнюплено-забіджений, та ще й босий⁵.

Чи не перенаголошуємо тут дрібні деталі? Кака разніца, як сказали б на київській вулиці, 16 Тарасові чи 20 років? І хіба не був він кріпаком, хіба не ходив у чоботях і в пошарпаному кожусі? Але в тому й річ, що, маючи в принципі безмежну гаму можливих топосів, образів, ситуацій для реконструювання, тобто для вигадування, советські художники наголошують (і ще як послідовно!) ті моменти, які ілюструють Шевченкову підрядність, дистанцію між ним і світом влади, його залежність від тої високої сфери, до якої він потрапив. Усе стає ясно, коли цей стик ілюструється безпосередньо, тобто коли Шевченка зображувано серед російського оточення.

Найпромовистішою, просто класичною з цього погляду є картина Г.С. Меліхова «Молодий Тарас Шевченко в майстерні К.П. Брюллова» (1947; іл. 4)⁶, де ми бачимо нібито їхню першу зустріч. У великій кімнаті, яка є якоюсь дивною сумішшю майстерні й кунсткамери (ті ж меблі ампір, східні килими на

⁵ Пор.: *Шевченківський словник*, т. 2, с. 393.

⁶ Так у *Шевченківському словнику*, т. 1, с. 390 і т. 2, с. 353; в альбомі Державного музею Т.Г. Шевченка назву подано як «Тарас Шевченко у майстерні К.П. Брюллова» з датою 1952 р.

підлозі (!) й на стіні, книжки, палета з пензлями, вельми артистичний безлад) на першому плані сидить на червоній канапі Брюллов, нібито в робочому халаті, але й у краватці та в якихось дамських черевичках на каблуках, і дивиться чи то здивовано, чи то запитально ліворуч (щойно підвів очі від якогось рисунка) на свого гостя-прохача. Це – Шевченко. Поруч із ним у чорному гоголівсько-пушкінському плащі стоїть якийсь старший чоловік (мабуть, Сошенко), допомагаючи молодому Шевченкові показувати маестрові свої малюнки. Постає Шевченка варта всіх грошей: йому десь років 15-16, у сурдуті, червоній сорочці-косоворотці (або в краватці), у дебелих чоботах. Очі великі, вигляд перелякано-приголомшений; ноги в чоботах – носачами до себе. Одне слово – архетипний учень-селяк, що вперше опинився віч-навч із beau mond'ом. В оцінці *Шевченківського словника* картина «відзначається виразною композицією, багатим колоритом, влучними психологіч. характеристиками»⁷.

Якщо нас іще взагалі щось вражає, то не «омоложення» Шевченка (якому тоді було десь уже 23 роки) і не підкреслення його неоконкретного селяцтва (хоч після шести-семи років у столиці він уже, мабуть, умів стояти в панських хоробах, не звернувши чоботи носок до носка), а те, що з цілого репертуару взаємин Шевченка з Брюлловим вибирається (тобто вигадується) саме цей момент. Як бачимо з автобіографічного Шевченкового «Художника» і з інших джерел, стосунки між студентом і вчителем були близькі й дружні; окрім суто людського і теплого, вони мали й посиленний художній, артистичний зміст. Але те, що тут наголошується – бо саме ця структура надихає цей *bricolage* – це момент найбільшого віддалення, найбільшого контрасту. Точніше, момент найбільшої неадекватності, ущербності Шевченка-селяка щодо цього «високого» світу.

Своєрідною ідеологічною «сумою» цього *bricolage* є картина Ю. Балановського «Зустріч Т.Г. Шевченка з В.Г. Белінським на вечорі у О.М. Струговщикова» (1952; іл. 5), якої не видно в альбомі музею, але яка була в експозиції (і, може, досі є?) і в

⁷ *Шевченківський словник*, т. I, с. 390.

⁸ Див.: Тарас Шевченко. *Життя і творчість у портретах, ілюстраціях, документах*. Київ, 1964, с. 80. Див. також: *Шевченківський словник*, т. 1, с. 55.

ранішому альбомі⁸. В центрі кімнати, що заповнена різною чоловічою знаттю, яка нібито по-різному гуторить, але насправді (півколом, немов в амфітеатрі) прислухається-підглядає центральну подію, стоять Белінський і Шевченко. Цей перший (звісно – «володар дум передової літератури», вчитель цілої прогресивної Росії) протекційно тримає Шевченка лівою рукою та «вдохновенно» – очі й права рука піднесені вгору – чогось його повчає. Сам Шевченко, вже у фракку й метелику (пустили в салон – то треба вбратися), але все ще молоденький, стоїть смирно, трохи опустивши очі, руки чемно складені попереду, й уважно наслуховує – всмоктує мудрість Віссаріона Григоровича. І байдуже, що немає жодних доказів, що така зустріч взагалі відбулася (одинокі, що знаємо – це те, що серед близько сорока гостей на тому вечорі були Шевченко та Белінський і що цей другий поїхав скоро, ще до вечері)⁹, і що є багато друкованих доказів-писань Белінського, котрі переконливо показують, як він відкидає, зневажає, висміює українську літературу взагалі й Шевченка зокрема. Важливо, що структура «дійсності-такої-якою-вона-мала-бути» вимагає такого «факту», тобто такого зіставлення, такого поучання і такої ілюстрації. Бо зайво хіба встановлювати, що, як і вся «менша сестра» Україна, Шевченко мусить бути показаний у позі учня, дитини-бідняка, яку старша сестра (чи пак старший брат) підносить до нових висот.

Основні тези Шевченкової співзвучності з «передовими» російськими мислителями-діячами розробляються в іще багатьох картинах, але, мабуть, жодна з них не осягає такої зворушливої міфологічності, як Балановського. Проте, коли представляються пізніші періоди життя поета, в гру входять інші, дещо менш різкі іконографічні принципи. В основу картин «Зустріч Т.Г. Шевченка з М.І. Михайловим та П.Л. Лавровим у Я.П. Полонського» К.Ф. Кохана (1948; іл. 6) або «Т.Г. Шевченко і його сучасники» Г.О. Неледві і В.І. Рижиха (1960; іл. 7) та в інших на цю тему покладено, мабуть, саме зіставлення Шевченка з його «соратниками». Відтак ключовим прийомом стає розміщення Шевченка в самому центрі групи.

⁹ Див.: *Спогади про Тараса Шевченка*, с. 73–74.

Він дослівно мусить бути «серед». (Це вочевидь стосується також різних картин на тему «Шевченко серед народу».) Але при цьому в усіх цих групових колажах (див. також картини В. Давидова, Г. Боні та В. Югая «Зустріч Т.Г. Шевченка з М.О. Добролюбовим і М.О. Некрасовим на вечорі у актора Мартинова» (1949) і Б. Ладиженського «Т.Г. Шевченко в колі російських революціонерів-демократів» (1954)) постать Шевченка виходить якось напрочуд штивною, неоковирною, статусеподібною. В плані міфічному йдеться, мабуть, про те, що на цьому «дозрілому», «революційному» етапі його життя Шевченко вже однозначно забронзовлений; його постава, рухи, вигляд стають ієратичними, одне слово, іконними. Момент віддалення, відмежування, що імпліцитний у цій іконності, найбільше, мабуть, оголений у картині І. Резника – вона має бодай два варіанти – «Т.Г. Шевченко одержує звання академіка» (1949; іл. 8), де Шевченко більше схожий на Яна Гуса, що оскаржує своїх суддів, ніж на художника, який дістає звання академіка. Якоюсь мірою це також видно в картині чи то Л. Ходченка, чи то С. Гроша¹⁰ «Т. Шевченко серед членів Кирило-Мефодіївського товариства» (1951), де поет, тепер у позі Белінського з картини Балановського, з таким же натхненням щось промовляє перед братчиками, що стоять і сидять навколо нього. В конкретному, формальному й дослівно *колажному* плані йдеться про те, що ці малярі-соцреалісти використовують, досить-таки механічно й халтурно, не тільки готові шаблони, передусім фотографії Шевченка, але й загальну інтертекстуальність, тобто один одного. Списуються, повторюються і варіюються пози та жести. На згаданій уже картині В. Давидова, Г. Боні та В. Югая, наприклад, поза Шевченка, де він у темній блузі та білих штанах сидить із високо піднятою на поручні крісла правою рукою, моделюється за фотографією 1859 року (ту саму позу, але не халтурно, варіює у своєму портреті Ф. Кри-

¹⁰ Репродукція цієї картини в *Шевченківському словнику* (т. 1, с. 294), підписана ім'ям Л.П. Ходченка; *Життя і творчість Т.Г. Шевченка. Виставка в школі*, Київ, 1959, подає як автора С. Гроша (с. 25); у фондах Державного музею Шевченка зберігається картина К. Крилова (1963) з такою самою назвою (іл. 9).

чевський). Обличчя списуються з портретів або автопортретів: у Балановського обличчя Шевченка – з відомого автопортрета 1840 року, а Белінського – з портрета К. Горбунова 1843-го. В ту саму позу вписуються різні постаті: як щойно вказано, це може бути хоч Белінський, хоч Шевченко – як тільки потрібно. Варіація може бути більш або менш понура (див. вищезгаданого Резника); Шевченко під час зустрічі із Сошенком може бути в чоботах (П. Борисенко) або босий (І. Шульга).

Безперечно найцікавіші нюанси з'являються тоді, коли заторкується така глибинна структура як вождівство. В тих же позах і жестах можна помітити, що Шевченко починає перегукватися з Леніном. Навряд чи це свідомо, але впорядники альбому Державного музею Шевченка нам це підказують, подаючи на одній і тій же сторінці картину В.Ф. Задорожного «В.І. Ленін оглядає проект пам'ятника Т.Г. Шевченкові в Москві» (1958) і вже згадувану картину Г.О. Неледві і В.І. Рижиха «Т.Г. Шевченко і його сучасники» (1960). В обох вождів те саме героїчно випнуте чоло (щоправда, Ленінів героїзм самовпевненіший) і, що важливіше, той сам ленінський жест – обидва тримають правою рукою вилогу свого піджака. В семіотичному просторі соцреалізму й тоталітаризму такі перегуки не те що можливі, але й необхідні: вони витворюють уніфіковане силове поле міфу влади, держави, офіційного іконостасу тощо. Проте семіотика настільки тонка, що завжди здатна розрізнявати ієрархію цього вождівства. Шевченкове може тільки повторювати ленінське – у вужчих параметрах. Коли він серед російських друзів, завжди спрацьовує певна паритетність: він рівний серед рівних, тільки більш забронзовлений. До того ж, він здебільшого пасивний: поважно і пильно прислуховується до слів Чернишевського або Добролюбова (як колись Белінського). Бо він – тільки іконний фокус, тільки пасивне, іконне тло картини; насправді це тільки видимість центру зображення (тобто картини). Драматично-нарративний, *активний центр* картини проектується на його російських «соратників-учителів»: Чернишевського у Неледві й Рижиха, Добролюбова у Давидова, Боні та Югая, Белінського в Балановського.

Поетика, або основні структури советської альбомної шевченкіани (і того bricolage, що її підшиває) кориняться, гадаю, в таких моментах.

1. Жанр або принцип колажу – поєднання різнорідної текстуальної та візуальної шевченкіани – в одному формальному контексті (публікації, виставці тощо) є мабуть головним видом популярного, масового представлення та шанування поета. Певна річ, ця модальність не є відкриттям советського періоду – вона існувала від найранішого (посмертного) етапу рецепції Шевченка й віддзеркалювала головні прикмети мало диференційованого, квазісинкретичного українського суспільства ХІХ століття. В советській практиці на цю традицію уніфікованого («синкретичного») сприйняття Шевченка нашарувалася ідеологічна монолітність його інтерпретації і загальне підпорядкування природного, спонтанного спілкування зі спадщиною та пам'яттю поета тоталітарному дискурсові. Проте, «змичка» або поєднання того тоталітарного дискурсу з глибшими, популістськими виявами розуміння поета, і його культу як такого – очевидна й органічна. Може, й тому основні риси советського альбомного та візуального трактування Шевченка мають тяглість, яка не залежить від ідеологічних обставин. Наприклад, різні нібито сталінські прикмети або топоси тривають довго після того, як ця доба номінально закінчується. Одне слово, альбомне і взагалі колажне представлення Шевченка – по суті консервативне явище, багато в чому незалежне від політичних обставин. Найдраматичніше це буде видно в постсоветській практиці.

2. Про всеохопність або «синкретизм» цих колажів уже говорилося. Їхня незаперечна мета – подати нібито «все про Шевченка», тобто його життя, творчість, контекст (Росію, кріпацтво, революційний рух тощо), його значення в історичному й літературному процесах, історію його вшанування (ідеологічно витриману, ясна річ), його теперішнє ідеологічне значення, публікації, державні заходи коло нього тощо. Це вочевидь неможливо, тому це «все» подається за певними схемами та шаблонами – і вони, як колода карт, постійно повторюються. Навіть на перший погляд видно, що наявна шевченкіана в советських альбомах і музеех варіює певний окреслений репертуар; ті чи інші деталі або

комбінації можуть мінятися, але межі допущеного дуже чіткі. Неможливо, наприклад, уявити собі присутність тут деталі-моменту з іншого репертуару – не тільки «буржуазно-націоналістичного», антисовєтського, але й просто незвичного. Так само немислимо побачити в даному альбомі знімок із наукової шевченківської конференції на Заході, як із якогось «бандерівського» шевченківського свята.

3. Таким чином схеми та репертуар стають суворо стереженим каноном. Визначальною прикметою цього канону є не тільки його заідеологізованість (аналіз цього треба залишити на інший раз), але також його естетична недиференційованість. Так само як советське шевченкознавство не окреслюється науковими критеріями (тобто бувають науково витримані праці, але ясно, що науковість як така не є необхідною для цієї дисципліни), так і дана «художня» шевченкіана не розрізняє між мистецтвом і не-мистецтвом, тобто кічем. Оскільки єдиним офіційно санкціонованим «творчим методом» є соціалістичний реалізм і оскільки такі вияви пропагування шевченкіани, як публікації і музеї (про що власне мова), є серед перших державних пріоритетів (бо йдеться про контроль над символічним і духовним життям), то їхній репертуар – за виїмком самого Шевченкового матеріалу й того дореволюційного тла, що так чи інакше враховується – буде здебільшого кічем (утім, кічем полатним: за свою шевченкіану державні Шевченківські премії отримали М. Деревус, В. Касіян і К. Трохименко; Г. Меліхова і О. Хвостенка-Хвостова навіть пошановано премією ССРСР).

Крім того, що цей, як і інший комуністичний кіч, може (судячи з того, що діється на Заході) набрати певної популярності (серед деяких «посвячених»), про нього ще треба згадати дві речі.

По-перше, варто провести межу між «чистим», «високим», а то й «монументальним» кічем, і квазінародною творчістю, якою заповнено різні шевченківські музеї, зокрема в Каневі. Вона, якоюсь мірою, також кіч, але саме наближення до народного репертуару, яким він тепер є, з погляду не так естетичного, як культурологічного переводить її до дещо іншої категорії.

По-друге, саме в культурологічному, соціологічному й естетичному планах не можна нехтувати того розшарування, навіть відчуження, що його ця планомірна, державна ідентифікація

шевченкіани з кічем викликає в українському суспільстві, і, до речі, в ширшому позаукраїнському контексті. Бо хоч про це майже ніяк не говориться в українському дискурсі (річ надто дразлива), але не можна заперечити – підтвердження знаходяться майже на кожному кроці – що як для різних українських громадян, так і для іноземців ця ідентифікація – враховуючи ще вагомішу й так часто підкреслювану ідентифікацію Шевченка з українськістю – фатально впливає на імідж України й на готовість ідентифікуватися з нею, чи навіть прихильно її бачити. Звісно, момент упередження, а в крайньому випадку українофобії, також треба враховувати. Але не можна не бачити ефекту активного відштовхування. В советському контексті це йшло рука в руку з планомірною примітивізацією всього українського. Тепер, у постсоветському контексті, це питання потребує нового осмислення, і до нього ще повернемося.

4. Певно, що момент примітивізації доволі помітний у советському тематичному трактуванні Шевченка, в його іконному представленні. Разом із безнастанним наголошуванням його «простого походження» (про що вже говорилося), йде ще зовсім особлива бруталізація. Типовим прикладом є вже згадана картина А.С. Гавдзинського «Тарас на етапі до Петербурга», що й далі, мабуть, прикрашає Державний музей Шевченка. Тут ціла постать Шевченка, поета, пророка, зосереджується не так на його молодому віці й нужденному вигляді (напружене, виснажене обличчя, пошарпана одежа), але – ще більшим планом – на його кулаках (зокрема на правому, що в самому центрі картини й особливо контрастує з темним тлом). Сама Шевченкова поза – вигнута вперед, виказуючи не так швидку ходу, як біг – нагадує шаблонну позу гайдамаків, що сунуть із ножами та сокирами в руках до своєї праведної помсти (пор., наприклад, картину В. Шаталіна та М. Антончика «Коліївщина» (1952). На щастя (будьмо вдячні й за це), у Шевченка в кулаці не ніж і не сокира, а ящик і кінець мішка, що його він несе за спиною. Втім, річ не в позі й не в шаблоні – це тільки епіфеномени – а в самій системності.

5. Один з аспектів цієї системності – загальний антиестетизм. Він коріниться не тільки в тематичному плані, в самих зображеннях, у їхній шаблонності, спрощеннях і в загальній поетичі сентименталізму й мелодраматизму, але і у не-тематично-

му, тобто функціональному, попросту дизайновому плані. Перевантаження матеріалом, майже цілковита відсутність добору (як експонується друкована шевченкіана, наприклад, книжки перекладів, то мусять бути показані всі, що взагалі є в музеї – одна біля одної, як на розкладках на Петрівці – хоч би які вони були малоестетичні) на підсвідомому рівні роблять своє: знецінюється весь дискурс навколо Шевченка, а отже (бо це ж і його хата) і він також.

На глибшому рівні цей імпліцитний популізм також виявляє певні колективні комплекси, найсумніший із-поміж яких є комплекс неповноцінності – що потім знову-таки замотує самого Шевченка. Найпоширенішим прикладом є постійне нагадування про те, скількома мовами перекладено «Заповіт», або скільки є у світі пам'ятників Шевченкові, або якими накладками видавалися його твори – немовби запевнюючи себе, що «якщо його знають, то й нас знають». І все це робиться на наївно-номінальному рівні, поза всяким контекстом – немовби кількість насправді означає якість. Немає навіть натяку на те, що переклад «Заповіту» якоюсь мовою ще нічого не каже про рівень знання в цій культурі про Шевченка зокрема і про Україну взагалі.

Досконалим аналогом до цього в плані колажного зображення є доволі прозора та наївна спроба означити велич Шевченка рядом визначних людей, яких він так чи інакше згадує в своїх творах – і серед яких він також імпліцитно мусить бути. Тому в музеї Шевченка в Каневі й досі ще є зала, в якій стоять бюсти Гомера, Данте, Шекспіра, Гете, Бернса, Міцкевича, Пушкіна, Гоголя, Рембрандта, Мікеланджело, Шопена, Бетховена, Моцарта. Всі нібито «генії» – хоч Бернс досить сумнівний у цьому товаристві, а Гомер, либонь, узагалі не одна людина, а ціла наративна традиція; та й порівнювати Шопена до Бетховена і Моцарта, коли вже зайшло про те, також вельми непереконливо. Ну, а Шевченко, ex analogia, один із-поміж них (адже вони гості в його хаті) – тобто також геній. Що ця логіка розрахована (м'яко сказавши) не на інтелектуалів і навіть не на дозрілих – річ досить очевидна, але вона досконало ілюструє рівень советської шевченкіани.

6. Цей рівень, мабуть, найкраще вимірюється імпліцитним адресатом. Загальна структурна прямолінійність («несофісти-

кованість») самих принципів колажу-експозиції і переважної більшості, якщо не всіх, советських експонатів (наприклад, обговорюваних тут картин), указують на обов'язково невибагливого, наївного глядача. Навіть неозброєним оком легко помітити, що немає жодної суттєвої різниці між альбомами й експозиціями, формально розрахованими на дітей і підлітків і на нібито дозрілого глядача або читача. Одинокі різниці – трохи більша тематична насиченість ювеналією, але осмислення колажу й самі його складники – одні й ті ж.

Уніфікований молодечий характер імпліцитної публіки, юність, тобто недозрілість, як спільний знаменник адресата – речі давно відомі для дослідників тоталітаризму, зокрема советського. Трагування Шевченка показує це гранично чітко. Воно також указує на зворотню акцію, на своєрідну фатальну синергію. Бо уривієння спрацьовує в обидві сторони: інфантилізується, як ми вже бачили, не тільки об'єкт тих картин (Шевченко і Україна, яку він символічно представляє), але й консумент-глядач, тобто сам народ (точніше – «простий народ») України, ті, для кого картини пишуться й експонуються. Судячи з офіційної, державної шевченкіани, публіка України – це, власне, діти. І їх, як учителька діточок, Партія веде. До подвигів.

7. Найголовніше – це те, чого немає. Враховуючи значення та зміст того явища, яким є Шевченко, кричущою вадою експозицій та альбомів, про які тут мова, є брак його духового виміру, того, що робить його пророком. Натомість є різні ідеологічні та позитивістські сурогати: Шевченко-мислитель, -месник, -революціонер тощо. Ще краще виходить Шевченко-художник – бо малюнки і рисунки є його. Але вже Шевченко-поет майже суцільно губиться – бо крім усіх інших спрощень і вульгаризацій советська рецепція не має елементарної пошани до поезії як такої, до її остаточної таємничості й невловимості. Бо в советському каноні поезія – це тільки римована агітка, пропаганда у віршовій формі. За мірками цього канону поезія Шевченка – це набір риторичних фраз і жестів. Те, що надає їй неповторної індивідуальності – її динамізм, децентрування, неконвенційність – не помічається або переінтерпретується на щось протилежне. Тому також не помічається – засадничо не може бути поміченим – факт, що Шевченко виборює свою духовість, свій

духовий авторитет своїм сумнівом і своєю же зневірою. І коли замість цього постає гола риторика, тріумфалізм, однозначний заклик до революції тощо – про будь-яке бачення пророчості Шевченка годі й говорити.

Питання, яке тепер постає перед нами – що сталося з цією спадщиною небачення? Як поталанило Шевченкові в постсоветській добі?

Народництво і кон'юнктура (доба незалежності)

У шевченкіані, як і в інших вимірах культурного життя України, постсоветський період починається, коли советський формально ще далі існує¹¹. Того самого 1989 року, коли Державний музей Т.Г. Шевченка видає свій менш-більш естетичний, але по суті ще істинно советський альбом, а фаховий поборювач «українських буржуазних націоналістів» Микола Дубина дає черговий казенний «залп» по ворожих шевченкознавчих позиціях¹², у видавництві «Мистецтво» в Києві виходить російською та англійською мовами альбом, який подає оригінальний текст Шевченкового «Художника», його англійський переклад і велику кількість ілюстрацій до цих текстів¹³. Цілісність, солідність і шикарність видання такі очевидні, конт-

¹¹ Наприклад, альбом *Тарас Шевченко. Життя і творчість у документах, фотографіях, ілюстраціях*, що вийшов 1991 року у видавництві «Радянська школа», в усіх своїх вимірах повторює ранішу советську практику, від цитат із Леніна та різних агітаційних плакатів до картин із босим Тарасом – хоч на дворі вже формальна суверенність і запах незалежності. Річ у тім, що книжку здано ще 1988 року, а коли вона вийшла, кон'юнктура вже була зовсім інакша. Не передбачили.

¹² Див.: М.І. Дубина, *За правду слова Шевченка*. Київ, 1989.

¹³ *Повість Тараса Шевченка «Художник». Ілюстрації, документи. The Artist, A Story by Taras Shevchenko. Illustrations, Documents. Альбом*. Київ, Мистецтво, 1989.

раст до попередньої советської шевченкіани настільки різучий і несподіваний, що здалося: ось і почався глибинний перелом, це вже нова, постсоветська поетика в широкій шевченківській темі. Бо сконстатувати, що тут маємо нову кількість і якість ілюстративного шевченківського матеріалу – це немовби сказати, що в Ермітажі «багато гарних картин». Насправді ж у цьому альбомі (як і в тому Ермітажі, до якого він тяжіє й уподібнюється) кристалізується цілий багатогранний історичний період, ціле культурне силове поле.

Так, до речі, й сказано на обгортці: «Этот альбом – первая попытка авторов и издателей воссоздать в иллюстрациях так называемый “зрительный ряд” повести и тем самым помочь читателю вновь заглянуть в огромный духовный мир великого украинского поэта, соприкоснуться с его временем». На перший погляд цей «зрительний ряд» вельми сукупний та органічний. Видавці запевняють нас у вступі: «Среди двухсот восьмидесяти иллюстраций особое внимание привлекают виды Петербурга, здания, связанные с событиями, описанными в повести; произведения Т.Г. Шевченко академического периода и времени создания повести; портреты современников, преимущественно художников, из окружения Тараса Григорьевича; произведения отечественных и западноевропейских мастеров, под влиянием которых он рос как живописец и мастер гравирования, академик Петербургской Академии художеств; редчайшие документы, фото, титульные листы книг и журналов, которые читал Шевченко, и др. В альбоме репродуцированы также страницы рукописи первого издания повести»¹⁴.

Контраст зі звичною колажною практикою щодо Шевченка аж надто очевидний: немає тут ні однієї советської соцреалістичної картини, ні одного вбивчо-вульгарного плаката; немає примітивних гасел і немає кічу; на перший погляд, і на другий також, усе як у людей. І совком ані не пахне. Але не радіймо передчасно: сказано ж – зачиниш перед природою двері, а вона влізе вікном.

Історичну та жанрову сукупність візуального матеріалу цього видання посилює його органічна естетика – все накладається

¹⁴ Художник / The Artist, с. 5.

на одне цілісно-силове поле, один, здавалося б, межово-автентичний хронотоп Шевченкового Петербурга. Його різновидами, передусім, мабуть, його класицистичними й ранньоромантичними ландшафтами, важко не милуватися. Через призму цього візуального акомпанементу до Шевченкового тексту російська столиця, та «північна Пальміра», яка вже за життя Шевченка стає посиленням об'єктом літературного міфу, постає перед нами як щось буцімто рідне й своє для поета, а відтак і для нас. Ми, як і він, потрапляємо в її орбіту, вписуємося в її силове поле. І книжка почасти свідомо, а здебільша несвідомо саме на це й розраховує. Тому момент «засвоєння» Петербурга, чи навіть його «свійськості», постає перед нами як специфічна й доволі багатогранна проблема. Водночас постає потреба приглянутися до поетики того «воссоздания» і «соприкосновения», що надихає альбом.

Одразу варто зазначити, що в альбомі, власне, йдеться не тільки про Петербург. В особі Брюллова, наприклад, розгортається його класицистична та академічна тематики; в особі Штернберга і, зрозуміло, самого Шевченка постають українська тематика й український ландшафт; у численних авторських алюзіях (до чого ми зараз повернемося) відтворюється широка гама світового мистецтва, передусім малярства. Проте епіцентром усього того є таки Петербург, достоту як Шевченковим вікном на світове мистецтво була Академія мистецтв. Вступне слово посилено наголошує цю притягальну силу північної столиці, її немовби гіпнотичну владу над поетом: «Петербург... Когда-то не любил этот город Тарас Григорьевич Шевченко – “чертовым болотом” называл. А теперь стоит он у него перед мысленным взором: видятся ему сфинксы на набережной у Академии художеств, линии Васильевского острова, Нева, каналы...». І далі: «Со дня на день ждет рядовой Тарас Шевченко официальный документ, дающий ему право оставить опостылевшее Новопетровское укрепление и отправиться в желанный Петербург. [...] Он скучает и нервничает: неужели в этом, 1857, году он снова увидит Петербург после десяти лет бедствований в этой безрадостной пустыне?»¹⁵.

¹⁵ Там само, с. 6.

Це очевидно так. Що Шевченко хотів видістатися з глухого заслання, повернутися до столиці, зокрема в ці останні місяці й дні його запроторення, коли чутки про майбутнє звільнення вже до нього дійшли – про це немає сумніву. Але у формуляції, що її подають видавці альбому, відбувається певне зміщення, тонке, але доволі істотне підмінення понять: *Шевченко рветься не так до Петербурга, як на волю*. Як видно з джерел, які залишаються найдостовірнішими, тобто з його щоденника та листування, ностальгії саме за Петербургом насправді зовсім мало. Висловлюючи гарячі надії на скору зустріч із друзями та покровителями – як, наприклад, у листі до графа Федора Петровича Толстого, а потім і в щоденнику (26 липня 1857 року), – він згадує не так ціле місто, як зовсім конкретно Академію Мистецтв і тих же друзів: «Какая радость, какое полное счастье наполняет мою душу при мысли, что я снова увижу Академию, увижу вас, моего единого спасителя, и слезами радости и благодарности омочу ваши чудотворящие руки»¹⁶. Коли заходить про Петербург як такий (наприклад, у щоденниковому записі 16 жовтня 1857 року, тепер уже в Нижньому Новгороді під час вимушеної кількомісячної зупинки), то питання стоїть доволі практично й однозначно: «Так как Киндяков едет в Петербург, то я и просил его узнать от своего родственника, долго ли еще продлится мое изгнание и могу ли я когда-нибудь надеяться на совершенную свободу?»¹⁷. Одне слово, навіть абстрагуючися від його української поезії – де поетові почування, річ ясна, зовсім інакші, – зі слів самого Шевченка зліпити однозначне «благоговіння» перед північною столицею важко. В той культ Петербурга, його сили, влади, краси, таємничості тощо, що від часів Пушкіна так полонив російську уяву і став одним з основних міфів російського суспільства, він так легко не вписується.

Проте залишається сама повість «Художник» – твір, що однозначно вписує Шевченка в життя та орбіту столиці. Інтерпретація цього тексту кидатиме світло на низку шевченкознавчих питань, у тому числі й на його сприйняття в ключі тих колажів, про які йде мова.

¹⁶ Тарас Шевченко, *ПЗТ*, т. 5, с. 85.

¹⁷ Там само, с. 153.

Автобіографічність, подекуди пряме, а здебільшого символічне осмислення свого життя, своєї долі, свого покликання і своєї приреченості є одним із наскрізних лейтмотивів Шевченкової творчості, передусім поезії, але також і прози. В «Художнику» ця наративна структура (що водночас є і психологічним імперативом) має посилене звучання, бо автор чомусь послідовно приглушує, відсторонює, просто-таки викреслює зі своєї поетичної (мета-) розповіді центральний момент – звільнення з кріпацтва і перехід у світ нормального, вільного, людського існування. Хоч докладніше осмислення ще попереду, але вже можна припустити, що цей момент глибинно складний і болісний, бо радість звільнення затьмарюється власною, теперішньою (коли пишеться повість) неволею та повсякчасною свідомістю, що ті, чийм речником він покликаний бути, починаючи від власних родичів, і далі ще кріпаки-раби. Тим-то сама розповідь ускладнюється, стає децентрованою й опосередкованою, ведеться від особи Сошенка, а потім, завдяки вкрапленям у текст листам, від самого Шевченка. Одне слово, не тільки сам (біографічний та історичний) зміст, але й структура повісті, її засоби одночасного розкривання та маскування, «заплутування» цієї історії – що найбільше, мабуть, виявляється у фіктивному, тобто символічному, кінці художника-Шевченка, його нещасному одруженні, його божевіллі та смерті – вказують на гранично посилену автобіографічність як у плані зовнішньому, міметичному, так і у внутрішньому, емоційному.

Водночас повість максимально насичена спогадами й алюзіями до Петербурга, до Академії мистецтв і до світу мистецтва взагалі. Різні дослідники й коментатори вже згадували (і важко це не помітити): «Художник» – це своєрідний *Ваедкер*, у якому на далекому засланні Шевченко відтворює світ молодості, краси і (бодай тимчасової) волі. (Що це, одначе, не ідеалізований Втрачений Рай, видно з його промовисто символічного закінчення.) Але доволі ясно, що ці спогади та алюзії не є сутністю; вони ілюструють життєву (хоч і символічно представлену) історію, але вони її не замінюють. Тимчасом в альбомі, у формі відтвореного «візуального ряду», вони власне й претендують на цю сутність, бо сам альбомний жанр ставить їх у центрі уваги. Таким чином, як і в усіх попередніх колажах, про які була мова

(і це, може, і є природа цілого колажного жанру), Шевченко, а в цьому випадку його текст, стає однозначно вторинним. І так кристалізується очевидна бінарність: однією колією йде текст повісті, а другою – «візуальний ряд». Зв'язок між ними довільний, іноді зовсім ефемерний: якийсь формальний стосунок до розповіді ілюстрації мають, але скидаються на ту практику, що її пародіював уже цитований М. Сріблянський («...сфотографується порваний чемодан, ізвозчик, на якому їхав поет, кінь, який віз його, або воли, які бачили поета від далеку, собаку, яка на поета гавкала, городового, який його арештував, ослінчик, на якому поет сидів, і т.д. без кінця...»). Різниця тільки в тому, що деталі, пропоновані Сріблянським, походять із шаржовано-народницького репертуару, а ілюстрації в альбомі *Художник/The Artist* – зі світу високого мистецтва та «північної Пальміри». Найкращим прикладом цієї довільності є закінчення повісті. Як уже згадано, йдеться тут про знівечення таланту й трагічний кінець художника, в біографічному ключі буцімто самого Шевченка. Ілюстрації до цього – Шевченкова картина «Катерина», фото Сошенка, два види Петербурга, ще дві принагідні картини, і врешті автопортрет Брюллова – загальний план і збільшений фрагмент. Запропонований «візуальний ряд» вочевидь самодостатній, він навіть не намагається збагнути тексту, що його нібито ілюструє. Дивним чином це немовби передбачував сам Шевченко, зробивши на початку повісті коментар до своїх же відступів, який можна прочитати як тонкий діагноз самого альбому: «Эти рассуждения (читай: ілюстрації. – Г.Г.) ведут только к тому, что отдаляют от читателя предмет, который я намерен ему представить как на ладони»¹⁸.

Але упорядники й видавці, мабуть, мали інші цілі. І ніяк не можна сказати, щоб усі вони були погані. В позитивному плані їм ішлося про те, щоб подати візуальний огляд шевченківського Петербурга і разом з тим своєрідного путівника по світовому мистецтву, передусім малярству, яким воно бачилося Шевченкові. І це має свою об'єктивну вартість. Альбом, зрештою, належить до жанру «подарункових видань», того, що в англо-

¹⁸ *Художник/The Artist*, с. 24.

мовному світі називають «coffee table books». Він не керується високими науковими вимогами, і тому різні вади, як-от неокорверність і штивність англійського перекладу чи недоречність поодиноких тверджень (наприклад, анотації про Міцкевича на с. 350), не є вже такими страшними прогріхами. Попри все те альбом таки виконує цінну функцію відмежовування Шевченка від того ототожнення з «народом», тобто з «простим народом», що цілковито запанувало в ХІХ столітті й перейшло в советський період. Після безнастанного наголошування на топосі «Шевченко серед селян», «Шевченко-босяк», «Шевченко-гайдамака» тощо контекст beau mond'у має свій шарм. І на це (ну, і на певний прибуток, із тим пов'язаний) видавці й розраховували.

Проте є одна серйозна вада – певна ілюзорність, яку цей альбом проектує. По-перше (хоч це поки що у вужчому плані), він віддаляє нас від самого тексту «Художника», упрощує цей твір, і самого автора, і в остаточному сенсі їх обох маскує. Загальніше річ беручи, *Художник/The Artist* перетворює Шевченкове життя – навіть у тому ж Петербурзі – на якусь віртуальну дійсність, роблячи з нього немовби рядового члена петербурзького, хай і літературно-мистецького, богомнено-елітного світу. А тимчасом Шевченко – вже той Шевченко, яким ми тепер його розуміємо, тобто Поет, – бувши в цьому світі, тою ж мірою *не був* у ньому. У своєму щоденнику всього через рік після написання «Художника» (запис 1 липня 1857 року) Шевченко згадує самий центр тодішнього свого Петербурга, майстерню Брюллова, цю «святиню мистецтва», де він і жив і працював, і робить таке зіставлення:

Я из грязного чердака, я, ничтожный замарашка, на крыльях перелетел в волшебные залы Академии художеств. Но чем же я хвалюсь? Чем я доказал, что я пользовался наставлениями и дружеской доверенностью величайшего художника в мире? Совершенно ничем. [...] Перед его дивными произведениями я задумывался и лелеял в своем сердце своего слепца Кобзаря и своих кровожадных гайдамаков. В тени его изящно-роскошной мастерской, как в знойной дикой степи надднепровской, передо мною мелькали мученические тени наших бедных гетманов. Передо мной расстилась степь, усеянная курганами. Передо мной красовалась моя прекрасная, моя бедная Украина во всей

непорочной меланхолической красоте своей. И я задумывался, я не мог отвести своих духовных очей от этой родной чарующей прелести. Призвание, и ничего больше¹⁹.

Альбом *Художник/The Artist* може помилувати око, але на-вряд чи допоможе нам збагнути сутність і вагомість цього проти-ставлення і цього покликання.

Попри те, що альбом *Художник/The Artist* відхиля-ється від советського та популістського іконописання Шевчен-ка, навіть програмово береться за певний естетичний ревізіо-нізм, все ж таки він імпліцитно приймає той культурний центра-лізм, що характеризував як імперське російське, так і советське мислення. В цьому світобаченні Україна і Росія – це один не-розривний простір і одна спільна спадщина. Воно проявляється як у загальній настанові, в самій концепції книжки, так і в деталях, як, наприклад, у тому, що «Малоросія» перекладається англійською дослівно як «Little Russia», а не як тепер (і тоді, 1989 року) звичне «Ukraine» або «the Ukraine». Промовистим також є факт, що книжка – про Шевченка і видана в Україні – вживає тільки «світові» мови – російську та англійську (укра-їнською немає нічого – не «світова» ж). Під тим оглядом усі наступні альбоми, і ті, що появляються тільки кілька років пізніше, і нещодавні, втілюють уже зовсім новий етап і, здавалося б, зовсім нову політичну свідомість. Наступає нова ера – незалежності, патріотизму, розбудови Держави, поси-леного осмислення українськості як такої. І без Шевченка тут ніяк не можна обійтися. Проте, незважаючи на спільний пафос національного самоствердження, різниць і відмінностей між тими альбомами не бракує.

*Доля. Книга про Тараса Шевченка в образах та фактах*²⁰, що її автором-упорядником є Валерій Шевчук, має на «другій титульній» сторінці набагато довший підзаголовок, що пере-

¹⁹ Тарас Шевченко, *ПЗТ*, т. 5, с. 43.

²⁰ *Доля. Книга про Тараса Шевченка в образах та фактах*. Київ, 1993.

ростає в щось інше – чи то пеан, чи міні-рапсод, чи навіть своє-рідний верлібр. Дослівно воно виглядає так:

ДОЛЯ

Книга про ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

в образах та фактах,
в якій оповіджено
про його високе життя, про людей,
з якими він приятелював та зустрічався,
і про світ, який його оточував,
про міста, села та будинки,
де він бував і жив,
про буття його народу, який він оспівував,
про книги, які він видавав, бачив і читав,
про документи з його іменем,
про картини,
про його прижиттєві зображення
в малюнках, гравюрах
та портретах,
а також про художників,
котрі ілюстрували його твори.

Навіть якщо моменти замовляння та поетизації в цьому самоокресленні прочитуються більше підсвідомо, ніж свідомо, загальний пафос піднесеного, чи навіть священного, одно-значний. І це, і сам (буцімто вичерпний) перелік тем і ракурсів уже кажуть щось про обсяг, і стиль, і амбітність цієї книжки. Бо порівняно з іншими аналогічними альбомами цей уже не є різновидом, не є ще одним перетасуванням колодки візуальної та цитатної шевченкіани (в параметрах життя та похорону поета), а суцільним і нібито остаточним зведенням усіх відомих даних. Одне слово – *summa theologica* шевченкіани, що за уста-леною вже колажною традицією поєднує в грубезній книзі на 789 сторінок і картини та рисунки Шевченка, і різні фотографії та ландшафти, і цитати з його творів та листів, і широченну галерею його сучасників, і найрізноманітніші згадки про нього, і тут і там навіть уривки із нашого вже, сучасного шевченко-знавства. Вона охоплює ніби все, і дає враження, що зусилля однієї людини випереджують працю цілих академічних ко-

лективів (як і раніші Шевчукові видання в царині української літератури доби ренесансу та бароко). От тільки чи переростає ця кількість у якість?

Помітною і позитивною прикметою *Долі* є те, що (як, зрештою, і в *Художнику/The Artist*) немає вже жодних звичних советських прикмет: ні соцреалістичних картин, лозунгів чи інтерпретацій (весь багатющий матеріал витримано в історично-достовірному, архівальному чи пак джерелознавчому плані), ні осоружного црирієнія, тої інфантилізації як Шевченка, так і читача, яким рясніли раніше обговорювані альбоми, ні того імперіо- (якщо не русо-) центризму, яким був позначений *Художник/The Artist*. (Щоправда, якість паперу та поліграфії ніяк не дорівнюють цьому попередньому виданню, але в 1993 році ми мали те, що мали.) Навіть коли гаданий читач належить до «широкого кола» (а це передбачає сам жанр такого альбому), то рівень розповіді, тобто добору ілюстративного матеріалу, його коментування тощо не зраджують якогось наглядного спрощення. Під цим оглядом видання виглядає нормально.

Проте це є нормальність тільки в певному ключі. Позитивістське накопичування фактів і метод прямої, не проблемної їх констатації – що і є специфічною прикметою просвітянського підходу (або дискурсу) – зумовлюють свої, до речі, зовсім звичні результати. З одного боку, адресування до «широкого кола читачів» означає рівень (або стиль), де відсутність проблемного, тобто аналітичного підходу може компенсуватися тільки загальним, уже вельми традиційним пафосом, одне слово – іконописним баченням Шевченка. (Ширше питання, чи завжди мусить існувати таке жорстке протистояння – або аналітичний підхід, або іконописання – без можливості якогось посередництва, якогось «компромісу», треба залишити на пізніше. Досвід однак підказує, що у визначенні загального рівня або «духу» конкретної праці такого «компромісу» не буває: навіть мала доза аналітичності руйнує іконописний лад; і навпаки. Проте в живому побутуванні, як уже раніше згадано, така гібридність повсюдна.) З другого боку, як кожний позитивізм, такий підхід або стиль гранично відкритий, тобто безмежний, і тим самим насправді хаотичний. І хоч набір «фактів» можна нескінченно помножувати, вони не завжди прояснюють тему або тезу, а сам пошук вичерп-

ності може обернутися проти себе. На початку книжки, наприклад, у вигляді розгорнутого епіграфа упорядник дає 27 прикладів Шевченкового вживання топосу «долі» в його поезії – від ранньої «Думки» (1838) до останньої «Чи не покинуть нам, небого...» (1861), включно, зрозуміла річ, із самою поезією «Доля» (1858). Усіх випадків воно проте не вичерпує (*Словник мови Шевченка* нараховує їх 208), і не дає також чіткого контуру, або якоїсь тези – як наприклад те, що до долі – в розгорнутому, нарративному плані – Шевченко здебільшого ставився іронічно. (Що це не завжди так – річ очевидна, але йдеться власне про те, що таким чином накреслюється якась домінанта, і що теза, будь-яка теза, навіть хибна, фокусує думку.) Цей розгорнутий епіграф дає доволі туманне, по суті сантиментальне поняття долі; щонайбільше тільки натякає на певне силове поле. (Щоправда, поезія «Доля» подається більшим шрифтом, і це може означати, що той вірш є центром цього поля, епіграфом-ядром. До речі – іронічним.)

Проблемнішим, гадаю, є сам принцип добору. Книжку побудовано за біографічно-хронологічним принципом, тобто вона охоплює часовий простір від народження до смерті поета і його похорону. Проте її етапи або «розділи», з одного боку, зовсім очевидні, а з другого – досить-таки довільні: це або дати (роки народження та смерті, і між ними інші роки, майже кожний), або події («Польське повстання у Вільні», «Перша срібна медаль в академії», «Літературні вечори», «Мандри по Лівобережжю» тощо), або місця («Київ» – кілька разів, тобто на різних етапах Шевченкового життя, «Чигирин та Суботів», «Кирилівка», «Яготин», «Ніжин», «Новопетровське укріплення», «Петербург» тощо), або Шевченкові твори чи проекти («Кобзар 1840 року», «Гайдамаки», «Мар'яна-черниця», «Розрита могила», «Живописна Україна» тощо), або постаті («Штернберг», «Яків Кухаренко», «Козачковський», «Гоголь», «Товариство малярів», «Нові знайомі» тощо), або інституції (їх небагато: «Школа», «Театр», «В академії мистецтв»), або врешті специфічніші моменти або душевні стани («Разом із Сошенком», «Візія України» – з повтором, «Розбуджена муза», «Немає в світі України, немає другого Дніпра...» тощо). Тоді коли перші категорії або рубрики – дати та місця – очевидні (а насправді

дещо тавтологічні: адже ми весь час десь перебуваємо, хоча різниця між Києвом та Кирилівкою може бути кардинальною – але тільки в контексті якоїсь тези, якоїсь концепції), то другі, включно з «людьми» і зокрема з особливими категоріями як «Візія України» або «Немає в світі України, немає другого Дніпра...», проблематичні. Бо постає елементарне запитання: чому те, а не це, чому, наприклад, Штернберг і Кухаренко, а не Куліш і Костомаров? Щоправда, знімки і Куліша, і Костомарова є, але окремої рубрики чи «розділу» вони не заслужили; на такий «факт» вони чомусь не тягнуть – а шкода: можна повсякому ієрархізувати події Шевченкового життя, але ці постаті напевно серед найголовніших. Так само з Белінським: його негативізм щодо Шевченка, і цілої зрештою нової української літератури, вартий ширшого осмислення, ніж ті дві-три короткі згадки на додачу до його портрета.

Втім, такого роду запитання або закиди лунають чи не при кожному обговоренні будь-якого ширшого огляду, зведення або антології: чому це, а не це? На це є звична відповідь: автор має право на свій погляд і свій вибір, і якщо критик хоче написати іншу книжку з іншими наголосами, він на це також має право. Згадуючи Шевчукову *Долю* у вступі до найновішого альбому шевченкіани *Вічний як народ* (про який далі), Іван Дзюба називає її «неканонічною» і постулює, що вона є прикладом нової течії «особистісних» поглядів на Шевченка²¹. До питання про «канонічність» ще повернемося, але теза про «особистісність», здається, ще раз наголошує право автора на своє унікальне бачення. І якась правда в цьому є. Але є і свої межі і свій контрапункт. Коли мова про об'єкт дослідження, то існують такі речі, як жанр і його закони, і момент адекватності підходу, інструментарію, обсягу тощо до запропонованої теми. Адже не йдеться тут про якийсь «роман-есеї», у який можна вкладати будь-які авторські фантазії або бзіки, а про різновид біографічно-історичного огляду, що таки претендує (хоч би за розміром) на певну ґрунтовність. А коли мова про суб'єкта і сам інтелектуальний процес, то осмислювати те, що варте критики, є

²¹ *Вічний як народ. Сторінки до біографії Т.Г.Шевченка*. Київ, 1998, с. 15.

загальним обов'язком дослідника, без огляду на те, чи міг би він сам зробити це краще.

Серед шевченкіани, про яку тут говоримо, книжка Шевчука, мабуть, найкраща. Крім очевидної масштабності, її основною оздобою, гадаю, є її гідність (слово дещо розпливчате, але кращого не маю). У цьому потрактуванні життя Шевченка спрацьовує вже якась нова національна самовпевненість, те, що старші критики називали почуттям суверенності, а молодші тепер ототожнюють із постколоніалізмом. Абсолютно правильним вважаю, наприклад, Шевчукове рішення подавати всі російськомовні тексти, Шевченкові а чи інших осіб, українською мовою. В популярному виданні це річ природна й мала би бути обов'язковою (якщо є така річ, як національна гідність). І так воно робиться по всьому світу. Ніхто, наприклад, у Польщі – у тому ж популярному контексті – не цитуватиме Міцкевича французькою, навіть якщо це мова оригіналу. У нас майже завжди навпаки: інерція білінгвізму, що впливає з почуття підрядності, ще далі оформлює навіть цей найширший, загальногромадський дискурс. (На захист інерції придумано навіть нову казуїстику: мовляв, цитуючи Шевченка російською, переконаємо українофобів, що він не мужик. Панську знав.) Особливо прикро вражає, коли це роблять ярі патріоти.

Однак Шевчукова *Доля*, попри її осягнення, має досить-таки системні (й тому взаємопов'язані) вади, що характеризують увесь дискурс вітчизняного шевченкознавства. Одне, про що вже говорилося, – це позитивістський підхід, де накопичення матеріалу захарашує тему й не раз затьмарює її глибші виміри. Тут воно також синергічно співіснує з Шевчуковою тенденцією до певного барокового орнаменталізму: відчувається, що немає такої деталі, якої не можна було би припасувати. (Коли в листі Андрія Лизогуба до Шевченка згадується Шекспір, то треба також і помістити його портрет.) За відсутності чіткіших наративних чи концепційних структур, *summa* має тенденцію перетворюватися на *silva rerum*. І це, гадаю, найбільша проблема: свіжої тези, яка могла би кинути нове світло на цей великий комплекс, яким є «доля» Шевченка, немає. Є тільки інерція усталених концепцій чи пак парадигм, і найосновніша з-поміж них, і по суті одинока евристична модель,

це – ідеал і силове поле народу. В книжці воно повсюдне, але найпромовистіше проявляється, мабуть, у наголошуванні (зовсім традиційному, ясна річ) широкої гами народного матеріалу, й у програмовому підкресленні його, наприклад, такими розділами-опозиціями, як «Пани...» / «...І люди». Великою мірою це закономірно: питання народності Шевченка не можна обійти. Але все криється в нюансах. Коли ціла книжка завершується такою деталлю: 23 березня 1861 року «майбутній український етнограф, письменник, публіцист і народник Борис Познанський кидає університет, одягає селянську свитку і йде в народ», – ясно, яка візія добирає цей фінальний акорд. Поза всяким сумнівом, народ і народництво мають усталену й почесну роль в українському національному каноні взагалі й у шевченківському зокрема, але як пізнавальні критерії вони також мають певні обмеження, і навряд чи можуть бути ключем-паначеєю для нових пошуків. Як кожна панівна теза, або парадигма, вони водночас насвітлюють і притемнюють, тобто не допускають світла на інші, може й цікавіші моменти. А втім, цікавіші для кого, для якої публіки? В кожному разі, гадаю, що Дзюба помилявся: під оглядом як основної тези, так і її ілюстрації *Доля* – річ вельми канонічна й традиційна.

*Останнім шляхом Кобзаря*²² ілюструє похід слідами поховання Шевченка, що відбувся в травні 1991 року, і дає вершинний приклад синкретичності в масових святкуваннях Шевченка. Усе тут якесь гіпертрофоване: більш наївне, більш романтичне, більш патріотично-популістське, і... оголено кон'юнктурне. В людському плані це точний образ доби – тої безперечно наївної, але й автентичної (а тепер так осміюваної) «ейфорії», яка передувала ері казенної Розбудови (або точніше, як колись казав Цибулько, Роздубови) Держави. У формальному плані цей альбом – відкритий гіпертекст, колаж колажів, колодка, в якій тасуються вже не лишень картини, знімки, цитати, ландшафти, портрети, довідникові фрагменти тощо, але й

²² *Останнім шляхом Кобзаря*. Київ, 1994.

різні рівні або жанри коментування цього – від репортажу до чистого мітингового пафосу, від традиційної риторики до спроби нового бачення поета. Річ, одне слово, настільки різношерста й промовиста, що не хочеться її оминати, але й не так легко за неї братися, оскільки самому доводиться в ній фігурувати в ролі автора кінцевої статті. Втім, така самокритика (і мені, грішному, хотілося якнайліпше – а вийшло як завжди) також має свій сенс.

Тематично та жанрово *Останнім шляхом Кобзаря* скомпоновано з таких не вельми співмірних частин:

1. Фоторепортаж походу-реквієму 1991 року, до якого додано низку спогадів, статей та виступів учасників. Його впроваджують з одного боку іконні аксесуари (традиційний фото-портрет Шевченка в кожусі та шапці, автограф його «Заповіту» на тлі тополі й заходу сонця, текст неофіційного гімну «Боже великий єдиний» тощо) і з другого – привітання чи пак звернення до читача чільних особистостей: Президента Леоніда Кравчука (з кольоровим фото), ще живого тоді Патріарха Мстислава й уже покійного Патріарха Йосифа Сліпого (звернення, видно, з ранішої нагоди). Знімки з походу переважно групові, чимало з мітингів; їх переплітають фото місцевостей (наприклад, церков), іноді ландшафтів, природи. Знімки чорно-білі й кольорові; здебільшого малоякісні, аматорські.

2. Під назвою «Шляхом народної шани» огляд-перелік відгуків про похід-реквієм, тобто своєрідний метаколаж. Тут і документи походу, і його офіційне звернення до громадськості, і план проведення походу, і «пошта» походу, тобто привітальні телеграми, і фото вирізок кількох інформаційних статей із газет, і описи та коментарі (кінчаючи доповіддю Леся Танюка, голови Комісії Верховної Ради УРСР з питань культури та духовного відродження) про те, як міліція та офіційна (промосковська) Українська Православна Церква блокували різні заходи, не пускали Патріарха Мстислава й інших прочан до могили Шевченка, припускалися різних українофобських виступів тощо, і – це очевидно найцентральніше – набір відгуків-привітань-коментарів-цитат від різних знаменитостей (усі з фотопортретами) про сам похід, а ще більше взагалі про Шевченка і про його роль в українському житті. Це – своєрідний «хто є хто» України, починаючи від Богдана Лепкого й Симона Петлюри,

а потім Володимира Сосюри та Василя Симоненка, до її сучасних (а насправді переважно шістдесятницьких) письменницьких корифеїв (Юрія Мушкетика, Івана Дзюби, Івана Драча, Дмитра Павличка, Ліни Костенко, Павла Мовчана, Володимира Яворівського та інших), державних діячів (Володимира Пилипчука, Леоніда Кучми, Вячеслава Чорновола, Костянтина Морозова та інших), діаспорних українців (Омеяна Прицака, Тараса Гунчака, Ярослава Падоха, Миколи Плав'юка, Миколи Лебеда, Богдана Гаврилишина та інших) і навіть тодішнього американського посла до України, українця за походженням, Романа Попадюка.

3. Колаж спогадів та ілюстрацій із першого походу, тобто самого перепоховання Шевченка в травні 1861 року разом із різними фотоілюстраціями того періоду й того шляху, що ми вже й раніше зустрічали в інших альбомах (знімки друзів, місцевостей на маршруті Петербург–Канів, похорону, первісної могили Шевченка, його родичів, його ж автопортрет і фото-портрет, кілька рисунків тощо).

4. Наукові або популярно-наукові статті Івана Дзюби, Миколи Жулинського та моя. Ця остання («Шевченко, якого не знаємо») в основному використовує текст ранішої версії, що появилася в Сучасності (1992, ч.11) з тим тільки, що в душі пафосу походу-реквієму дописано вступних півтора абзаца про шлях Шевченка до нас і «наш шлях до Шевченка» (цією концепцією-метафорою потім озброїться Іван Дзюба), і пропущено кінцевий (іронічний) *postscriptum* із першої версії. Чому це писалось? Передусім, мабуть, щоб подати не зовсім традиційну версію Шевченка і себе як не такого вже україножера (яким у березні 1992 року, з-під пера канадського, так би мовити, шевченкознавця, Аріадни Стебельської, найменувала мене Літературна Україна). Розраховував на те, що у всенародному оточенні цієї книжки ці ревізійні версії – як поета, так і критика – дійдуть до «широкого кола читачів», і, може, навіть якось їх переконують. Ейфорія. *Sancta simplicitas*. І така собі добронамірена кон'юнктура. Втім, неуспішна: статтю (як і весь альбом), мабуть, мало хто читав (в кожному разі, я не бачив ні одного відгуку), а залпи по моїх україножерських позиціях не припинилися.

5. Кінцева «Щира подяка», де подано не тільки список жертводавців – індивідуальних та інституційних – але і їхні

знімки-портрети. (Важко уникнути враження, що спрацьовує тут певне *quid pro quo*.) Вони (знімки-портрети), щоправда, стосуються тільки західної діаспори, але зате серед них можна побачити не тільки поодиноких меценатів, але й дирекції кількох інституцій, тобто кредитівок. Крім того, є кілька загальних (тобто, може, й не меценатських) збірних знімків із тої ж західної діаспори.

Як і в музеях Шевченка, ця багатоликість не спрацьовує на користь. Категорії і види взаємно себе заперечують; синтези немає і не може бути. Найкраще виходять спогади й відгуки на смерть поета його сучасників – Честахівського та Чалого. Їхній автентизм очевидний. Так само виділяються фотографії Шевченкового першого поховання та цієї доби взагалі. Але все це губиться в масі сучасної візуальної та словесної продукції. Загальна настанова цілої добірки-колажу – створити й потім задокументувати всенародний, сакральний *happening*, а водночас (бо тут усенародність іде рука в руку з істеблшментом) возвеличити можновладців і меценатів. Витворюється якийсь гіперпопулістський дискурс, який висловлює все що завгодно, але не враховує вдумливості. Як личить такому жанрові, підносяться загальники й трафарети. Ось кілька прикладів:

Доля Тараса Шевченка – це доля українського народу.
Зараз, коли Україна здобула незалежність, її слід утверджувати нам усім щоденно, щогодинно.

Безсмертне ім'я Шевченка – символ поступу України, «сім'ї вольної, нової» – на устах мільйонів.
Ім'я Тараса для нас – джерело глибокого розуміння свого політичного й національного кредо.

З ласки Божої здійснилася мрія великого українського поета Т.Г.Шевченка – Україна стала незалежною державою.
Та народу України потрібна не лише економічна незалежність, треба передусім домогтися духовної та культурної незалежності, тобто стати людьми цілком вільними та самостійно мислячими. Саме такою людиною був Т.Г.Шевченко.

Тарасові шляхи – це шляхи Соборності нашої державності.

«Я на сторожі коло їх поставлю слово...» – і поставив наш Пророк Тарас своє вогненне слово, яке збудило розтерзану душу народну, вказуючи шлях до особистої і національної гідності.

(А тепер завдання для читачів: спарувати цитовані слова з їхніми авторами. Подаю їх по-азбучно: Тарас Гунчак, Іван Заєць, Леонід Кучма, Іван Плющ, Митрополит Філарет.)

Мало що виділяється із загального пафосу. Мало що запам'ятовується. Виймком для мене є слова Григорія Кочура (які залишаються в пам'яті власне тому, що вони намічені на свою, справжню реакцію, а не на якийсь загальногромадський план, на те, що треба сказати):

Як звичайний читач, я люблю, взявши «Кобзаря», розгорнути його навмання, де розгорнеться, почати читати нехай із середини твору – все ж воно читане багато разів. І відразу поринаю в стихію поетового слова, і ця естетична насолода – високе почуття. Можна подякувати Долі, що дарувала нам такий скарб.

Втім, вдумливості та якості, може, й не треба очікувати. Книжка не працює в цьому ключі. Вона скоріше документ епохи, що в основному існує поза естетичними, й психологічними, й науковими вимірами, і яка власне й накидує колективні, не індивідуальні почуття. І в цьому підтверджує свою невідрадну традиційність.

Гора Івана Драча, що має підзаголовок *Документальна драма-колаж у двох частинах, відтворена за листами, спогадами та віршами, доносими та розпорядженнями, які стосувалися Т.Г.Шевченка і його похорону на Чернечій горі*, виставляє різні вже звичні об'єкти колажної шевченкіани, але водночас оголює цей жанр (для мене саме вона дала поштовх до усвідомлення колажної парадигми) і також уводить (принаймні, старається ввести) подих ревізіонізму в наш образ Шевченка. По суті, ціла книжка розіпнута між двома полюсами: між традиційним набо-

ром «фактів» і спробою нового художнього (і якоюсь мірою також і історично-критичного) бачення Шевченка. Драч, який не раз уже звертався до Шевченка у своїх поетичних та критичних творах, у початковій примітці (що насправді є продовженням щойно наведеного підзаголовка) оцінює свою авторську, творчу роль украй скромно: «Крапки, коми, знаки питання та знаки оклику, монтаж та контрапункт – мої, решта все до останнього слова – невигадане, належить давньому часові та обставинам». Проте воно зовсім не так просто й мінімалістично, і багато є тут «вигаданого», тобто твореного (та інакше й не могло бути). З одного боку, маємо набір давно вже знайомих карт – Шевченкові рисунки та картини, знімки Шевченка і його друзів і знайомих, ландшафти, групові сцени тощо, й передусім великий ряд мемуарних та епістолярних текстів і різних документів, що наświetлюють ті два моменти, на яких ця книжка фокусується. З другого – є сам авторський задум, сама драма, яку Драч вбудовує колажним методом.

І тут знову спрацьовує роздвоєння, суперечність. Бо з одного боку є мартиролог: обидва моменти з кінця Шевченкового життя – його невдалі спроби одружитися спершу з Харитою Довгополенко, а потім Ликерою Полусмаковою, а незабаром його смерть і похорон – подано як глибоку людську трагедію, своєрідну містерію. Ці епізоди названо як в Євангелії, «страстями»: «Хата, або Страсті Тарасові за Варфоломієм Шевченком» та «Гора, або Страсті Тарасові за Грицьком Честахівським». Тимто символ гори, що в об'єктивному, історичному плані стосується тої дніпрові гори, на якій Шевченко хотів збудувати собі хату, і потім тої гори – Чернечої – на якій він був похований, і між ними також того останнього земного місця, з якого Шевченко покинув цей світ («Гора, вона ж – майстерня Т. Шевченка» – каже нам автор²³), також переростає в глибинний символ Голгофи, місця, де відбувається основна містерія нової всенародної релігії. Одне слово, Драч, як і до того Дмитро Павличко (пригадаймо його «Отче наш, Тарасе всемогучий...»), у дусі того резонансу з найширшими масовими почуттями, що характери-

²³ Іван Драч, *Гора*. Київ, 1997, с. 72.

зував етос і поетику шістдесятників, оголює істинно сакральний вимір культу Шевченка. Тобто, з цього погляду, Гора є архітрадиційним виявом популярного шевченкобачення, а її посилений пафос – сам екстракт канону.

Проте, з другого боку, книжка також пропонує (буцімто) нетрадиційного Шевченка. Шевченка без шапки й без кожуха. Шевченка-академіка та молодого, й передусім людського, незабронзованого. У вірші, що стоїть як епіграф до цілої книжки (і що дистилує цілу низку раніших Драчевих поетичних топосів і тем – від побутового до життєво-екзистенційного і космічного), автор закликає – у трибунному дусі його покоління – бачити іншого Шевченка:

Скиньте з Шевченка шапку. Та отого дурного кожуха.
Відкрийте у нім академіка. Ще – одчайдуха – зуха.
Ще – каторжника роботи. Ще нагадайте усім:
Йому було перед смертю всього лише сорок сім.

А то підробили діда – і шкутильгаєте з дідом.
Старечу свою недолугість за ним пускаєте слідом.
А він вибухає і шпетить всю вашу дурну макітру
І молодю круговертить. Молодо! Проти вітру!

А він все шукає до пари – наймичку з сиротою.
А він пропадає за manoю, не вашою, а отою!
І горне гору роботи – бо в нього роботи гора.
Гори до нього горнутья. Сонце – на вістрі пера.

Він пильно в нас вдивляється. Вільний, свавільний самум.
Здається, ядерно вибухає з отих непокірних дум.
А то регоче і тішиться, наче хлопчисько радий.
Шевченко був молодим. Шевченко – завжди молодий.

Образ істинно драчівський, тобто неприховано автоколажний, але в ньому також проявляється певна загальніша риса. Бо поетові (справжньому поетові) важко відмовитися від того, щоби відтворювати свого попередника у своїй же подобі. (Це бачимо в самого Шевченка, який планомірно перетворює на свого ж предтечу Котляревського.) І є тут також чимало традиційного: шапку з Шевченка знімали вже ранні модерністи-

хатяни, і її тепер на сторінках київської бульварної преси мимохідь знімає Оксана Забужко («Скільки же можна прикривати Шевченка этой бараньей шапкой?!»²⁴). Про «класицизм» Шевченка писав Є.Ю. Пеленський (*Шевченко – клясик*, Львів–Краків, 1942), а про інтелектуальну основу його поетичного самоокреслення академік Омелян Пріцак (*Шевченко – Пророк*, Київ, 1993). (Обидва, гадаю, перенаголошують свої тези – але це вже інша розмова.) Справа, одначе, не так у передісторії, у факті, що вже раніше були такі, що не сприймали популістську парадигму, як у самій настанові, в сенсі цього «розбирання» або «переодягання» Шевченка. А насамперед треба встановити, що саме є цей кожух і оця шапка? І що криється під ними, що їх мотивує?

Серед численних автопортретів (сама їх кількість вельми показова, і до них іще долучається низка картин, де Шевченко представляє себе в ролі художника, який власне й малює, або спостерігача, або навіть своєрідного voyeur'a) є тільки чотири, в яких він убраний у кожух і шапку: офорт з 1860 року (XXI), другий офорт 1860 року (XXIV), олія 1860-го (XXV) й олія 1861-го (XXVI)²⁵. З них два (XXI і XXIV) показують, що під кожухом проглядається «нормальне» вбрання, тобто піджак, гудзики тощо; у двох це попросту не видно. В шапці й кожусі Шевченка бачимо на чотирьох із десяти прижиттєвих фотографіях²⁶. (На передостанній – із Григорієм Честахівським, де обидва, а зокрема Шевченків молодший друг, у дещо манірних позах – смушева шапка стоїть на столику, неначе якийсь символічний реквізит.) Шапка та кожух не домінують ні в автопортретах, ні на знімках, а проте вони промовисті. По-перше, всі зображення з ними походять з останніх років Шевченкового життя, після повороту із заслання. Їх семіотика й символіка підкреслює ту роль «батька», «кобзаря», недавнього політичного в'язня (наша доба назвала б – «дисидента»), яка вже припала

²⁴ Факты, 13 серпня 1998.

²⁵ Див.: *Автопортрети Тараса Шевченка*. Київ, 1973. Нумерацію подано за цим виданням.

²⁶ Пор.: Володимир Яцюк, *Таїна Шевченкових світлин*. Київ, 1998.

поетові і яка щораз то більше затверджувалася в «передових» колах як українського, так і загальноросійського суспільства. Немає сумніву, що, як і раніше, Шевченко усвідомлював свою роль духовного, морального лідера. Шапка та кожух уписуються в цей образ, у цей image, нюансами автентичного («екзистенційного», як потім говоритиметься) пережиття, органічного зв'язку з тим народом, що його речником він уже став. Шевченко сам описує у своєму щоденнику (29 березня 1858 року) обставини, за яких він зробив перший із тих знімків: «В 10 часов утра явился я казанским сиротой к правителю канцелярии обер-полицеймейстера, к земляку моему И.Н.Мокрицкому. Он принял меня полуофициально, полуфамильярно. Старое знакомство сказалося в скобках. В заключение он мне посоветовал сбрить бороду, чтобы не произвести неприятного впечатления на его патрона графа Шувалова, к которому я должен явиться как главному моему надзирателю». Вже наступного дня він записує: «Заказал фотографический портрет в шапке и тулупе для М.А.Дороховой». Саме цей знімок (іл. 10) потім став взором для першого автопортрету 1860 року (XXI) із циклу, так би мовити, «в шапці та кожусі». І вповні зрозуміло, чому Шевченко сфотографувався, перш як поголити бороду задля спокою від начальства (поліції): з цією бородою, в цій шапці й у цьому кожусі він виглядає саме на те, чим він щойно був – засланцем, каторжником, москалем, людиною, за власними його словами, «з тюрми, з неволі», зі «смітника Миколи». Не диво, що начальство не дуже-то хотіло, щоб їм, і суспільству, про це нагадували (речі обценні мають бути поза сценою – «чтобы не произвести неприятного впечатления»). Але саме це – точно як і в своїй поезії і в своєму щоденнику – Шевченко й хотів зафіксувати. Бороду зголено, але шапка та кожух залишилися – з новими нюансами (іл. 11).

Наприкінці того ж запису з 30 березня, де він говорить про фотопортрет, Шевченко також згадує про іншу обставину – про те, як його тепер приймають у Петербурзі: «Вечером графиня И[астасья] И[вановна] представила меня своим знакомым, собравшимся у нее в этот вечер порядочной толпой. Они приветствовали меня как давно ожидаемого и дорогого гостя. Спасибо им. Боюсь, как бы мне не сделаться модной фигурой в

Питере. А на то похоже». Це тонке відчуття ролі й пов'язаного з нею клопоту (хоч би й від найдоброзичливіших) іще раз свідчить, що Шевченкове самозображення, стратегії та почуття, що з цього випливають, далеко не прості. Це, очевидно, окрема тема. Але з тих же знімків видно, що Шевченко таки обігрує цей момент – і власне в ключі тих же шапки та кожуха. Класичним прикладом є його груповий знімок із братами Лазаревськими, Честахівським і Павлом Якушкіним (іл. 12). Усі друзі в темних костюмах або фраках і метеликах – окрім Шевченка. Він, посередині, – в шапці й кожусі. Але шапка досить-таки хвацько зісунута набакир, і нога в чоботі на високому каблучку (ніяк не мужицькому) також досить розкуто зігнута під себе. З-під кожуха видно, що він також у темному костюмі. Семіотика цієї конфігурації уборів і поз щонайменше підказує одне – він водночас є і не є одним із них. Однак те, що його формально (візуально) від них відрізняє – та ж шапка і той же кожух, – також немовби наголошують свою умовність, свою стилізацію. Але цей момент особистісного стилю – визначальний у Шевченка – якось дуже швидко втратився під тиском тої громадської, а потім національної ролі, яку йому довелося грати. Одне слово, поза Кобзарем і його іконним зображенням (із шапкою та кожухом) загубився Шевченко, яким він був, із його нюансами, з його відчуттям стилю, іронії, епатажу.

Драчів заклик зняти з Шевченка шапку очевидно мотивований благородною метою: мовляв, годі вже бачити Шевченка в цьому мужицькому строю, як старого діда, і т.д. Але в контексті не тої інтерналізованої ікони, що так глибоко закорінена в українській свідомості (зокрема й Драчевій), а самого автентичного, історичного Шевченка, і гри його самозображення, ця побожна настанова звучить абсурдно. Те, що було особистісною поставою, стилем, стає колективним майном, яким поет-трибун тепер розпоряджається – для загального добра (мовляв, щоб нас не осміювали). Це так, якби хтось закликав зняти з Давида Бурлюка його циліндр і витерти отой дурний розпис на його щощі²⁷. На щастя, цього ніхто не береться робити, бо Бурлюк –

²⁷ Пор. обкладинку *Критики*, ч. 7-8 (9-10), 1998.

не національний пророк, і навіть якщо «батько», то тільки російського футуризму, а не української нації.

Формально, щоправда, *Гора* займається Шевченковими неуспішними спробами одружитися, і потім перипетіями його поховання, а не його шапкою та кожухом. Але вся ціль, увесь сенс цього колажу-переповідання є наново відкрити Шевченка-людину, зняти застарілі, заяложені маски-шори й побачити щось абсолютно живе і трепетно людське – не канонічне, не забронзовлене. Це є та заповідь ревізіонізму, з якою Драч береться до свого переповідання-колажування давніх текстів, свідчень, листів, навіть протоколів. І питання має бути – а чи вдається воно? Тобто чи ту шапку і того кожуха таки вдалося зняти?

На жаль, ні – бо ревізіоністичний клич обертається на свою протилежність. Історія тих останніх двох подій Шевченкового життя (тобто життя та смерті) передається винятково в ключі агіографічному, в ключі – як сам автор-сценарист це наголошує – страстей. Нового пізнання (тобто формально-художнього ракурсу) немає – є тільки ново-настроєний (але старий) пафос. Що цей пафос подекуди спрацьовує, що він збуджує співчуття, емоції, навіть сенс трагічної людської долі, й тим самим певний катарсис – годі сумніватись. Але це ще не нове бачення й далеко не той ревізіонізм, до якого вірш-епіграф і разом із ним ціла книжка нас нібито закликають. Скоріше за все, це – поновне доторкання священного місця, відтворення колективного ритуалу.

Втім, Драчева *Гора* має свою цілісність, свою поетичну візію – хоч і в традиціоналістсько-народницькому ключі. Найновіша ілюстрована книжка на тему Шевченка, *Вічний як народ*²⁸, що її підзаголовок *Сторінки до біографії Т.Г. Шевченка* також має свою цілісність і свою візію, але скоріше негативну.

На перший погляд книжка ошатна: папір крейдяний, цупкий; ілюстрації та кольороподіл якісні; обкладинка й шиття акуратні. Майже як на Заході. Тільки формат трохи специфічний – малого альбому, що здебільшого асоціюється з ілюстрованими кни-

²⁸ *Вічний як народ. Сторінки до біографії Т.Г. Шевченка*. Київ, 1998.

жечками для дітей і школярів. І на обкладинці автопортрет Шевченка (солдатський, з вусами, без шапки) якимось ламіновано-лаковано-наклеєний, так що відблискує, як сучасна поп-реклама. Книжка, за власним анонсом, «для студентів вищих навчальних закладів, учителів та учнів середніх шкіл, ліцеїв і гімназій, усіх шанувальників великого Кобзаря», але щось підказує, що йдеться про молодший вік – принаймні, у психологічно-культурному плані. Краєчком ока починаємо бачити таке вже нам відоме й рідне уривіє. Передумовою, як завжди, є офіційність. Так і є: книжку «рекомендовано Міністерством освіти України для використання у навчальному процесі». Тобто тираж (і прибутки) запевнено, і молоді уми студентів та учнів, школярів, ліцеїстів та гімназистів, а до того ще й їхніх учителів, заповнюватимуться новим, ошатно спрепарованим змістом. Яким саме?

Сторінки до біографії Т.Г. Шевченка складаються з дев'ятнадцяти коротких розділів, що їх ділять між собою авторі-упорядники О.І. Руденко і Н.Б. Петренко (перша 12, друга 6, а один спільний). Впроваджує їх вступ Івана Дзюби («На вічнім шляху до Шевченка»), а завершує чималенький «Список використаної літератури». Принцип добору рубрик-розділів не однозначний: тут і біографічно-хронологічний підхід, і фокусування на поодиноких творах, і, так би мовити, тематичний добір. Еклектичність очевидна, але закономірна. Для певності варто би порівняти з новішими шкільними підручниками, але в принципі видно, що все йде за усталеною схемою – як колись у нормативному (для вищих шкіл) посібнику²⁹, де подано перелік усіх можливих тем для «самостійних робіт» (їх придумано аж 63; більше, видно, не передбачалося). Відтоді певні настанови змінилися: замість атеїзму Шевченка є «релігійні мотиви», замість російських революційних демократів є «історія України». Проте дещо від старого посібника залишається навіть у номінально-тематичному плані: образ жінки-матері, світова велич (було – «світове значення»: тоді годилося скромніше). Але те, що глибинне, те, що визначає сам стиль мислення, й інституційне тло, й функціонування культу Шевченка – не змінилося.

²⁹ Г.Я. Неділько, В.Я. Неділько, *Тарас Шевченко. Семінарії*. Київ, 1985.

Розділи переважно мають тільки десь 2-3 сторінки (іноді трохи більше) тексту. Решта – цитати й ілюстрації, доволі відомі: Шевченкові картини, рисунки, фото – його та інших осіб. Тут і там з'являються нові штрихи: наприклад, до розділу «“История моей жизни составляет часть истории моей родины” (Історія України у творчості Т.Г. Шевченка)» додано кілька портретів гетьманів – Мазепи, Дорошенка, Виговського, Конашевича-Сагайдачного (в стилі популярних ілюстрацій – усі без атрибутів). Цитати зате представляють трохи іншу картину. Їх також багато – десь половина кожного розділу (в останньому з них, «“А слава заповідь моя” (Світова велич Т.Г. Шевченка)» взагалі немає авторського тексту – самі тільки цитати та фото). Враження, що вони стають центром тяжіння книжки, посилюється ще й тим, що багато з них (від третини до половини) із самого Шевченка, як із поезії, так і з прози. Чимало також стандартних прижиттєвих або історичних відгуків: Чужбинського, Костомарова, Максимовича, того ж обов'язкового Добролюбова тощо. Але головне – це пізніші критики та коментатори, що встановлюють певну, так би мовити, ревізійністичну «лінію». Її очевидна напрямленість – пошук постсоветського погляду на Шевченка. Щось подібне вже звучало в Шевчуковій *Долі*, але там, з одного боку, спрацьовував історично-археографічний принцип добору, а з другого, відчувалося, що книжка висловлює не казенне, а народне, «стихійне» бачення Шевченка – незважаючи на те, що це авторський твір. (Те саме бачимо й у Драчевій *Горі*.) Тут усе вказує на те, що йдеться про встановлення нової офіційної парадигми, нового канонічного обличчя Шевченка.

Советські шевченкознавчі імена, щоправда, ще звучать (Осип Бескін, Василь Бородін, Микола Бурачек, Юрій Івакін, Марієтта Шагінян тощо), але їхні судження вже не ідеологічні, а суто технічні або описові. Затє концепційні, «ідеологічні» (чи там «світоглядні») моменти приходять від іншого, і не зовсім однорідного набору, чи пак табору шевченкознавців: Олександра Колесси, Дмитра Донцова, Наталі Ішук-Пазуняк, Богдана Лепкого, Василя Пахаренка, Євгена Маланюка, Євгена Сверстюка, Івана Дзюби. Не всі вони звучать якимось задалегідь заоркестрованим хором, але загальні настанови або «тенденції» (як це любила називати партійна критика) доволі помітні:

Пригадати б хоча історичний твір його «Великий льох», в якому поет не робить, по суті, різниці між свідомо й несвідомо поповненими національними провинами, хоча вони там неначе й не виглядають злочинами.

...Це і є Шевченкове поняття понадчасової і позараціо-нальної Правди, Правди національної.

(Наталія Ішук-Пазуняк)

Насильна брутальна гегемонія московського уряду на Україні, систематична загибля всього, що українське, зростила вже за часів Шевченка величезну масу перевертнів, що відчувалися свого народу та й пішли на послугу деспотичному московському правительству.

(Олександр Колесса)

Невмирущий образ Прометея став його власним символом. «Кавказ» – це початок українського прометеїзму.

(Богдан Лепкий)

Він був автором «містерій», містиком, пророком, ясновидом, післанцем незримих вищих сил, які – вірив – були тісно пов'язані і з нашою душею і з земським світом, без діяння яких не збагнути Долі ні людини, ні нації; з якими він через ревеляції пророчи шукав контакту, з якими радився; які дають народам силу Духа, без якого нема сили фізичної, без якого гинуть і пропадають культури, цивілізації, держави і нації.

(Дмитро Донцов)

Цей пафос – національний і націоналістичний, антиімперський, а то й антимоскальський, духовний, а здебільшого ірраціоналістичний – не замикається тільки на колажі цитат. Він плавно входить у сам авторський текст, як ось наприклад у розділі про «релігійні мотиви»:

Для українського народу книгою книг є «Кобзар». Книга любові. Національна Біблія. Шевченко знав ціну своєму слову і просив згадувати його тоді, «як нудьга на всю ніч у хаті засяде». Ми йдемо шляхами земними в гору і в radoшах, але неодмінно повинні вийти на путь добра. Нам сяє зоря поетових ідеалів: Україна, Мати, Бідна вдова, Воля, Правда, Істина, Свобода, Любов.

... Мільйони людських доль, вічне море життя... Та не було нічого в людській долі, що б не знайшло відгук у поета. Варто розкрити «Кобзар» – і ви знайдете собі заступника, ангела-хоронителя, душу люблячу і співчуваючу.

... Дух Шевченка могутній. Він не знає ні часових, ні просторових кордонів: вільно ширяє, ніби з небесних висот оглядає Україну і все, що «буде з нами і з нашими синами». Так само вільно проникає в глибину тисячоліть до минулого і майбутнього.

Стає ніяково. З таким пафосом, і з такою кон'юктурністю кожна думка, навіть коли вона має зерно правди, стає банальною, автопародійною.

Суть кон'юктурності книжки *Вічний як народ* є її «двоєвір'я». З неї і Богові свічка, і чортові кочерга: нібито «альтернативні» пост-, або анти-, або до-советські настанови (Шевченко-національний пророк, Шевченко-містик, Шевченко-борець проти московського гніту тощо) поєднуються з цілою системністю советського мовлення та мислення. Це безнастанний пафос і гіперболізм. Це повторювання старих ідеологем (наприклад, про два «крила» в Кирило-Мефодіївському братстві, «ліберальне» та «радикальне»; колись за советів вони були «реакційним» і «прогресивним» – а насправді жодних «крил» не було, та й саме неофіційне товариство не було «таємною політичною організацією»). Це карикатурна компаративістика, де складні й різномірні явища зводяться в одне – в стилі колгоспного лікнепу: «З цієї літератури [з Біблії], *подібно до Байрона, Пушкіна, Міцкевича* (підкреслення моє. – Г.Г.), поет засвоював світ гуманістичних і тираноборчих ідей...». Це неприхований провінціалізм, де, наприклад, «список використаної літератури» складають тільки й винятково праці «вітчизняними мовами», українською або російською, інших немовби не існує; і навіть Біблію (Біблію!) тут подано за російським, московським виданням.

І тут, власне, доходимо найсумнішого й найсовковішого. До книжки, що так наочно інфантильна та інфантілізаторська, що розрахована, як видно з самого її тексту і змісту, на дошкільних малюків, а не якихось там «студентів вищих навчальних закладів (sic!), учителів (sic!) та учнів середніх шкіл, ліцеїв і гімназій», важко мати якісь інтелектуальні претензії. Адже чого можна

сподіватися від авторів (і редакторів, і видавців!), які заповнюють розділ про «світову велич Т.Г. Шевченка» не хоча б якимсь, хоч мінімальним, осмисленням цього питання (і що це взагалі таке – «світова велич»?), а кількома фотографіями пам'ятників Шевченкові в різних містах світу й кількома принагідними висловленнями «іноземців» на цю тему. Бо найважливіше – що нас (тобто Шевченка, але Шевченко – це й ми) згадали. І то не будь-хто – а іноземці! Чи може дозріла й хоч середньо поінформована людина серйозно вважати, що згадка про Шевченка у виступі якогось американського президента (скажімо, Айзенгауера, Кеннеді чи Буша), у виступі, який їм написали їхні офіційні промовописці, який збганий зі звичайнісіньких шаблонів і який ті президенти забувають, щойно закінчивши промову (а чи й речення), насправді щось нам доказує про Шевченкову «світову велич»? До речі, з цитованого уривку президента Буша видно, що його, мабуть, узято з того виступу в Києві 1990 року, де «лідер вільного світу» остерігав українців перед «самогубчим націоналізмом» і закликав не покидати Советського Союзу. Дуже ж бо тоді Буш і його адміністрація вірили в Горбачова і в єдину й неподільну. Американська преса прозвала цю промову *Chicken Kiev speech* і потім постійно нагадувала Бушеві про його боягузтво. А тепер із цієї матерії ліпиться «світова велич Т.Г. Шевченка». Але навряд чи це свідоме лицемірство з боку авторів-упорядників. (Що Буш лицемірив, використовуючи Шевченка для своїх політичних цілей, немає сумніву – на те ж він і політик.) Схоже, спрацьовує тут звична кон'юнктура: цитата попросту була під рукою, і чому ж би її не вжити? Хто там пам'ятатиме про її контекст? Так само не певен, чи самі автори-упорядники знають, що пам'ятник у Римі (де Шевченко в позі давньоримського сенатора, в тозі, але з вусами; іл. 18) насправді стоїть на території Українського католицького університету ім. Климентія Папи, а не на якомусь публічному місці, і що деякі італійці (знаю це з власного досвіду) ставляться до цього необарокового *concepto* з певною іронією. Але знову-таки: до чого тут контекст? Ідеться ж бо про віртуальну дійсність «світової величі», тобто про прання мізків малюкам.

У вже згадуваному розділі про «релігійні мотиви» автори так коментують Шевченкову «місію» та її контекст:

Маючи власну світоглядну систему, до істини йшов своїм шляхом. Надто незалежне мислення мав Шевченко – один з найбільших філософів світу. І коли переконання, бачення світу збігались, то щоб донести рідною мовою своєму народові найвищі ідеали та почування, Шевченко дуже часто користувався уже готовими формулами, що були добре відомі людям як символи християнства. Українці глибоко релігійні, етичні – це є визначальною рисою їхнього національного характеру.

Важко сказати, що більше бентежить – чи безвідповідальний гіперболізм (адже Шевченко поет, не філософ, і немає більш або менш релігійних або етичних націй, чи етносів, і всяке таке говорення – небезпечне самодурення) чи напівграмотність самих силогізмів, самої конструкції думки. І знову напрошується єхидне, але таке актуальне: Вы это серьезно – или по-украински? Але повернімся до рідної мови й совковості.

Отже, навіть якщо загальний рівень цієї праці настільки невисокий, що годі мати до неї інтелектуальні претензії, то все ж таки від книжки, розрахованої на широку публіку, та ще й на учнів (хай і наймолодших), та ще й озброєної рекомендацією Міністерства освіти, можна очікувати елементарної гідності в мовному питанні. А річ власне в тому, що ця книжка якось войовничо двомовна. Не *de jure*, але *de facto*. Бо, як уже говорилося, в популярному, а зокрема шкільному виданні немає жодної потреби подавати тексти російською, хоч вона й мова оригіналу. В *Долі* Валерія Шевчука це питання вирішено принципово. Під тим оглядом, тут – суцільний регрес. Силу-силенну цитат, із прози Шевченка й з усіляких коментарів, подано російською; в більшості розділів саме ці, російськомовні тексти, переважають, а іноді ця перевага величезна (наприклад, у розділі «Велике щастя бути вольним чоловіком» (Доакадемічний період творчості, викуп з неволі)» з десяти текстів українською мовою тільки два, один із них – уривок поезії Шевченка). Два розділи навіть названі по-російськи: «Из всех изящных искусств мне более всего нравится гравюра» і «История моей жизни составляет часть истории моей родины». Загалом альбом *Вічний як народ* є російськомовним десь на третину, чи й більше, і хто не знає цієї мови, не може вповні книжкою користуватися. За советських часів це було нормально: система передбачала дво-

мовність і вимагала її. Тепер, на сьомому році незалежності, автори й видавці також це вимагають. Але зате книжка вельми патріотична. Риторика нічого не коштує – а перекласти коментарі з російської на українську (або знайти вже зроблені переклади) – це праця. І трохи дивує, що Іван Дзюба у своєму вступі цієї проблеми не помічає. Втім, він взагалі високої думки про це видання: «...оптимальне поєднання інформаційного, фактографічного матеріалу з тлумачним, характеризуючим». І далі: «Немає сумніву, що книжка стане в пригоді багатьом, допоможе ширше і “розкутіше” поглянути на творчість Шевченка, дасть поштовх самостійній думці й особистим висновкам, – отому подоланню стереотипів, про яке згадувалося». Еге ж.

Картина, яку дає зіставлення советської та постсоветської альбомної шевченкіани, не вельми відрадна, але досить повчальна. На рівнях найдоступніших, очевидних, наприклад, в естетичному плані, в плані елементарного ідеологічного розкріпачення, відкинення явної бруталізації та вульгаризації тощо, відмінності, певна річ, є. Їх можна і треба вітати, але навряд чи варто радіти з чогось, що є закономірністю, тим мінімумом, без якого суспільство взагалі не здатне до самовідновлення. Проте, коли зосередити увагу на пластах або структурах, які визначають глибші соціопсихологічні процеси, не можна не помітити основної, чи, як уже говорилося, органічної тягlostі. Насправді альбоми та книжки обох періодів набагато більше об'єднує, ніж ділить. Сам жанр, річ ясна, з його наставленням на найширшу публіку, встановлює загальну доступність, тобто неминучу синкретичність і схематичність. Оскільки Шевченко залишається центральним символом новітнього українства, а воно ще в процесі самоствердження, традиціоналізм і популізм не можуть не бути панівними.

А втім, навіть така сакральна та популярна тема, як Шевченко-для-народу (що й може бути робочою дефініцією колажно-альбомного жанру), підлягає дискурсивності, може відновлюватися, очищуватися в критичному процесі. Дотеперішня популярна шевченкіана не дає ще багато підстав для оптимізму.

Процес подолання стереотипів ледве що почався. Bricolage навколо Шевченка надто близький до самого ядра української національної самосвідомості. На цьому схрещенні знання та культу, дослідження й ритуалу, самозахисту й самоістифікації міфічне мислення має свою особливу стійкість. І супротивність до всякого аналізу. А обставини для нього, для аналізу, ніколи не були ідеальними, і завжди є хор тих, що запевняють: ще не пора, ще заскоро, це тільки вода на млин воріженькам. Але хоч що там, пролог уже прозвучав.

1998

Епілог

Прихований Шевченко (Підтексти самозображення та рецепції)

За лаштунками науки

Мабуть, кожний, хто про це замислювався, усвідомлює, що поезія та малярство, як і вся художня творчість, ідуть перш за все від «душі й серця», від людської психології, а не від раціоналістичних «поглядів», або безособових теорій, або не менш безособових історично-суспільних процесів. Проте редуктивне, безособове та «ідеологічне» мислення глибоко закорінені в культурологічному дискурсі взагалі й у літературознавстві зокрема. У шевченкознавстві, наприклад, психологічний момент – один із найменш досліджених як щодо Шевченкової творчості, так і щодо її рецепції. Дехто, мабуть, також усвідомлює, що наука (це стосується і цієї книжки) твориться не тільки концепціями, парадигмами та гіпотезами, а й живим досвідом, живими почуттями й непередбачальним процесом пошуку. (Ця лабораторія криється за кожним науковим твором або проектом, але іноді з тла, з підтексту вона переходить у сам процес і займає своє місце в самому тексті. Закулісне стає частиною дійства.) Але мало хто до кінця усвідомлює психологічний чинник у моделюванні антинауки, конкретніше – цензури, й не так давньої, історичної, як сучасної, актуальної. Обговорюючи Шевченка, якого не знаємо, варто звернути увагу й на ці взаємопов'язані моменти.

В первісному її вигляді ця книжка була готова ще наприкінці 1997 року, але з технічних причин її поява затри-

мувалася. Тим часом я написав і надрукував у часописі *Критика* (в березні та жовтні 1998 року) два рецензійні есеї про колажну шевченкіану, і мені стало ясно, що їх також належить увести до книжки, оскільки вони присутньо доповнювали картину нашого сучасного бачення-небачення Шевченка. Щоб дістати ілюстративний матеріал – фотографії-слайди картин, про які йшла мова, – треба було звернутися туди, де вони зберігаються, – до київського Державного музею Шевченка, який, власне, й згадувався в тих есеях – дещо критично, щоправда. Його дирекція на роблення слайдів погодилася, але бухгалтерія зажадала ціну, яка більше відповідала би пропозиції купити, а не сфотографувати цей естетично малоякісний, хоч культурологічно безперечно цікавий советський кіч. Оскільки існували вже різні його репродукції, від послуг музею можна було з легким серцем відмовитися. Проте цей не зовсім щасливий пошук візуальної шевченкіани виявився тільки вступом до цікавішого дійства.

Десь наприкінці грудня 1998 року, розмовляючи про той ілюстративний матеріал із заступником директора Музею Шевченка пані Людмилою Зінчук, я запитав (не сподіваючись, утім, конкретної відповіді), чи правда, що існує автопортрет Шевченка, де він намалював себе оголеним. (Раніше в дуже загальних рисах я чув про нього від Наталки Білоцерківець.) І тут сталося щось, як на мій дотеперішній досвід, безпрецедентне: «Так, існує», – сказала пані Зінчук і, взявши із шафи чорного конверта, дала його мені до рук. Отак, просто – без дискусії, без переговорів і без торгів.

Усередині на чорному фотографічному картоні 1960-х років була фотокопія оригіналу, що тепер зберігається в Інституті літератури ім. Шевченка (іл. 15). Доти я цього рисунка не бачив, ані навіть ніколи нічого достовірного, в професійному контексті, не чув про його існування – хоча Шевченком професійно займаюся вже понад двадцять років, останнім часом входжу до редколегії Шевченківської енциклопедії, зрештою, понад п'ятнадцять років регулярно спілкуюся з українськими шевченкознавцями з Інституту літератури, зокрема з Сергієм Гальченком, завідувачем відділу рукописів, де цей рисунок увесь час зберігається. Втім, я потім переконався, що був далеко не



1. Альбін Гавдзинський. Тарас на етапі до Петербурга. 1961.

Шевченко, якого не знаємо



2. Григорій Галкін. Молодий Шевченко в Петербурзі.
1961.

Григорій Грабович



3. Іван Шульга. Зустріч Т.Г. Шевченка
з І.М. Сошенком. 1938.

Шевченко, якого не знаємо



4. Георгій Меліхов. Тарас Шевченко у майстерні К.П. Брюллова. 1952.

Григорій Грабович



5. Юрій Балановський. Зустріч Т.Г. Шевченка з В.Г. Белінським на вечорі у О.М. Струговщинова. 1952.

Шевченко, якого не знаємо



6. Кузьма Кохан. Зустріч Т.Г. Шевченка з М.І. Михайловим та П.Л. Лавровим у Я.П. Полонського. 1948.



7. Галина Неледва, Віктор Рижих. Т.Г. Шевченко і його сучасники. 1960.

Григорій Грабович



8. Ігор Резник. Т.Г. Шевченко одержує звання академіка. 1949.



9. Костянтин Крилов. Тарас Шевченко серед членів
Кирило-Мefeldivського товариства. 1963.



10. Фотопортрет
Тараса Шевченка. 1858.

Шевченко, якого не знаємо



11. Фотопортрет Тараса Шевченка. 1859.

Григорій Грабович



12. Тарас Шевченко серед друзів. Фото. 1859.



13. Тарас Шевченко. Трибанна церква та дзвіниця
 Подається за виданням: Тарас Шевченко,
Повне зібрання творів в 10 томах, Харків, 1932, т. 8,
 таблиця 161, № 82.



14. Тарас Шевченко. Церква з дзвіницею
 Подається за виданням: Тарас Шевченко,
Повне зібрання творів в 10 томах, Київ, 1963, т. 8,
 № 60.

одинокий серед спеціалістів, навіть у тому ж Інституті літератури, які нічого не знали про цей автопортрет¹.

Ще тоді, вперше роздивляючись цей рисунок і миттєво, ще тільки відрухово, формулюючи перші гіпотези про таке незвичне та багатозначне оголення, потім так ретельно й успішно приховуване, я подумав: для книжки, що має назву *Шевченко, якого не знаємо* і досліджує його самозображення і його рецепцію, це – річ необхідна. І тоді, й тепер вважаю, що ніщо так тонко не ілюструє деякі основні тези цього загального дослідження. А також – певну дослідницьку карму. Хоч її, з приземнішої перспективи, можна розглядати як тільки щасливий збіг обставин: адже в кабінеті заступника директора міг на той час сидіти хтось інший, хто, згідно з усією дотеперішньою історією цього автопортрета, відповів би на моє запитання: «немає такого».

Довгий арешт

Шевченка арештовано не раз. Уперше це було 5 квітня 1847 р., біля Києва, у справі Кирило-Мефодіївського братства – «Україно-славянського общества», за офіційно-поліційною назвою. Вдруге – в Оренбурзі 23 квітня 1850 р., на сам Великдень, за те, що там, на засланні, він порушував «височайшу» заборону писати й малювати. Втретє його заарештували на Україні на початку липня 1859 р., цього разу буцімто за богохульство. Всі ті арешти схожі один на один: кожен ставався через донос від якогось запопадливо лояльного слуги системи, і ніколи влада надмірно не турбувалася про їхнє юридичне узasadнення (наявність доказів тощо). В історичному плані ці арешти вписуються в загальну фактуру російського імперського правосуддя, де будь-хто, але передусім письменник або мислитель, хай то Шевченко чи Достоевський, Драгоманов чи Чаадаєв, міг за свою думку і слово бути позбавленим прав і свободи. В контексті найчорнішої сторінки загальної системи – її рабовласницької

¹ Пізніше виявилось, що всі ми, хто не знав про цей автопортрет, не досить уважно стежили за критичною літературою (і за українським радіо), бо вістку про нього було оприлюднено ще 1994 року (див. нижче). Та присутність це не міняє картини: портрет таки ще ніде не репродукувався.

бази, кріпачтва – ці арешти можуть здаватися не такими вже й страшними.

Для біографів і дослідників цей другий, оренбурзький арешт має свої особливості. Він розмежовує перші три, подеколи легші роки заслання (зокрема, Шевченкове перебування в Оренбурзі мало свої відрадні моменти), й наступні сім у віддаленому Новопетровському укріпленні. Не менш важливо те, що він наочно ілюструє довільність, халатність та інституційоване фарисейство системи. Адже про те, що Шевченко малював – усупереч повелінню самого Миколи I, – знало все його безпосереднє начальство: він не тільки був офіційним художником аральської експедиції 1848–1849 рр., а потім, в Оренбурзі, за дальшого сприяння її начальника капітана О.І. Бутакова завершував свої малюнки з експедиції, але й напівофіційним портретистом свого середовища. Ще в аральській експедиції він намалював Бутакова; в Оренбурзі зробив портрети Карла Герна, квартирмейстера Окремого Оренбурзького корпусу, та його дружини; дружини оренбурзького генерал-губернатора Володимира Обручова Матильди Обручової; інших військових начальників, не кажучи вже про таких цивільних (хоч і державних) осіб, як брати Лазаревські. І все це всупереч суворій, особистій забороні царя – про яку всі вони, мабуть, знали. Чи не найбільш фарисейським штрихом у цій картині є те, що десь за два місяці перед арештом Шевченко також намалював портрет майбутнього донощика – прапорщика Миколи Ісаєва. (Шевченко мав необережність перешкодити йому в його залицяннях до дружини Карла Герна, Шевченкового друга й покровителя – за що молодий ловелас і помстився².) Промовистим також є те, що після доносу та арешту Шевченко став самотнім об'єктом правосуддя: нікому, видно, й на гадку не спало, що ті, хто замовляв і купував портрети – протизаконно, нібито, – також мали би понести якусь частку відповідальності³. Але найбільша іронія в тому, що

² Тут варто нагадати, що цей же Ісаєв потім зберігав цей портрет і власноручно написав анотацію на ньому про Шевченкове авторство. Див.: Тарас Шевченко, *Мистецька спадщина у чотирьох томах*, Київ, 1963, т. 2, с. 30–31.

³ Капітан Бутаков, щоправда, за те, що призначив Шевченка експеди-

для самої Шевченкової спадщини, тобто того остаточного, масштабного виміру, в якому він і ми разом із ним існуємо, цей арешт тривав аж досі – не суцільно, річ ясна, але в кількох складниках, осердям яких є той оголений автопортрет, про який тут мова.

Перед обшуком 23 квітня 1850 р. Шевченко вдвох із Федором Лазаревським, якого попередив Карл Герт, устигли дещо знищити (здебільшого листи й малюнки), а дещо сховати – передусім захалявну *Малу книжку*, яку зберігав Герт і яку він потім передав поетові до його новопетровського заслання⁴. Під час обшуку крім різних матеріалів та листів відібрано два альбоми рисунків, ескізів і записок, які потрапили до архіву Департаменту поліції. Згодом майже всі ці художні матеріали – і з архівів поліції, і розпорошені по людях, як і всі Шевченкові писані тексти, – було надруковано, передусім у різних факсимільних і в так званих академічних виданнях. І в XIX, і в XX столітті наше знання про Шевченка, його життя та його суспільний і літературний контексти, постійно поповнювалося новими, іноді важливими матеріалами⁵, – хоч сам канон його творчої спадщини – як писані тексти, так і малярські твори – в основному було оформлено й оприлюднено ще на початку цього століття. Найсуттєвішим виїмком, істотною лакуною в цьому каноні, а отже, й у цілісному образі поета в нашій уяві, є автопортрет, про який тут мова. Разом із деякими дрібнішими візуально-графічними об'єктами він знаменує одне загальне семантичне поле в Шевченковій творчості. Водночас він кидає нове світло на комплекс цензури, що й далі ще оточує Шевченка.

Коли мова про цей комплекс, варто хоч попередньо розрізнити такі моменти, як замовчування та власне цензуру. В одному аспекті вони майже тотожні: кожне свідоме замовчування

ційним художником, дістав адміністративну догану (але потім таки авансував на контр-адмірала).

⁴ Див. спогади Ф.М. Лазаревського «Т.Г. Шевченко в Оренбурзі» і М.М. Лазаревського «Із спогадів про Т.Г. Шевченка» в книжці *Спогади про Т.Г. Шевченка*, Київ, 1982, с. 176–185 і 185–188; див. зокрема с. 182–183.

⁵ Чільним серед них є, мабуть, архів поліційної справи проти Кирило-Мефодіївського братства, який було вповні (у трьох томах) видано тільки в 1990 р.; див. *Кирило-Мефодіївське товариство*, Київ, 1990.

(питання неусвідомленого замовчування набагато складніше й по суті невіддільне від психології даної особи) є виявом або відрухом внутрішньої цензури, тобто самоцензури. Модель або навичка, за якою деякі речі не помічаються або не враховуються, може бути – залежно від зовнішніх обставин, наприклад, тоталітарного тиску – настільки автоматизованою, що нема як відрізнити усвідомлене замовчування від неусвідомленого. Адже для декого з советських шевченкознавців так само природно не згадувати своїх несоветських (не кажучи вже анти-советських) колег або попередників, як згадувати різних казенних авторитетів (більшовицьких бонзів і старшого брата), які, може, й не мають жодного істотного стосунку до теми. Як завжди, майже все залежить від характеру дослідника, його сумлінності та принциповості. З другого боку, коли ціле суспільство в зоні, коли за один невдалий крок (не замовчав те, що треба) можна поплатитися життям, то навряд чи можна так легко вимагати принциповості. Одне слово, замовчування стає самозахистом, способом виживання. Крім того, існував, ясна річ, адміністративний, інституційний апарат цензури – всі ті редактори, які мали зберігати правдивість, здебільшого на засаді вилучення небажаного. Проте в нашому сучасному контексті не йдеться про тоталітарний ідеологічний вимір і тиск, що з ним завжди пов'язаний. Тепер йдеться про, так би мовити, трансідеологічні, набагато фундаментальніші табу – табу, мотивовані міркуваннями пристойності, збереженням конвенційного образу поета-пророка.

Розрізнення цензури та замовчування стає чіткішим, коли враховувати формальні та жанрові моменти. Є контексти або жанри, які за своїм формальним принципом вимагають повноти, неамбівалентності, а тому неминуче оголюють усяке відхилення від цієї норми. В «академічному виданні», наприклад, кожне замовчування, приховування, викривлення показує наявність цензурної настанови. Але вся заковика в тому, що викрити це – знайти *corpus delicti* – не так просто: треба хіба самому бути архівістом, щоб знати, що існує і що приховується.

Історія з майже півторасторічним арештом цього оголеного автопортрета, зокрема, його майже сторічного приховування вже поза межами царської поліційної опіки, оголює цікаву гаму

замовчувань і власне цензурних прийомів. І хоч про свідому змову навряд чи можна тут говорити, послідовність і успішність зусиль на захист Шевченкового образу та громадської цноти таки вражають.

Перший, хто обговорював Шевченкові альбоми періоду заслання, був М.І. Стороженко. В довідках, що з'явилися в *Киевской старине*, він пише про «два альбома с его рисунками и стихотворениями, в числе которых есть несколько совершенно неизвестных», але цього автопортрета не згадує⁶. В 1907 р. альбоми, що їх поліція забрала Шевченкові в 1850 р., передано до музею В.В. Тарновського в Чернігові. (У 1933 р. вони надійшли до Інституту Тараса Шевченка в Харкові, що від 1936 р. став Інститутом літератури ім. Т.Г. Шевченка Академії Наук УРСР⁷.) Ще до передачі їх описав Я.П. Забіла у місячнику *Україна*⁸. Свою увагу він зосереджує переважно на письмових текстах: на самому початку зазначає, що контекст і поштовх для цього дослідження – спроба «видати повний збірник поезій Т.Г. Шевченка, куди увійшли б усі його поетичні твори, між іншим і ті, які цензура досі забороняла друкувати в Росії»⁹. Проте він також зупиняється – хоч і побіжно – на малюнках у тих альбомах. Обговорюючи той другий альбом (1848–1850; № 109), він каже таке:

Другий альбом на 29 листочках, теж у палітурці; про нього ніде раніше не згадується, і його було взято тоді, як трусили Шевченка на заслання. В ньому, так само як і в першому, є малюнки з українським сюжетом і з східним, з часів заслання.

⁶ Див.: *Киевская старина*, 1888, октябрь; 1893, февраль; 1898, LX. Тут: 1893, с. 461.

⁷ Альбоми тепер зберігаються в Інституті літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН під шифром Ф. 1, №№ 108 і 109. Як установлено дослідженням І.М. Вериківської «До історії альбому з аральської експедиції» (*В літопис шани і любові*, Київ, 1989, с. 181–186), другий альбом – який і містить цей автопортрет (зворотна сторона 7 аркуша) – охоплює тільки роки 1848–1850, а не 1846–1850, як раніше твердилося.

⁸ Див.: Я.П. Забіла, «Автографи і нові твори Т.Г. Шевченка, знайдені в архіві Департаменту поліції», *Україна*, рік перший, т. III, июль–август 1907, с. 1–19. Сам опис датовно «1907 р. 4 июня».

⁹ Там само, с. 1.

Я думаю, що цей альбом у нього був тоді, як він брав участь в експедиції по Аральському морю; тоді він робив в ньому ескізи малюнків моря, берегів, казармів, і др., що тільки вражало його під час подорожі¹⁰.

Ні тут, ні раніше, ні далі про автопортрет немає згадки. Чи бачив його Забіла? Важко собі уявити, як він міг би його не бачити – адже обидва альбоми він ретельно оглядав, і опис їхнього змісту зробив доволі точний. Чи оголений автопортрет міг йому здаватися нецікавим, не вартим уваги? Чи він свідомо промовчав, затаїв те, що бачив? Із певністю не можна сказати. Опис сфокусовано на поезії, а все інше бачиться нібито як тло (хоч різні рисунки автор таки описує, і навіть згадує про «кілька прислів'їв сороміцького змісту»¹¹). Але факт непомічення очевидний. І це стає взірцем на дальші десятиліття.

Автопортрет не згадується ані в монографічному дослідженні *Автопортрети Тараса Шевченка* (1973), ані під гаслом «автопортрети» в *Шевченківському словнику* (1976)¹². (Обидва опрацювання того самого автора – Л.В. Владича.) Не згадано його і в *Літописі життя і творчості Т.Г. Шевченка* – хоч інші малюнки та рисунки ретельно фіксуються¹³. Як завжди, про те, що відсутнє, і про мотивації, що за цим стоять, не можна говорити з певністю; може, Владич і хотів щось про цей автопортрет сказати, але офіційна цензура перешкодила. Та дещо таки можемо сконстатувати.

По-перше, маловірогідно (хоча цілковито відкидати таке припущення не слід), щоби спеціаліст від автопортретів не знав про цей твір: у спеціалізованій літературі, як зараз побачимо, він не раз згадувався. По-друге (і це істотніше): коли зумовлена писанням під цензуру фальш просотує тканину дослідження, воно так чи інакше викривлюється, знецінюється... і так чи інакше оголює свій гандж. Наприклад, докладно обговорюючи

¹⁰ Там само, с. 15.

¹¹ Там само.

¹² *Автопортрети Тараса Шевченка*, Київ, 1973 і *Шевченківський словник*, Київ, 1976–1977. Див. «Автопортрети», т. 1, с. 21–23.

¹³ В. Анісов, Є. Серета, *Літопис життя і творчості Т.Г. Шевченка*, Київ, 1959, с. 150. В другому, «доповненому» виданні 1976 р. також немає згадки про цей автопортрет.

деякі спірні моменти в атрибуції одного з пізніх Шевченкових автопортретів, Л.В. Владич заперечує проти версії, що він бачив це зображення у К.Ф. Юнге (доньки графа Ф.П. Толстого, віце-президента Академії мистецтв і Шевченкового покровителя), й аргументує це так:

У всій цій версії багато сумнівного. І передусім те, що К.Ф. Юнге, котра тривалий час володіла таким скарбом, як автопортрет Шевченка, не сповістила про це біографів великого поета і художника, зокрема О.П. Новицького, жодним словом не обмовилася про це в своїх спогадах, нарешті, не передала його до Державної Третьяковської галереї разом з шевченківським портретом Айри Олдріджа, який належав їй¹⁴.

Абстрагуючись від аргументу, що лежить на поверхні (така логіка побудована на відсутності, отже, нічого не доводить), бачимо іншу, приховану й набагато сумнівнішу логіку: якщо будь-який Шевченків автопортрет – «скарб», то як пояснити, що один із тих скарбів замовчується, приховується – в самому ж (мета)тексті Владича і тим паче в загальній советській (а тепер постсоветській) шевченкознавчій практиці? Відповідь очевидна: ця праця, як і весь популярний (і великою мірою також «науково-популярний») дискурс про Шевченка (див. попереднє обговорення «колажної шевченкіани»), ніяк не розраховані на дорослого (й поінформованого) читача; як говорилося раніше, гадана публіка переважної більшості вітчизняної шевченкіани характеризується якраз своєю недорослістю, накинутою інфантильністю. Топосів цієї маніпуляції багато, але найпоширеніший, мабуть, – прийом пафосу, якому підкоряються всі інші цінності й пізнавальні відрухи. Особлива підступність, тобто кон'юнктурність цієї практики полягає в тому, що Шевченкове життя й загальне становище тогочасного українського суспільства дуже легко вписуються в сентиментально-патетичне трактування. Сама історія й наше інтуїтивне відчуття справедливості закликають до співчуття. Проте кошт цього пафосу аж надто високий: він унеможливує нормальне пізнання свого предмета. Владич, наприклад, пише ось як:

¹⁴ *Автопортрети Тараса Шевченка*, с. 29–30.

Сім довгих років провів Шевченко в Новопетровському укріпленні. Це були роки жорстоких фізичних і моральних мук, але – наперекір усьому – і натхненної, подвижницької, героїчної праці. Найкраще про все це нам розповідають знову ж таки його автопортрети¹⁵.

Або:

...Сюїта автопортретів Тараса Шевченка – автобіографія, написана рукою могутнього художника-реаліста. У жодному з них нема й тіні ідеалізації, навпаки, більшість вражає суворістю, пронизливою життєвою правдою.

Повторюючи – від портрета до портрета – героїчний шлях борця-революціонера, який пройшов Тарас Григорович Шевченко, ще й ще раз пересвідчуєшся в тому, що він, звертаючись до своєї долі, міг з повним правом сказати:

Ми не лукавили з тобою,
Ми просто йшли; у нас нема
Зерна неправди за собою¹⁶.

З одного боку, ці думки резонують із загальним культурним запрограмуванням: без цього ладу – боротьби, страждання, героїзму тощо – важко собі уявити Шевченка. Але з другого боку, дешевий пафос, яким він покритий (дешевий – бо тільки на словах, без жодної вимоги праці над предметом і над собою), унеможлиблює бачення деяких невігідних фактів. Бо якщо Шевченків автопортретний шлях іде тільки від героїзму до героїзму, то жодного кроку в напрямку цього ж оголеного автопортрета не може бути: парадигма не допускає цього, і невігідний факт треба приховати. Як це часто буває в сфері сакрального та канонічного¹⁷, Шевченка треба цензурувати – принаймні, щось недобачати – заради самого Шевченка.

У трактуванні останнього «повного академічного» видання Шевченкової мистецької спадщини замовчування цього авто-

¹⁵ Там само, с. 11,

¹⁶ Там само, с. 37.

¹⁷ У шевченківському контексті першим на це звернув увагу Михайло Драгоманов у вступі до «Шевченко, українофіли і соціалізм»; пор. «Між словом і схемою» у цій книжці.

портрета переходить у його камуфлювання. Як нерідко буває, фіговий листок тільки привертає увагу до присутньої цензури. Автопортрет згадується, але, всупереч практиці всього видання, де подається нібито все, аж до різношерстого dubia, він не репродукується – хоч тут немає жодного сумніву щодо автентичності твору. Чому не репродукується – не сказано, але те, що сказано, дуже промовисте: «Рисунок на звороті арк. 7 (шаржований автопортрет на весь зріст) та начерки на обох внутрішніх сторінках обкладинки (штоф, будівля і пляшка) не репродукуються»¹⁸. Твердження про «шаржованість» – безпідставне: карикатурних, гіперболічних рис, що їх не раз зустрічаємо на різних етапах Шевченкового автопортретування, тут немає. Навпаки, його характеризує певна м'якість і детальність – хоч і з виразним символічним і алегоричним нашаруванням (про що згодом). Концепція «шаржованості» очевидно задумана як певна «нейтралізація» того заряду, що несе сам факт самооголення. Про те, чому не репродукуються інші рисунки (штоф, будівля і пляшка), теж важко відповісти – адже вони зовсім невинні (хіба що хтось у розпалі перестрашування міг побоюватися, що вони можуть нагадувати про сферу спиртного – і від цього, зрозуміло, Шевченка також треба захистити).

Бувають і «предметніші» об'єкти цензури. В альбомі 1846–1850 (№ 108) є малий рисунок, що тепер зветься «Церква з дзвіницею» (іл. 13–14); намальований він десь між 15 червня і 25 липня 1846 р., коли Шевченко як член Археографічної комісії брав участь у розкопках могили Переп'ят, біля села Фастівець. Рисунок, можна сказати, мінімалістичний: кількома штрихами показано церкву, дзвіницю, якусь нібито клуню й кілька дерев. Але складність у тому, що над цим невинним пейзажем Шевченко дописав (що це його рука, немає сумніву) два рядки:

в Переп'яти у ями
копалы там хуям[и]¹⁹.

¹⁸ Тарас Шевченко, *Мистецька спадщина...*, т. II, с. 41. Аргумент «шаржованості» потім стає немовби обов'язковим: див., наприклад, *Опис рукописів Т.Г. Шевченка*, Київ, 1961, с. 254.

¹⁹ Остання літера дещо нерозбірлива: пор. іл. 13.

Що цей напис доволі «нецензурний», також немає сумніву. Але варто додати, що, по-перше (і це мало би бути вирішальним для традиціоналістів), він доволі «реалістичний» і близький до життя народу: такі речі траплялися, може, й досі трапляються (і в Україні, й поза її межами), зокрема влітку, й передусім, якщо є охочі. По-друге, це ще далеко не те, що з багато більшою деталістністю й наративною енергією описували Пушкін, Фредро²⁰, Рабле й багато хто ще. (Втім, про це знають переважно тільки дорослі й обізнані читачі.) По-третє, попри всю свою «грубість» чи пак «вульгарність», цей напис – зокрема в контексті рустикальної церковці й не показаної, але згаданої розкопаної могили – встановлює закономірність контрапункту. І так, наприклад, дещо пізніше (1846–1848) Шевченко пише над одним ескізом («Жінка з піднятими руками. Жіночий одяг»)²¹ рядки, які перегукуються з «Церквою з дзвіницею» – і з її написом, ясна річ:

Ой піду я до церковці
Та стану в преділку,
Ой гляну я раз на Бога,
А тричі на дівку.

Про шевченківське радикальне й глибоко вмотивоване протиставлювання сакрального та приземного вже говорилося²², й до цього питання – саме у зв'язку з обговорюваним тут автопортретом – іще повернемося. Тепер варто тільки запитати: чи треба цей напис було цензурувати? Замість відповіді можна поставити кілька вже звичних запитань: а перед ким його цензурувалося? Хто є імпліцитною публікою для так спрепарованого «академічного видання»? На кого воно, як кажуть анонси, «роз-

²⁰ Редактори польського «академічного» видання творів Олександра Фредра також мали чималий клопіт із його натхненнями нецензурними творами. Рішення видати мале окреме видання для спеціалістів і любителів цього жанру здається цивілізованим. Але, щоправда, Фредро – не пророк, і Польща, бодай під цим оглядом, уже Захід.

²¹ Див.: Тарас Шевченко, *Мистецька спадщина...*, т. 2, № 92.

²² Див.: «Самовизначення і децентрування: "Хіба самому написать..." і проблема писання» у цій книжці.

раховане»? Запитання риторичні. Гадаю, офіційні «власники» Шевченкової спадщини й упорядники цього видання ніколи серйозно не розглядали питання про те, чи справді цю річ треба цензурувати. Як і в інших подібних випадках, картину ретушували (іл. 14). Але оскільки видання претендує на «повність» і «академічність», тут додано анотацію, що сягає вершин евфемізму... й обманювання дослідника/пошукувача: «Над рисунком олівцем рукою Шевченка напис (не репродукується), в якому згадуються розкопки могили Переп'ят»²³. (Це ж скільки треба уяви, щоби здогадатися на підставі цієї анотації, які «розкопки» Шевченко мав на увазі і як саме він їх згадує!)

Проте святенництво не завжди було еталоном новітніх вітчизняних академічних видань. В академічному виданні, яке розпочав іще Сергій Єфремов 1927 року і яке за інерцією протривало аж до 1932-го, ці питання поставлено інакше. Репродукція рисунка, що тоді називався «Трибанна церква та дзвіниця», подавалася разом із написом (іл. 13)²⁴. І опис згаданого автопортрета в цьому виданні, де коментар до малюнків Шевченка склав академік О.П. Новицький, також звучить зовсім інакше: «(144) стор. 7 на звороті. Голий чоловік з закинутою на плечі киреєю, вітром розвіяною, іде понад морем, у чоботах, кашкеті, з ціпком у руці. Праворуч нарис човна на два вітрила. Олівцем»²⁵.

Але це видання світу денного не побачило: весь наклад знищено (починався довгий погром української науки, й наукова шевченкіана не була винятком). Заціліло всього кілька примірників – один із них мені вдалося побачити в Державному музеї Шевченка. Вони стали базою для підготування *Повного зібрання творів у 10 томах* 1961–1964 рр. – звісно, без посилань на джерела. І той контраст між одним і другим – хоча б у тих кількох штрихах – сумне свідчення загальної деградації української гуманітарної науки за її «радянський» період.

Утім, одного разу Шевченків прихований автопортрет було досить-таки своєрідно розкрито. 1994 року в журналі *Київ Ста-*

²³ Див.: Тарас Шевченко, *Мистецька спадщина...*, т. 2, с. 34.

²⁴ Див.: Тарас Шевченко, *Повне зібрання творів*, т. 8, Харків, 1932, таблиця 161, № 82.

²⁵ Там само, с. 15.

ніслав Зінчук надрукував про нього коротку довідку разом із невеликим віршованим опусом²⁶. В обох цих текстах автор намагається довести, що Шевченкова поза – і зміст, і сенс самого автопортрета – пов'язані з темою Шекспірового Короля Ліра, на якого поет нібито себе тут взорує. Якусь імовірність теза, може, й має (Шевченко таки раніше намалював Короля Ліра, з ціпком у руці, але він уповні вбраний, і йде разом із блазнем), проте її переконливість страждає передусім від того віршового опусу-монологу, що його автор безцеремонно вкладає в уста самого Шевченка і що є, так би мовити, ядром цієї публікації²⁷. Хоч до нашого розуміння цього твору та його ролі для Шевченка воно чогось особливо істотного не додає, цей епізод має свою повчальну функцію: ще раз нагадати, що шевченківська тема постійно відкрита не тільки до наукових, але й до різних любительських здогадок і відкриттів²⁸. Це, так би мовити – зворотний бік тої медалі, що зветься «всенародна любов і шана»: культове значення й повсякчасний резонанс Шевченка в українському суспільстві неодмінно провокує, «вичакловує» різношерсту

²⁶ Київ, 1994, ч. 5–6, с. 18–20.

²⁷ Пор., наприклад, його вступні рядки:

Королю, дякуй генію-патрону,
Який тебе по смерті жити змусив.
...Позбавився ти через дочок трону,
А я позбувся волі через... музи.
І хоч по тому дикому свавільству
Не стало в тебе власної оселі,
Зостався ти в своєму королівстві,
Мене ж загнали в Азію в пустелю.
Піску тут більше, ніж узимку снігу...

і т.д.

Це оприлюднення не так автопортрета (тут він не репродукується), як самої тематики і, зрозуміло, її імпресіоністичної компаративістики потім іще прозвучало в ефірі, в радіопередачі п. Зінчука.

²⁸ Знаменним, наприклад, є вступне зізнання п. Зінчука, де він каже: «Здавалося, про Шевченка знаю майже все, адже його вірші й поеми відкрив для себе раніше, ніж навчився читати; згодом безліч разів перечитував їх, маю численні зібрання літературних творів і малярської спадщини; добре обізнаний зі спогадами сучасників; у студентські роки віддав "три літа", щоб побувати у місцях, куди мачуха-доля закидала нашого генія». Там само, с. 18.

увагу й різні, часами доволі ексцентричні форми поклоніння. Поява любительської, «самозванчої» шевченкіани немалою мірою є наслідком зашкарублості й інтелектуальної неповороткості казенного шевченкознавства: природа, як знаємо, не терпить порожнечі. З другого боку, ці неформально-любительські почини також не можна вповні ігнорувати – адже й тут іноді трапляються цікаві проблиски. В кожному разі, якби я прочитав цю публікацію (або почув радіопередачу) ще 1994 року, то й нинішнє дослідження можна було розпочати набагато раніше. Проте – ще з іншого боку – невідомо, чи кращі були тоді обставини, щоб домовитися про окреме оприлюднення самого автопортрета: тоді ще здавалося, що він і вся малярська спадщина з'являться назабаром у запланованому академічному виданні²⁹. Тепер, коли воно спинилося на третьому томі й не видано ще самі писання Шевченка, не те що його малярську спадщину, ці сподівання здаються вкрай наївними.

Палімпсести заслання

Шевченкове заслання звично – і слушно – ділиться на два етапи, які доволі чітко розрізняються і часом тривання, і обставинами поетового життя, і характером самої його творчості. Перший період (1847–1850) в основному охоплює перебування в Оренбурзі та в аральській описовій експедиції, другий – перебування в Новопетровській фортеці (1850–1857)³⁰. Хоч і не без труднощів та поневірянь у глухій периферії, цей перший етап, зокрема в самому Оренбурзі, скидається іноді на

²⁹ Пор., наприклад, кінцевий акорд п. Зінчука: «А допитливі зможуть згодом побачити [автопортрет. – Г.Г.] в Повному зібранні творів Т.Г. Шевченка в дванадцяти томах, яке зараз випускає видавництво "Наукова думка"». Там само, с. 19.

³⁰ В Оренбурзі Шевченко був від 9–20 червня 1847, в Орській фортеці від 22 червня до 11 травня 1848, в аральській описовій експедиції від 11 травня 1848 до 31 жовтня 1849 і знову в Оренбурзі 31 жовтня 1849 до кінця травня 1850, і потім знову в Орській фортеці від 1 червня до 30 вересня 1850. В Новопетрівському укріпленні на півострові Мангишлак Шевченко був від 17 жовтня 1850 до 2 серпня 1857. Див.: «Заслання Т.Г. Шевченка», *Шевченківський словник*, Київ, 1976, т. 2, с. 236–237.

майже нормальне існування. Як видно з доволі достовірних джерел, передусім спогадів друзів-очевидців, як-от Федора та Михайла Лазаревських³¹, в Оренбурзі Шевченко ходив у цивільному, мешкав на приватній квартирі (в уже згаданого квартирмейстера Карла Герна, який став його другом), зустрічався з різними людьми (в тому числі з численними польськими політичними засланнями), бував на обідах і прийняттях у начальства, багато малював – і писав поезії.

Навіть із поверхового перегляду Шевченкової поетичної творчості видно, що доробок часу заслання (а він, по суті, цим першим періодом і обмежується) перевищує за кількістю, а може, й за якістю, тобто за складністю, будь-який інший трирічний період поетового творчого життя³². Таке посилення уяви, чутливості та творчості в умовах «неволі та недолі» не є чимось винятковим: людський дух часто знаходить свої глибинні ресурси саме за таких гранично несприятливих обставин. Увагу привертає щось інше.

У своїх поетичних творах того періоду Шевченко подає своє буття на засланні в одностайно темних барвах; парадигматичним прикладом може служити перша (1850 р.) версія поезії «Лічу в неволі дні і ночі...», що підсумовує перші три роки його запрошення. Образи заслання гранично гострі, категоричні, й ви-мальовують безвихідь безмежно пригніченого та гнітючого життя:

Немає слів
В далекій неволі!
Немає слів, немає сльоз,
Немає нічого.
Немає навіть кругом тебе
Великого Бога!
Немає на що подивитись,
З ким поговорити.
Жити не хочеться на світі,
А сам мусиш жити.
(рядки 23–32)

³¹ Див. примітку 4, вище.

³² Див. нижче думки Марієтти Шагінян і Юрія Івакіна.

Тимчасом саме тоді, в першій половині 1850 р., коли Шевченко писав ці рядки, обставини його життя були не найгіршими; з перспективи цілого десятилітнього заслання, може, навіть найкращими. Чи це значить, що Шевченко «згущував фарби», перенаголошував свою долю, попросту нарікав? У приземному, злободенному, позитивістському й «об'єктивному» плані, може, й так. Але річ у тому, що Шевченкова поезія не пишеться в такому плані.

Знаменно, наприклад, що в його віршах цього періоду (а по суті, це стосується його поезії взагалі) конкретні обставини, події, люди тощо майже ніяк не згадуються, не вписуються в загальну фактуру представленого світу³³. Ключ цієї поезії, горизонт її усвідомлення треба шукати водночас на двох протилежних рівнях – на універсальному, загальнолюдському (або колективному, народному), й на суто інтимному, особистісному. «Щоденний» інтерсуб'єктивний світ суспільних (і тим самим конвенційно зієрархізованих і осмислених) стосунків здебільшого не входить у це рівняння. Добрим прикладом цього може бути поезія «І станом гнучим, і красою...» (звичайно датована: Оренбург, перша половина 1850 р.). Федір Лазаревський у своїх спогадах про Шевченка в Оренбурзі згадує одним штрихом такий момент: «Зрідка влаштувалися вечори з дамами, причому незмінною Тарасовою подругою була незвичайної краси татарка Забаржада».³⁴ У примітці до цього тексту, і потім у *Шевченківському словнику* висловлено припущення, що саме вона і є об'єктом або «спонукою» цього вірша³⁵. Проте, здається, ніхто не застановився над тим, що між імпліцитно чи бодай потенційно еротичним контекстом цих реальних обставин або й стосунків («вечори з дамами», «незмінна подруга», «незвичайної краси татарка» тощо) й самим текстом поезії є якась фундамен-

³³ Вийкомом може здаватися драматизований вірш «Не спалося, а ніч, як море...», що датується періодом петербурзького ув'язнення.

³⁴ Див. його «Т.Г. Шевченко в Оренбурзі», *Спогади про Тараса Шевченка*, Київ, 1982, с. 180; вперше в «Из воспоминаний Ф.М. Лазаревского о Шевченке», *Киевская старина*, 1899, № 2, с. 157–158.

³⁵ Там само, с. 148. Див. також *Шевченківський словник*, Київ, 1976, т. 1, с. 226.

тальна прірва³⁶. Бо текст поезії звучить у принципово інакшому ключі. Замість еротичного зв'язку є немовби його заперечення – мотив молитви, медитації на тему мадонни й матері-страдниці:

І станом гнучим, і красою
Пренепорочно-молодою
Старії очі веселю.
Дивлюся іноді, дивлюсь,
І чудно, мов перед святою,
Перед тобою помолюсь.
І жаль мені, старому, стане
Твоєї божої краси.
Де з нею дінешся еси?
Хто коло тебе в світі стане
Святим хранителем твоїм?
І хто заступить? хто укріє
Од зла людського в час лихий?
Хто серце чистеє нагріє
Огнем любові, хто такий?
Ти сирота, нема нікого,
Опріче праведного Бога.
Молися ж серце, помолюсь
І я з тобою.

(рядки 1–19)

Одне слово, подібно до того, як представляється в поезії Шевченка зовнішня, наприклад, суспільна або «історична» дійсність – у межових, тобто міфічних протиставленнях добра та зла, – так само представляється і його власне «я»³⁷. Тонованого, нюансова-

³⁶ Ю. Івакін, наприклад, присвятивши цьому творові аж дві з половиною сторінки, цю неспівмірність так і не завважує. Див.: *Коментар до «Кобзаря» Шевченка. Поезії 1847–1861 рр.*, Київ, 1968, с. 196–198. Найновіше «академічне» видання (т. 2, с. 530) висловлює сумнів, чи справді Забаржада є адресатом/об'єктом цього твору, але тільки на тій підставі, що нібито немає інших підтверджень інформації, яку подає Лазаревський. Але про «невідповідність» тексту поезії до її (буцімто) життєвого контексту так і немає згадки. Зовсім окремо стоїть питання про те, що таких «фактів» про Шевченка, які мають лиш одне джерело, мусить бути сила-силенна; чи всі вони через те стають неавтентичними?

³⁷ Див. «Самовизначення і децентрування: “Хіба самому написать...” і проблема писання»; пор. також поезію «Чи то недоля та неволя...».

ного окреслення його оточення та його життя немає. Справа очевидно ускладнюється тим, що ця «максималізована» настанова характеризує не тільки його поезію, зокрема періоду заслання, але великою мірою також і його епістолярію – що є другим базисним джерелом для пізнання Шевченка цього періоду. Отже, саме тоді, на засланні, відбувається особливе зближення його літературного, автобіографічного зображення з об'єктивною фактурою його життя, що є певною закономірністю, чимось samozрозумілим в екстремальних обставинах. Воно потребує дальшого дослідження, але напрошуються бодай два попередні висновки.

Перше – це те, що завжди існує певне розщеплення між Шевченковим самозображенням, автобіографічно насиченою нарацією, – і самим його життям, як його бачили сторонні (й зафіксували у спогадах тощо), або в його буцімто «об'єктивному» (документованому) плані. Тобто Шевченків автобіографізм завжди має свою символізовану матерію, і дослідник мусить завжди звіряти співвідношення та взаємодію між тими двома нараціями, тобто між його «життям-як-таким» і його самозображенням. Бо Шевченкове життя і його власні осмислення та проекція цього життя – далеко не одне й те саме. Однак саме тут зміщення фактів і змішання понять стало еталонним для традиційного шевченкознавства. Парадигматичною тут є біографія Павла Зайцева, де густо цитовані рядки Шевченкової поезії (і це знову-таки найбільше стосується періоду заслання) стають не так ілюстративним матеріалом, як самим стрижнем нарації. Є сила-силенна й інших прикладів, адже весь біографічний шевченкознавчий дискурс – зокрема в його популярному варіанті – озброюється та моделюється саме Шевченковими (переважно поетичними) автобіографічними топосами³⁸. Якби ці дві нарації були тотожні, то, наприклад, усяке мовлення про Шевченкову «пророчість» залишалось б тільки гіперболою або звичайною (і популістською) метафорою. Бо якщо формулу «Шевченко-пророк» розуміти «об'єктивно» (чи «конкретно», «реально» тощо), тобто поза всяким зв'язком із її текстуальною

³⁸ Пор., наприклад, альбоми *Вічний як народ* або *Доля*, де кожний розділ або підрозділ подається під гаслом/топосом Шевченкового поетичного тексту; див. у цій книжці «Колажі з Шевченком. Народництво і кон'юнктура (доба незалежності)».

даністю, то мусимо шукати фактів його дослівних («об'єктивних») «пророцтв», «віщувань» тощо. Гіпербола переходить у натяжку і стає контрпродуктивною, зокрема для декого з масових споживачів. А якщо розуміти Шевченкову «пророчість» тільки метафорично, тобто як різновид нашої проекції його величі, конкретизований варіант тої ж загальної «любові і шани», то це, по-перше, недооцінення самого явища Шевченка (бо, незважаючи на різні викривлення рецепції, сили його впливу, його присутності просто не можна недооцінити), а по-друге, знову-таки стає контрпродуктивним. Обертони культового (емоційного, ірраціоналістського, популістського) бачення Шевченка так і підказують нам, що тут може спрацьовувати процес компенсації: мовляв, ми його так звеличуємо тому, що самі не певні його величі³⁹.

Але іманентна база є в самих Шевченкових текстах. І оскільки формула Шевченка-пророка має свій іманентний сенс, він мусить критися в поетовому баченні власного життя, а не в позитивістсько-об'єктивістській біографічній реконструкції. Тимчасом саме намагання об'єктивістської реконструкції є методологічним засновком чи не всіх Шевченкових біографій, від Кониського до Зайцева та Луцького, і рівною мірою ранніх і пізніх советських варіантів. В аналітичному, теоретичному ключі ця проблема, по суті, ще ніколи не розглядалася – і це ще раз показує нерозвинутість, очевидну наївність шевченкознавчої дисципліни.

Повертаючись до первісного питання про «необ'єктивність» Шевченкових рефлексій над власним життям, бачимо неадекватність уже в тому, як його поставлено. Між «самим життям» та його зображенням і авторефлексіями немає легкого переходу; немає і прямого віддзеркалення. Так само як Шевченкова поезія не завжди може служити точною ілюстрацією до його біографії, так і життєві обставини не завжди розкривають сенс (а тим паче глибинний сенс) його поезії. Хоча фундаментального розриву між життям і поезією також немає. Зв'язок між ними треба бачити радше як перетинання силових полів; це двосторонній па-

³⁹ Вельми промовистою є нехіль деяких (чи й більшості) редакторів *Шевченківської енциклопедії* допустити гасло «Пророк/пророчість». Воно, мовляв, віддзеркалює не якусь «об'єктивну» прикмету Шевченка, його творчості, а лиш певну рецепційну (бушімто релігійну, і в кожному разі не «об'єктивну») формулу. Пор.: «*Шевченківська енциклопедія*» у цій книжці.

лімпсест, де під одним текстом (нарацією) криється другий, і він таки прочитується, якщо належно його розшифрувати.

Інша, продуктивніша перспектива викристалізовується, коли зіставимо Шевченкову поезію з тими чи іншими біографічними моментами не задля ілюстрування, а задля контрасту, опозиції. Саме на такому протиставленні я побудував мої тези про «пристосовану» та «непристосовану» особистості, що стали відправним пунктом у моєму дослідженні Шевченкової міфотворчості⁴⁰. В поезії заслання ця опозиція проявляється дуже гостро, майже як принцип заперечення. І тому, навіть коли Шевченкові велося не найгірше (тобто в Оренбурзі, в першій половині 1850 р.) – і може, саме тому, що він до певної міри мав тоді хоч ілюзорну, але волю – він посилено відчуває і висловлює свою неволю та долю. Окрім суто людського відчуття малого посмаку щастя, який може бути гіркішим (принаймні, продуктивнішим для творення), ніж якби його не було зовсім, є ще й глибинна Шевченкова потреба зображати себе в тому символічному коді, що є наративним корелятом його поетичного покликання. Адже, як видно з Шевченкових розповідних поем, його автобіографізм пишеться за законами вищої «партитури» або «наднарації» (master narrative)⁴¹. Проте це не одинокий ключ: Шевченкові притаманний іще один медіум самозображення – живопис. І нам поталанило, що в цілій низці автопортретів, і зокрема в тому оголеному, момент схрещення цих двох планів не тільки зберігається, але й тематизується.

⁴⁰ Пор.: *Поет як міфотворець*, Київ, 1998, с. 24–28 і passim. Варто ще раз наголосити, що ці поняття/опозиції в обох версіях – оригінальні англійські і перекладні україномовні – не оцінкові, а описові: в англійській мові (adjusted/unadjusted) це річ очевидна, в українській, на жаль, ні. Під «пристосуванням» я розумів аж ніяк не політичне чи психологічне «пристосування», а факт – доволі очевидний, якщо знати, на що дивитися і за чим шукати, – що в цій настанові (чи в діянні, чи в свідомості цієї особистості) гама баченого і, так би мовити, перетравленого, засимільованого, набагато більша. «Непристосована» особистість, тобто, загально беручи, Шевченкова поетична модальність, навпаки, рішуче завужує і тим самим і заострює кругозір. Цілком ясно, що на деякі, здавалося б, дуже важливі зовнішні моменти він не звертає уваги – бо є ще важливіші речі до висвітлення. І саме в цьому сила поетичного ефекту, поетичної якості.

⁴¹ Пор.: «Перехрестя “Тризни”» у цій книжці.

Шевченків настрої під час аральської експедиції в загальному плані схожий на вже згадуваний оренбурзький. З одного боку, його власні згадки про цей етап переважно мінорні. В різних поезіях цього періоду як основні акорди звучать нудьга, печаль, безнадія та глибинне почуття неволі:

Та не дай, Господи, нікому,
Як мені тепер, старому,
У неволі пропадати,
Марне літа коротати.
(«Та не дай, Господи нікому...»,
рядки 1–4.)

Або:

Мов за подушне, оступили
Оце мене на чужині
Нудьга і осінь. Боже милий,
Де ж заховатися мені?
Що діяти? Уже й гуляю
По цім Аралу; і пишу.
Віршую нищечком, грішу,
Бог зна колишній случаї
В душі своїй перебираю
Та списую; щоб та печаль
Не перлася, як той москаль,
В самотню душу. Лютий злодій
Впирається-таки, та й годі.
(«Мов за подушне,
оступили...»)

Або:

Немає гірше, як в неволі
Про волю згадувать. А я
Про тебе, воленько моя,
Оце нагадюю. Ніколи
Ти не здавалася мені
Такою гарно-молодою
[І] прехорошою такою
Так, як тепер на чужині,
Та ще й в неволі.
(«Г. З.», рядки 1–9)

Або:

І небо невмите, і заспані хвили;
І понад берегом геть-геть
Неначе п'яний очерет
Без вітру гнеться. Боже милий!
Чи довго буде ще мені
В оцій незамкнутій тюрмі,
Понад оцим нікчемним морем
Нудити світом? Не говорить,
Мовчить і гнеться, мов жива,
В степу пожовкля трава;
Не хоче правдоньки сказати,
А більше ні в кого спитати.
(«І небо невмите,
і заспані хвили...»)

Ці ноти пронизують чи не всю поезію косаральського періоду. В наративних творах, що не мають особистого, підкреслено автобіографічного характеру, емоційне тло смутку й самоти встановлює загальну атмосферу ностальгії, трагізму, занапашченої долі, приреченості як такої (пор., наприклад, такі твори, як «Марина», «У Вільні, городі преславнім...», «Ой чого ти почорніло...», «Чума», «Заступила чорна хмара...», «Сотник», цикл «жіночої лірики» про недолю тощо). В деяких творах, як-от «Хіба самому написать...», «І знов мені не привезла...», «В неволі, в самоті немає...», «І золотої й дорогої...» тощо, сплетені теми нудьги, самоти й неволі перетворюються на глибинну метафізику Шевченкового пошуку себе як поета⁴².

Але є також легкий контрапункт – і без нього не могло б обійтися. В «ідеальному» ключі він проявляється у вірші «У неділеньку у святую...», який своїм ствердженням «історичної» (тобто міфічної) ідеальної спільності виконує в косаральському періоді ту саму функцію, що «Садок вишневий коло хати...» у циклі «В казематі». В іншому ключі він звучить у вельми промовистому вірші «Готово! Парус розпустили...», де, прощаючись із Косаралом, поет викликає реальний географічний простір і

⁴² Пор.: «Самовизначення і децентрування: "Хіба самому написать..." і проблема писання» у цій книжці.

«об'єктивний» потік подій, і водночас переходить у ту холодну відстороненість та самовистачальність, ту «дулевину», яку він проектував у кінцевій «антитезі» в «Хіба самому написати...» і яка взагалі уможливорює йому проіснувати, пережити його випробування:

Готово! Парус розпустили,
Посунули по синій хвилі
Помеж кугою в С[ир-] Д[ар'ю]
Байдари та баркас чималий.
Прощай, убогий Кос-Арале.
Нудьгу закліваю мою
Ти розважав-таки два літа.
Спасибі, друже; похвались,
Що люде і тебе знайшли
І знали, що з тебе зробити.
Прощай же, друже! Ні хвали,
Ані ганьби я не сплітаю
Твій пустині; в іншій краю,
Не знаю, може, й нагадаю
Нудьгу колишнюю колись.

Ця стоїчна «антитеза», однак, не вимірює його душевного стану – й це підтверджується не тільки поезією. У своєму листуванні (в цьому періоді його, щоправда, дуже мало) Шевченко описує весь аральський етап не менш негативно й категорично, ніж у поезії. В листі до Андрія Лизогуба (з Оренбурга, 29 грудня 1849 р.) він каже: «...ме[не] ще знову весною поженуть у степ! Такий мій талан поганій! Що ж мені вам послать, коли в мене нема нічого; послав би вам вид Аральсько[го] моря, так таке погане, що крий Боже! нудьгу ще наведе прокляте». І далі: «Ще ви пишете, щоб розказав вам, що зо мною діялось на Аральським морі два літа, – цур йому! бодай не діялось того ні з ким на світі! Опріч нудьги, всі лиха перебували в мене, навіть і нужда – аж згадують бридко!»⁴³ Через кілька днів у листі до Осипа Бодяньського (3 січня 1850 р., Оренбург) Шевченко згадує аральську експедицію як деталь, яка тільки-то що й ілюструє його пропашу долю:

⁴³ ПЗТ, т. 6, с. 59.

Поздоровляю тебе з цим Новим роком, друже мій єдиний! Нехай з тобою діється те, чого ти у Бога благаєш, – давно, давно ми не бачились, та не знаю, чи й побачимось швидко, а може вже й ніколи – крий Мати Господня! а думаю, що так, бо мене дуже далеко заправтор[ил]а моя погана доля та добрії люде! Я оце вже третій рік як пропадаю в неволі – в цім, Богом забутім краї! тяжко мені, друже! дуже тяжко! та що маю робить? Перейшов я пішки двічі всю киргизькую степ аж до Аральського моря – плавав по йому два літа, Господи, яке погане! аж бридко згадувать! не те що розказувать добрим людем⁴⁴.

У листах до двох інших адресатів Шевченко вносить нові нюанси. Пишучи дещо раніше (14 листопада 1849 р. з Оренбурга) до Варвари Репніної після півторарічної перерви в їхньому листуванні, він підсумовує весь період експедиції в ключі своїх глибинних психологічних перемін і новонабутої «холодно-кровності»:

Немного прошло времени, а как много изменилось, по крайней мере, со мною; вы бы уже во мне не узнали прежнего глупо восторженного поэта, нет, я теперь стал слишком благоразумен; вообразите! в продолжении почти трех лет ни одной идеи, ни одного помысла вдохновенного – проза и проза, или, лучше сказать, степь и степь! Да, Варвара Николаевна, я сам удивляюсь моему превращению, у меня теперь почти нет ни грусти, ни радости, зато есть мир душевный, моральное спокойствие до рыбьего хладнокровия. Грядущее для меня как будто не существует. Ужели постоянные несчастья могут так печально переработать человека? Да, это так. Я теперь совершенная изнанка бывшего Шевченка, и благодарю Бога⁴⁵.

Через кілька тижнів (1–10 січня 1850 р., також з Оренбурга) Шевченко пише – вперше! – до Василя Жуковського (невідомо, чи лист таки було вислано – збереглася лише чернетка в Карла Герна) в зовсім аналогічному ключі:

Был я по долгу службы в Киргизской степи и на Аральском море, при описной экспедиции, два лета; видел много ориги-

⁴⁴ Там само, с. 62.

⁴⁵ Там само, с. 57–58.

нального, еще нигде не виданного, и больно мне, что ничего не мог нарисовать, потому что мне рисовать запрещено. Это самое большое из всех моих несчастий! – Сжальтесь надо мною! Исходатайствуйте (вы много можете!) позволение мне только рисовать – больше ничего и надеяться не могу и не прошу больше ничего⁴⁶.

Обидва листи вельми промовисті й подібні один до одного стратегіями самозображення. Проте, мабуть, перше, що впадає в очі – це їхня, м'яко сказавши, натяжка. Бо твердити, що він не мав «ни одной идеи, ни одного помысла вдохновенного» – і це після натхненної, вершинної поезії, яку вже записано в ті захлаявні зшитки, що потім стануть *Малою книжкою* – це не менш вершинний гіперболізм... і суцільне самозаперечення. Аналогічно з листом до Жуковського: адже твердження, що він «нічого не міг нарисувати» під час аральської експедиції, не може не дивувати. З елементарно-веристичного боку це просто неправда – рисував же він, і саме в цій експедиції, і то досить багато. Але з другого боку, сама прагматика такого листа до потенційного покровителя, людська динаміка такого прохання вимагають драматизму та певного згущення фарб. Адже не буде він пом'якшувати ситуацію, наголошувати сприятливі обставини, бо це тільки розвіє ціле прохання: ніхто не зрушиться зі свого спокою задля якогось марудного клопотання, коли «справу нібито й так уже якось полагоджено», бо ж «рисувати таки дозволяють». І врешті, в глибшому, як екзистенційному, так і формальному плані Шевченко мав рацію: як людина, як художник, він так і не мав права рисувати; в аральській експедиції він рисував із тимчасового і по суті нелегального дозволу свого начальника. І через кілька місяців Шевченка заарештували саме за те, що він малював (і писав). Одне слово, не йшлося тут тільки про згущення фарб і про еквілібристику⁴⁷.

⁴⁶ Там само, с. 64.

⁴⁷ Шевченкові спроби нав'язати живий контакт із його колишніми друзями, знайти співчуття, неминуче використовують різні риторичні та психологічні прийоми – у яких, певна річ, є різні підтексти, які своєю чергою наштовхують на різні інтерпретації. Марієтта Шагінян, наприклад, пише про Шевченкову модуляцію голосу – згідно з адресатом – і його

Дискурс цих листів визначає суцільна асиметрія зв'язків: адресати на волі й у достатках, а автор на далекому засланні, в неволі, нагадує про себе й випрошує хоч якусь поміч, чи бодай пам'ять про себе⁴⁸. (Мотив забуття тою же громадою, яка його колись так величала й нібито любила, стає основною парадигмою самозображення в поезії заслання: «Ніхто й не гавкне, не лайне, / Неначе й не було мене».) В листі до Варвари Репніної з 1 січня 1850 р. він так і каже гранично чітко: «Я теперь, как падающий в бездну, готов за все ухватиться – ужасна безнадежность...»⁴⁹. А на самому початку листа до Жуковського, написаного в ті самі дні, Шевченко так і каже, що прорвалася міра: «Я три года крепился, не осмеливался вас беспокоить; но мера моего крепления лопається, и я в самой крайности прибегаю к вам, великодушный благодетель мой»⁵⁰. І саме ця глибинно людська ситуація викривлює «об'єктивізм» цих листів, і в той же час розкриває глибшу правду – тобто сам факт, що для поета істина криється у внутрішніх переживаннях, а не в зовнішньому, формальному співвідношенні реального стану речей із його означенням (тобто у веристичній функції мовлення). Бо в тому екзистенційному моменті, коли Шевченко писав Варварі Репніній та Василеві Жуковському, істинна правда полягала в

вміння так чи інакше маніпулювати очікуваннями цього адресата до певної «селянської хитрості» («Редкосно правдивый, он обладал очень большой дозой крестьянской хитринки...») і до того, що його життя привчило очікувати гіршого, а не кращого від людей. У цьому, звісно, є частка правди: суспільне («класове») походження й досвід так чи інакше закарбовують певні очікування, відрухи, спосіб поведінки тощо. Проте «хитринка», про яку тут мова, тобто риторичні та психологічні стратегії, навряд чи зводяться до селянського походження: по суті, йдеться тут про універсальні прикмети. Див. Марієтта Шагінян, *Тарас Шевченко*, Москва, 1946, с. 229. Пор. в її праці розділ VI, «Аральська експедиція» (с. 225–284).

⁴⁸ Шевченко це все сам досконало усвідомлює. Див., наприклад, його лист до Варвари Репніної (7 березня 1850 р., з Оренбурга), де він каже: «Я сделался настоящим попрошайкой! что делать? Оренбург такой город, где и не говорят о литературе, а не то чтобы можно было в нем достать хорошую книгу! вся эта речь к тому, чтобы вы мне (наивсепокорнейше прошу) прислали «Мертвые души»». *ПЗТ*, т. 6, с. 65.

⁴⁹ Там само, с. 61.

⁵⁰ Там само, с. 63.

тому, що він *не* вільна людина, і всього, що він писав і малював як *не* вільна людина, власне, й *не* існує. Тобто розкривається онтологія реальності Шевченка. Для нього все замикається на волі; якщо її немає й немає надії на волю, нема й самої творчості. Якщо поет є поетом тільки через те, що він творить, то брак волі перекреслює цілісність його існування – а отже, і його творчість.

Проте є й другий бік медалі, і недоля та неволя не вичерпують Шевченкового екзистенційного простору. Бо в цій експедиції поряд із негативними є й позитивні моменти, і хоч вони майже зникають із його поетичного та епістолярного самозображення, вони таки вписуються в ту автентичну поліфонію його життя і творення. Як слушно вказує одна з найкращих дослідників Шевченка Марієтта Шагінян, ідеться про кілька взаємопов'язаних моментів⁵¹.

Перше – це те, що в аральській експедиції Шевченко – в побутовому, а отже й у психологічному планах – не був якимсь собі там рядовим засланим, ледь не каторжником; навпаки, був Художником, і то з великої літери. Він ходив у цивільному й мав (у межах експедиції, звісно) не тільки свободу руху, але й упривілейований офіційний статус, який найкраще видно з того, що Шевченко був у дружніх стосунках і ділив каюту на кораблі з офіцерами, серед яких також був начальник експедиції, капітан Бутаков. Таке становище в будь-якому колективі особливо важливе й дуже впливає на психологічний стан одиниці.

Друге – це той загальний факт, що така експедиція, в якій зосереджує свої енергії цілий чималий колектив і яка має високу мету масштабного, наукового дослідження, не могла не бути привабливою для тонкої та творчої людини. Для Шевченка, вважає Шагінян, це був «великий» і «цінний» досвід:

Впервые за всю свою жизнь, если не считать ученья в Академии, Шевченко провел два года в организованном коллективе, на военном корабле, в общении с культурными и образованными людьми, в преодолении реальных физических опасностей, в напряжении большой, коллективно ведущейся работы⁵².

⁵¹ Пор.: Марієтта Шагінян, *Тарас Шевченко*, Москва, 1946; тут використовується четверте видання, Москва, 1964.

⁵² Там само, с. 186.

Дослідниця наголошує момент дозрівання, зрілість як таку й по суті слушно (хоч, як побачимо, є й зворотний бік) констатує, що аральська експедиція стає для Шевченка вододілом між «молодістю» й «старістю», після якого він програмово й послідовно представляє себе «старим», запускає бороду, навіть додає собі віку:

Это ощущение пришедшей зрелости, чувство перехода из одного возраста в другой, вывезенное им с Арала, было настолько сильно, что на допросе после второго ареста (в Оренбурге 27 апреля 1850 года) Шевченко, как известно, скрыл свои настоящие лета, приписав себе лишние. Забыть их (мнение позднейших мемуаристов) он, конечно, не мог, тем более что точно указывал свой возраст и до и после⁵³.

Чи як результат цього нового відчуття зрілості, чи з інших причин, але відбувається помітне творче зрушення. Як констатували різні дослідники (цей момент важко не завважити), аральська експедиція – надзвичайно продуктивний період у творчості Шевченка. Коли мова про саму зиму 1848–1849 рр., то це найпродуктивніший такий сезон: «Ни в одну зиму, ни до, ни после, – каже Шагінян, – Шевченко не написал столько стихотворений, как в Кос-Арале. Говоря о пережитой им тоске, о страшной зимней глуши “убогого Кос-Арала”, не следует преувеличивать и забывать, что здесь он получил возможность вернуться к перу и кисти и что зима эта была исключительно насыщена творчеством для него»⁵⁴. Коли мова про період «невольничої музи» взагалі, тобто поетично творчі роки заслання, то це також дуже продуктивний час. Юрій Івакін, наприклад, в одній зі своїх останніх статей-«нотаток» підраховує, що «за три роки заслання Шевченко написав більше поезій, ніж у всі інші періоди своєї творчості разом узяті. Щоправда, кількість рядків (а не творів), написаних до арешту 1847 р., дещо більша, ніж на засланні (тільки “Гайдамаки” мають більше 2500 рядків). Але й за кількістю рядків “три літа” неволі переважають період “Трьох літ”». Тут же, однак, він робить важливе застереження:

⁵³ Там само.

⁵⁴ Там само, с. 209.

«Кількісні критерії, про які йшлося вище, самі по собі ще не характеризують художню вартість Шевченкових поезій тих років та їхнє місце в українському літературному процесі»⁵⁵.

Оце, власне, і є основне питання: в чому саме коріниться вагомість і своєрідність цієї поезії? Бо на найелементарнішому рівні кількість таки визначає... як не якість, то бодай проблемність. Інтенсивність, напруженість творення – як це було під час болдінської осені у Пушкіна, чи у дрезденському періоді в Міцкевича, чи в аральській експедиції в Шевченка – самі по собі підказують центральність цього явища, а отже, вимагають подальшого осмислення. Щодо Шевченка такого осмислення ще немає.

Івакін, щоправда, робить певну попередню спробу – і те, що він звертає увагу на цю лагуну, має свою ціну. Але за одним тільки виїмком його формулювання проблеми не надто перспективні. Жанровий підхід, наприклад, – мовляв, на заслання Шевченко більше лірик, ніж ліро-епік тощо – не дає піднятися вище за констатацію та описовий формалізм. (Узагалі, за відсутності масштабного порівняльного матеріалу та формального амплуа, розмови про такі макро-жанри, як лірика та епіка – здебільшого ялові.) Те саме стосується тематичної перспективи: «в цей час у творчості поета помітно збільшилася питома вага соціально-побутової тематики при одночасному зменшенні кількості поезій безпосередньо політичного змісту (антицаристські твори типу поеми “Царі” – виняток)» і «у розробці побутової теми бачимо загострення соціально-критичних антикріпосницьких моментів...». І соціо-літературного кута зору: «Шевченко творив тоді в умовах вимушеної ізоляції від літературного середовища й був позбавлений можливості систематично знайомитися з новими явищами в літературі...»⁵⁶. Своєю чергою, такі твердження, як

Шевченкова «невільнича лірика» – це лірична сповідь скутого, але не скореного Прометея. Аналогічні мотиви знаходимо і в українській поезії пізніших часів (згадаймо творчість П. Грабовського або тюремні вірші І. Франка), і в ліриці поетів-

⁵⁵ Юрій Івакін, *Нотатки шевченкознавця*, Київ, 1986, с. 106.

⁵⁶ Там само, с. 107–108.

революціонерів інших літератур. І тут будуть плідними типологічні порівняння (наприклад, з російською волелюбною поезією XIX ст.)⁵⁷.

показують серйозніші проблеми. А саме: 1) квазі-критерії («поети-революціонери», «волелюбна поезія»); 2) фальшива компаративістика (різниця між Шевченком, Грабовським і Франком, і тою неуточненою (але потрібною!) «російською волелюбною поезією» настільки істотні, що всяке порівняння, всякий силогізм, що бере їх гамузом, набагато більше затьмарює, ніж прояснює); і врешті 3) дешевий пафос («...це лірична сповідь скутого, але не скореного Прометея»). В науковому контексті це останнє найшкідливіше. Біда не в тому, що йдеться тут про трюїзми (так, Шевченко був «скований», так, він був «не скорений» – і що тут нового, тобто що тут аналітичного?), а в тому, що вони так плавно вписуються в цей нібито науковий дискурс і своїм пафосом його нівелюють⁵⁸. По суті, ця лапідарна й милозвучна формула – підтасування, розраховане на адресата, який не потребує дискусії і тим паче не потребує сумніву. Бо при наявності такого пафосу не може бути й мови про переосмислення, про ревізію популярних, глибоко закорінених штампів – що й мало би бути першочерговим завданням науки.

Івакін тут далеко не найгірший – навпаки, коли мова про пізносовєтських шевченкознавців, він, мабуть-таки, один із найкращих. Проблеми, які він ілюструє, – науково-популістську гібридність дискурсу, кон'юнктурне (синкретичне) змішування аналітичного та шаблонного (в цьому випадку ідеологічного, марксо-ленінського) тощо – все це системні й по суті трансідеологічні, навіть позачасові тенденції; вони існували й у «дожовтневій» добі, й не менш очевидні тепер, у добі «розбудови держави».

На цьому невідрадному тлі виділення психологічного плану набирає додаткового значення. «Це може здатися парадок-

⁵⁷ Там само, с. 109.

⁵⁸ Тут також існує момент шаблону, тобто можливість алюзії до праці Г.П. Паламарчук, *Нескорений Прометей. Творчість Шевченка-художника 1850–1857 років*, Київ, 1968, але Івакін не сигналізує ні приміткою, ні лапками, що він свідомо користується тим як інтертекстом.

сальним, – пише Івакін, – але саме тяжкі умови заслання (самотність, залежне становище, ностальгія) сприяли виявленню в Шевченковій ліриці такої її позитивної риси, як поглиблений психологічний самоаналіз»⁵⁹. (Сам факт, що взагалі треба наголошувати «позитивність» психологічного аналізу, зайвий раз нагадує нам, що в «радянському» шевченкознавстві, й у «радянській науці» взагалі, цілі пласти людського буття приходувалися, делегітимізувалися.) Однак Івакін не розробляє виміри, сам зміст цього «психологічного самоаналізу» – лиш наголошує, що тільки на засланні Шевченко відкриває любовну лірику: «Не менш парадоксально, що до заслання Шевченко зовсім не звертався до любовної лірики (не знаходимо її ані в ранній творчості поета, ані в творах періоду “трьох літ”; окремі ліричні “жіночі” пісні його не належать до цього жанру). І тільки на засланні він створює такі шедеври української любовної лірики, як “Г. З.” або “Якби зострілися ми знову...”»⁶⁰. Твердження ці не можуть не викликати певних сумнівів. «Любовна лірика» таки існувала в Шевченка раніше – все залежить від робочої дефініції. До того ж, як на мене, не можна виводити з поля зору Шевченкову «жіночу лірику»: саме вона – як це бачимо у «Тризні» – нюансує його лібідальну енергію, тобто вносить своєрідну гендерну амбівалентність або поліморфізм і максимально ускладнює самозображення⁶¹. Втім, це тільки штрихи до майбутнього дослідження.

В контрасті з обережною еkleктикою Івакіна Шагінян пропонує масштабну і, що головне, цілісну тезу для осмислення аральського періоду Шевченкового життя⁶². Факт, що цю тезу

⁵⁹ Юрій Івакін, *Нотатки шевченкознавця*, с. 109.

⁶⁰ Там само, с. 109. Промовистим також є те, що, докладніше порушуючи тему любовної лірики Шевченка (в статті дев'ятій), Івакін виразно відчуває потребу якось «виправдати» своє звертання до неї (пор. прим. 62).

⁶¹ Пор. «Перехрестя “Тризні”» у цій праці.

⁶² Івакін, щоправда, певною мірою користується дослідженнями Шагінян – наприклад, щодо любовної лірики Шевченка. Характерно також, що він озброюється її цитатою, щоб захиститися від гаданого закиду – любовна тема, мовляв, не варта уваги дослідника: «Можливо, знайдеться читач, який запитає: “А чи варто досліджувати це писання? Адже Шевченко в нашому сприйнятті – передусім поет-революціонер,

звірено й скоординовано з ідеологічними потребами дня, не міняє її присутньої евристичної цінності (або принаймні її цінного провокативного сенсу): навіть хибна теорія є продуктивнішою за безлику еkleктику. По суті ця теза – радше раціоналістська й еволюціоністична, ніж ідеологічна. Важливим також є те, що вона пишеться з певної інтелектуальної дистанції. І хоч немає сумніву, що Шагінян щиро симпатизує об'єктові свого дослідження, ця дистанція зразу уможливорює для неї скептичне ставлення до всіляких канонізованих підходів до Шевченка і зокрема чітку антимартирологічну настанову.

Коротко, Шагінян уважає, що, йдучи, так би мовити, в такт із тим великим науково-дослідницьким проектом, яким була аральська експедиція, Шевченко вписується в його модальність, у його стиль мислення і діяння. По суті, як творча, високоінтелегентна людина, він не може не поділяти (так вона твердить) пізнавальної, раціональної настанови цієї експедиції і того загального природничо-дослідницького пафосу – об'єктивного, дисциплінованого, суворого, – що характеризував такі почини від часів Олександра фон Гумбольдта і Чарлза Дарвіна. Хоч прямій паралелі між аральською експедицією та експедицією дарвінського корабля «Бігл» вона присвячує тільки одну, щоправда, вельми розгорнуту примітку, її осмислення ґрунтується саме на такій типологічній схожості⁶³. Загальне природничо-дослідницьке тло, «фактура» цієї експедиції ілюструється численними цитатами з експедиційного щоденника Бутакова (що на кільканадцять років випередили публікацію повного тексту)⁶⁴. Але основним доказом для її тези є сама художня творчість Шевченка, його численні малюнки та рисунки, що в остаточному підрахунку становлять основний – і єдиний – візуальний текст цілої експедиції. Її аргументи звучать переконливо, проникливо, навіть натхненно:

співець боротьби, а його вірші про кохання зовсім нечисленні» (Івакін, с. 133). Неважко збагнути, що, як і перед тим Шагінян, дослідник заходить тут переконувати не якогось там читача або «народ», а цензора.

⁶³ Пор.: Марієтта Шагінян, с. 196–198.

⁶⁴ Пор.: *Дневные записки плавания А. И. Бутакова по Аральскому морю в 1848–1849 гг.*, Ташкент, 1953.

Известно, с каким большим уважением и восхищением относился к работе Шевченко Бутаков, да, вероятно, весь экипаж эскадры. Мир, раздробленный в глазах исследователей на ряд частных сводок, на цепь происшествий, которые сухо записываются в «шканечный журнал», надоедая своим однообразием, – весь этот цифровой мир вставал из картин и рисунков Шевченко с невиданной силой и прелестью. Причем именно «однообразие» и начинало говорить глазам и сердцу через художественный образ, – как главная сила, как единство, как неповторимая индивидуальность. Заговорили краски и оттенки: надоевший песок, ржавчина камышей, ветреные закаты, воспринимавшиеся в жизни, как «вечно одно и то же, глазам тошно», – стали *колоритом*. Заговорили линии: облака и небо, качанье растений, наклон одежды, взлет волос заменили осточертевшую метеорологическую сводку и «несносные баллы», обычный термин силы ветра, – образом самой стихии⁶⁵.

Вона бачить, як ці картини перегукуються з топосами Шевченкової пам'яті й уяви («...на закате он делал море похожим на какой-нибудь заросший украинский ставок: I понад берегом геть-геть, Неначе п'яний, очерет Без вітру гнеться...»), і тонко відчуває гаму їхнього естетичного й комунікативного функціонування:

И вдруг, узнавая все это в рисунках, начинали чувствовать: да ведь это красота, красота этот конец мира, загнаное в золото песков ярко-синее одинокое море, красота все, что причудливо колышется «без вітру», – глаз купается в одиночестве красоты, в том, что открывается впервые, невиданное, неизвестное, неопределенное...⁶⁶

Не на останньому місці вона усвідомлює, що у сприйнятті самого Шевченка все це перетворюється на цілість, системність, стиль:

Суровое единство мира, с которым он познакомился, трудная борьба за жизнь – растения, животного и человека, – же-

⁶⁵ Мариетта Шагинян, с. 212.

⁶⁶ Там само.

вание передать увиденное так, как оно есть, прозрачно-правильно, предельно точно, все это придает рисункам и картинам Шевченко аральского периода особенное совершенство: художник возвысился в них до стиля⁶⁷.

Осягнення Шагінян безперечно вагоме. Всупереч традиції мартирологу – що також істотно маргіналізує Шевченка – вона бачить нові виміри аральського періоду, які роблять поета абсолютно центральним для цієї експедиції. Бо якщо поставити крапку над «і» (Шагінян якось до кінця не розвиває власної парадигми), бачимо, що Шевченко не тільки є художником експедиції, але в плані історичної пам'яті *він і є експедицією*. Бо одинокі, що залишається від цього масштабного («державного» ж) дослідницького заходу – це його, Шевченкова, спадщина, його картини та рисунки: все інше – це оті сухі й «одноманітні» цифри та скупі геофізичні й метеорологічні дані. Майже все, що надає привабливості, цікавості й живучості цій експедиції, і дослівно все, що встановлює її візуальний ряд, маємо тільки завдяки Шевченкові. Що тут спрацьовує якась особлива іронія долі, немає сумніву: основний слід залишає саме той, кому заборонено залишати будь-який слід за собою. (Є ще й версія, яку наводить Шагінян із певним застереженням – «если верить мемуаристам»: після завершення роботи Бутаков нібито вислав альбом Шевченкових малюнків Миколі I, і цар буцімто, навіть не глянувши на нього, відіслав назад – адже порушено його заборону малювати⁶⁸. Набагато ймовірніше, що опальний альбом ніколи й не потрапляв монархові на очі: на те й існують різні придвірні чини, щоби берегти його перед такими неприємностями⁶⁹.)

⁶⁷ Там само, с. 211.

⁶⁸ Там само, с. 212–213.

⁶⁹ Спогади О. І. Макшеева це нібито й підтверджують, хоч досить опосередковано: «Через особливі обставини альбом не було допущено до представлення разом з іншими описовими працями, і сам художник подарував його Карлу Івановичу Герну...». Пор. його «Подорожі по киргизьких степах і туркестанському краю»: *Спогади про Тараса Шевченка*, Київ, 1982, с. 217.

Шагінян розкриває чи не найголовніший серед різних Шевченкових палімпсестів заслання. Але робить це тільки почасти. Осібно від її досить переконливої тези про окремих і до того ж невідчитаний пласт Шевченкової художницької творчості, його пізнавальний, «реалістичний», ледь не дослідницький вимір (як це бачить Шагінян), залишається одне кардинальне питання: а як цей вимір стосується до Шевченкової поезії, або точніше, що він нам каже про цю поезію? Шагінян собі цього питання не ставила; її завданням було дослідити, реконструювати те, що криється за канонічним мартирологом і вписати Шевченка періоду аральської експедиції в цінності своєї ж воєвничо-комуністичної доби, тобто в її ідеологічні дезидерати реалізму та раціоналізму, в її пафос волюнтаристської та глобальної перебудови, казенного оптимізму тощо. (Це добре видно з її кінцевих акордів: «Невольно думаєш, як близьок Тарас Шевченко во всем этом нам и нашему времени, как были бы интересны ему все наши опыты гибридизации, аклиматизации, гениальные работы Мичурина, врача-физиолога Шамова и других. И еще думаешь о том, что только наше время, только пережитый в течение десятилетий опыт строительства нового общества открыл нам глаза на всю полноту наследства гениев человечества и дал целиком познать и могучий гений Тараса Шевченко, принесшего из глубины народных масс, из глубины трудовых навыков – передовое, пытлиное, деятельное преобразующее отношение к природе»⁷⁰.) Ця настанова не робить їй честі, хоч якоюсь мірою вона, мабуть, вимушена. Проте питання, чи обов'язково вона мусила звучати в пізніших, пост-сталінських виданнях її праці, таки залишається. А в контексті того, що ми тепер знаємо про советське «преобразование» природи, починаючи від того ж таки остаточно знівченого Аральського моря, її казенний оптимізм може тільки жахати. Попри все те, однак, її спроба відновити наше бачення Шевченка, корегувати парадигми пізнання, безперечно плідна.

Одним із таких плодів є те, що на тлі цього дослідження поезія Шевченка, її глибокі закономірності, тобто її закодованість,

⁷⁰ Мариетта Шагінян, с. 219.

набирає нового, точнішого значення. Бо якщо Шевченко-як-художник, як це нам показує Шагінян, так повно вписувався в дослідницько-пізнавальний стиль і пафос експедиції, був настільки раціоналістським, реалістичним, науково точним тощо і саме в такому ключі створив свою серію малюнків, то наскільки більше мав би важити той факт, що весь цей стиль і пафос *не віддзеркалюється* в його поезії? Так чи інакше, але за дрібними тільки виїмками (і навряд чи навіть «Готово! Парус розпустили...» є таким однозначним виїмком) цей, умовно кажучи, реалістично-пізнавальний стиль не звучить у Шевченковій поезії; вона попросту *не сприймає* такого світобачення.

Цю різницю, яка присутньо підтверджує моє раніше протиставлення «приспосованого» та «неприспосованого» видів його особистості, можна ще далі уточнити. Як уже говорилося, далеко не все в Шевченка, навіть із власного життя, стає матеріалом для поезії. Як і для інших, загально кажучи, поетів-романтиків, його сучасників, поезія для нього – сфера особливо піднесеного, небуденного. Проте інші (як-от Пушкін або Словацький) звертаються до злободенних чи «приземних» тем у сатиричному, епіграмному чи іншому «невисокому» (наприклад, альбомному) жанрах. У Шевченка таких виїмків немає: «суспільного», «щоденного», іронічно злободенного виду насправді не існує – хіба що бувають (доволі рідко) поодинокі моменти або вкраплення в таких ключах. Але не йдеться тут і про якусь конвенційно накреслену тематику «високого» або «натхненного» (якісь канонічні, хай і романтичні топоси тощо). Шевченкова поезія періоду заслання загалом не набагато різниться від його ранішої; вона сукупніша й напевно інтенсивніша, але по суті має ті самі основні параметри. Це поезія, просякнута емоціями, настроями жалю, нудьги, самотності тощо; пам'яттю й спогадами взагалі, але про Україну зокрема, й поза тим тою широкою гамою структур міфічного мислення – в плані зокрема протиставлення світів ідеальної спільності й суспільної структури, дальшого розкриття минулого та страждання України тощо, – про які я вже говорив раніше⁷¹.

Накреслюючи глибинні переміни, які, на її думку, відбулися в Шевченковому світобаченні в період аральської експедиції

⁷¹ Пор.: *Поет як міфотворець*.

(й опісля), Шагінян згадує не лише про зміну в його зовнішності («...молодой Т. Шевченко с его легкими кудреватými бачками вокруг бритого круглого лица ... окончательно стал тем лысым батькой с огромной бородой, каким он рисует себя на позднейших автопортретах»), але й натякає на те, що в поезії також зайшла фундаментальна переміна, що буцімто «автор “Сна”, “Кавказа”, “Еретика”, “Послания землякам”, переложений Давидовых псалмов и юношеских, пессимистичных стихов, писанных во Вьюнишах» так само перестав існувати, як його молода та голена фізіономія⁷². Але це вже не переконує. Шевченкові бакенбарди, борода і лисина – це одна річ, а поезія – це інша⁷³. І лист Шевченка до Варвари Рєпніної, що Шагінян бере за добру монету і тут же цитує («вы бы уже во мне не узнали прежнего глупо восторженного поэта, нет, я теперь стал слишком благоразумен; ... я сам удивляюсь моему превращению, у меня теперь почти нет ни грусти, ни радости, зато есть мир душевный, моральное спокойствие до рыбьего хладнокровия»), насправді ж обертається проти неї, бо, з одного боку, цей лист має подвійне дно, як ми бачили, а з другого, сама поезія, яку Шевченко писав на засланні (і яку в цьому листі заперечує) виразно свідчить, що він так і не змінився⁷⁴. Бо те, що Шевченко пише на засланні – з іще більшою інтенсивністю – написано в ключі тої ж емоційності, яку він тут заперечує. Чого майже немає в його поезії – то це якраз «холоднокровності»⁷⁵.

⁷² Мариетта Шагінян, с. 186.

⁷³ До речі, як видно з його власного автопортрета «в кашкеті», що датується перебуванням в Оренбурзі (листопад 1849 – квітень 1850), тобто вже після закінчення експедиції, Шевченко сам себе представляє з вусами, але круглолицим і без бороди – і ще відносно зовсім молодим. Пор. нижче.

⁷⁴ Шагінян, цит. праця, с. 186. Як видно, Шагінян дещо скорочує цитату (пор. повищу примітку 45), щоб пристосувати Шевченка до своєї концепції. А ці виключені рядки показують досить виразно, що Шевченко однозначно представляє цю перемену як наслідки нещастя («Ужели постоянные несчастия могут так печально переработать человека? Да, это так») і що лист писано, як уже говорилося, з певною психологічною стратегією на увазі.

⁷⁵ Іноді, щоправда, вона є – але дуже рідко й тільки як відхилення від основної модальності; пор. закінчення вірша «Хіба самому написати...».

Точніше дослідження цієї проблеми мусило би проходити шляхом нового прочитання Шевченкової прози – бо саме там, у повістях і в щоденнику, він висловлює і по-різному випробовує ту настанову контролю і (бодай на поверхні) холоднокровності. В українській мовній стихії, однак, спрацьовує інша модальність, і саме вона показує нам того «справжнього» Шевченка, яким він тепер є в каноні і в загальній його рецепції. Проте сутність цього «справжнього» Шевченка, українського поета, автора поезій заслання, вибудовується на діалектичному співвідношенні цих поезій з іншими пластами його життя та іншими видами його творчості. Отож малярська спадщина Шевченка відіграє особливо вагому роль. Загально беручи, малюнки періоду аральської експедиції вписуються в ту об'єктивну, навіть пізнавальну тональність, яку так наполегливо (і здебільшого слушно) наголошує Шагінян. Але Шевченкові автопортрети цього періоду мають складнішу промовистість, оскільки самою своєю матерією, своєю тематикою та психологією вони схрещують і змішують те, що можемо назвати «об'єктивним» і «суб'єктивним» принципами його творчості. Це підтверджують, як побачимо, деякі підкреслено драматичні формально-композиційні моменти. Так само як його «Тризна», що стоїть на перехресті основного мовно-жанрового поділу (україномовної поезії та російськомовної прози), вони кидають нове світло на саму Шевченкову лабораторію, зокрема щодо його самопроєкції. Найдостеменніше це стосується того оголеного автопортрета, про який у нас мова.

«Голий чоловік... іде понад морем»

Цього автопортрета Марієтта Шагінян, видно, не бачила; принаймні, вона його не обговорює. А якби бачила, чи знайшла б у ньому підтвердження своєї тези про Шевченків об'єктивізм, пізнавальність, реалізм? Важко сказати. В кожному разі, контекстуальна, емпірична база не надто надійна: в світовому мистецтві оголених автопортретів дуже мало. Нагота, звісно, може бути корелятом об'єктивізму, пізнавальності, реалізму – як це бачимо на прикладі драматично оголеного авто-

портрета Альбрехта Дюрера з початку XVI ст. (див. іл. 16)⁷⁶. Тут вона подається з детальністю анатомічного рисунка (а сама поза автора-об'єкта є викликом глядачеві не цуратися оголеної правди плотськості художника). Проте не всяке оголення є об'єктивним, реалістичним, навіть у тому вузькому жанрі оголеного автопортрета. В австрійського експресіоніста Егона Шіле (Egon Schiele; 1890–1918) його оголені автопортрети, що перегукуються з його оголеними чоловічими та жіночими зображеннями, виявляють своєрідний експресіоністичний еротизм (див. іл. 17). Про «реалізм» тут можна говорити лишень у найзагальнішому плані – як про геніальність його свіжого, драматичного світосприймання, про те, що воно й тепер, як тоді, приковує увагу й примушує нас ревізувати своє бачення людського тіла й сексуальності. Шевченкові не бракує еротизму в інших його працях, але цей автопортрет написано в іншій тональності. Суто формально це підтверджується ще й тим, що він на пленері й у русі – до чого ще повернемося. Зате про «реалізм» або об'єктивізм, тобто про Шевченкове намагання зафіксувати події та пережиття із самої експедиції, можна говорити, спираючись на спогади Бутакова та Макшеева⁷⁷. Можна припускати, наприклад, що автопортрет ілюструє певну пригоду: може, Шевченко відбився від групи, десь купався або спав, а тепер у поспіху й ще до кінця не вбраний поспішає на берег до корабля, який нібито відпливає. Із записів Макшеева та Бутакова видно, що такі зупинки бували, зокрема на острові Миколая⁷⁸. Макшеев, наприклад, пише у своїх спогадах, що 21 вересня 1848 р. після довгого плавання зголоднілі матроси тут відпочили, уполювали сайгаків, поїли, поспівали й навіть

⁷⁶ Тут хочу подякувати моєму колишньому студенту Степанові Захаркіну, що звернув на це мою увагу.

⁷⁷ Див.: *Дневные записки плавания А. И. Бутакова на шхуне «Константин» для исследования Аральского моря в 1848–1849 гг.*, Ташкент, 1953 та А. И. Макшеев, *Путешествия по киргизским степям и Туркестанскому краю*, Санкт-Петербург, 1896.

⁷⁸ Див.: Бутаков, с. 28–29 і Макшеев, с. 72–73. Володимир Яцюк, базуючись на спогадах Михайла Чалого, припускає, що це було на острові Миколая: див. його доповідь на Шевченківській конференції, Черкаси, 1999 року.

потанцювали⁷⁹. Проте немає підстави думати, що автопортрет ілюструє саме цю подію. І взагалі – зовнішній, побутовий момент не вичерпує значення цього автопортрета й тим паче не дефініює його. Те, що відіграє тут найважливішу роль – це наявність символічних моментів. Вони виносять цей портрет із біографічного, побутового простору у сферу набагато складнішу й цікавішу – у символічне самозображення.

Чоловік на рисунку йде, немовби над морем; він справді голий, – тобто не зовсім без прикриття, але так, що його чоловічість, його геніталії оголені; і це таки Шевченко – кожний, хто обізнаний із його автопортретами, бачить тут недвозначну схожість. (Конкретно, обличчя, вираз очей досить точно

⁷⁹ Ця розповідь не потрапила до *Спогадів про Тараса Шевченка* (Київ, 1982); пор.: Макшеев, с. 73. Промовистішою, однак, є купюра, зроблена в уступі, що так і називається «Т.Г. Шевченко» і який у принципі мав би подаватися повністю, пропущено таке (с. 208): «Особенно свеж у меня в памяти следующий разказ Шевченко о школе, в которой он учился: “По субботам, перед роспуском по домам, всех нас, и правых и виновных, секли, причитывая четвертую заповедь. Обязанность эту исполнял консул, то есть старший в классе. Я никуда не ходил в отпуск, но когда был сделан консулом, то зажил отлично, все мне приносили из дому гостинцы, чтобы не больно сек, и скоро я обратился в страшного взяточника. Кто приносил мне довольно, тому давал не более двух-трех легких розог, в течение которых успевал прочитывать скороговоркою обычную заповедь, но кто не приносил ничего или мало, над тем с чувством и разстановкой читал: “помни... день... субботний...” и так далее. В своей краткой автобиографии, помещенной в Кобзаре, Шевченко не упоминает о своем консульстве, и потому очень может быть, что разказ его о субботниках, характеризующий вообще прежние малороссийские школы, был применен им к себе ради красного словца» (Макшеев, с. 30). І знову виринає питання: навіщо ця цензура? Чи ця гумористична й самоіронічна розповідь, котру, як сам Макшеев підкреслює, Шевченко міг і вигадати задля ефекту, здатна захитати наше судження про Шевченкову моральність? Його чесноти? Його почуття справедливості? Хіба, цензуюючи цей анекдот, редактори розраховують на нормального, дорослого читача? Питання, знов-таки, риторичне. Кумедно, що другий анекдот, про те, як Шевченко підкуплював-підполював унтер-офіцерів, щоб не знущалися над ним (пор. *Спогади про Шевченка*, с. 208–209), редактори-цензори таки дозволили надрукувати, – а він показує ту ж саму Шевченкову іронічну настанову, що й перший. Отже – цензура, але безладна.

повторюють відомий автопортрет Шевченка «з кашкетом» (XI, 1849 – IV, 1850)⁸⁰.) Постаць показано в русі, й динаміку ходи можна було легко використати на те, щоб прикрити голизу, проте ні торба, ні палиця, ні рука, ні нога її не прикривають. Тобто оголеність тут немовби програмна.

Специфічним також є відношення постаті чоловіка до його тла. Це тло, тобто сам морський берег, яким крокує Шевченко, нагадує інші картини з цієї аральської експедиції. Контур берега, з бухтою вдалині, по суті, той самий, що на картинах «Спорядження шхун», «Південний берег півострова Куланди», «Крутий берег Аральського моря», «На березі Аральського моря» та інших⁸¹. Узагалі можна припускати, що, оскільки ландшафт не дуже вже й мінявся, Шевченко тримав наготові певний елементарний його шаблон (для великої кількості пейзажів у цьому є свій резон). Тут він теж ніби повторюється, але з дуже специфічною різницею: постаць чоловіка ніяк не пропорційна до берега, а тому набирає гігантських розмірів. Можна, очевидно, припускати, що начерк берега був зроблений раніше, і Шевченко тільки наклав на нього свою постаць – але факт диспропорції залишається, і хоч в інших деталях Шевченко дуже точний, ефекту гігантизму він не знімає.

Сама постаць – посилено інтертекстуальна, майже колажна. Про обличчя й вираз очей уже говорилося: вони повторюють дещо раніший автопортрет «із кашкетом». Але тут кашкет якийсь гіпертрофований і подібний до тих екзотичних головних уборів, що їх Шевченко малював у серії *Історія Суворова*⁸². Чоботи також нагадують малюнок із цієї серії⁸³. Палиця, яку Шевченко тримає в руці, своїм кінцем більше схожа на булаву (пор., наприклад, його ранній малюнок «Смерть Богдана Хмельницького»). Постаці з палицею в руках доволі часто зустрічаються в Шевченкових малюнках – наприклад, «Знахар» (дві

⁸⁰ Див. Тарас Шевченко, *Мистецька спадщина...*, т. 2, № 47.

⁸¹ Там само, т. 2, №№ 17, 20, 25, 31.

⁸² Пор.: «Гонець сповіщає візира турецького про несподіваний напад на Суворова», № 51 (*Історія Суворова*, Санкт-Петербург, 1842). Я вдячний Л. Зінчук, що звернула мою увагу на цю схожість.

⁸³ Пор. № 41, «Конфедерати вимагають від краківського коменданта здати зброю».

версії), «Старости», вже згаданий «Король Лір» і «Натурщик»; два останні особливо істотні, бо обидві постаті мальовані в русі, а «Натурщик» ще й оголений⁸⁴. І врешті, кирея, чи тога, що нею почасти прикрита Шевченкова постаць, також нагадує його ранні академічно-класицистичні шкільні ескізи (як-от «Смерть Лукреції», «Александр Македонський виявляє довір'я своєму лікареві Філіппу» або «Смерть Сократа»). Проте ці перегуки, алюзії або ремінісценції зі своїх ранніх робіт не є тільки формальними деталями, що немовби підсумовують сутність автороб'єкта або нагадують йому, як це бачимо в повісті «Художник», про його щасливіше минуле; вони виконують ще іншу функцію.

Те, що автор показаний на пленері, *al fresco*, суттєво нюансує його оголення, применшує його еротичне значення. Ще більше це підтверджується динамікою постаті: він кудись поспішає – хоч не ясно, куди саме. Важливо й те, що в самому центрі картини, її обрамованого простору, є не так оголеність поета (хоч вона приковує увагу, а когось і просто бентежить), як торба, що в нього на шії, і яка ледь не приховує його статі – але таки не приховує. Для чого вона, що в цій торбі? Судячи з вигляду – це казенний портфель, у якому Шевченко, офіційний художник експедиції, зберігає те, що надає сенс його перебуванню на Аральському морі. Крім того, кожному з тих гаданих глядачів, хто хоч трохи втаємничений щодо долі поета, ясно, що разом із малюнками та ескізами там мусить бути і його поетична творчість. Це, може, й не вповні усвідомлюється, але так чи інакше ми, глядачі, це знаємо – адже вона *на шії у Шевченка* і фігурує тут як його заповітний тягар (адже нічого іншого, крім цього, він не несе).

Отже, стать поета оголена, не прихована ні торбою, ні тогою, ні чимось іншим; натомість майже зовсім прихована інша, ключова частина його людської подобі: очі. Він дивиться прямо на нас, але його очі в рембрандтівській тіні – і значущість його погляду не ясна до кінця. Чи запрошує він нас поглянути на його

⁸⁴ Художник В. В. Ковальов згадував, що у Шевченка (в альбомі, якого не знайдено) був іще ескіз Короля Ліра у «майже голому» вигляді; див.: Тарас Шевченко, *Мистецька спадщина...*, т. 1, ч. 1, с. 28. Це, однак, не означає, що у своєму оголеному автопортреті Шевченко себе бачить Королем Ліром; пор. припущення С. Зінчука, прим. 27, вище.

людськість – есе homo – в душі тих ренесансних майстрів, що показували Христа (чи як немовля на руках Мадонни, чи при Його хрещенні, чи на хресті) таки зі статтю, з геніталіями, підкреслюючи Його людськість і автентичність і водночас відкидаючи середньовічну парадигму іманентної гріховності тіла?⁸⁵ Чи трохи глузує з нас? – мовляв, ви бачите мене оголеним, але чи ви мене насправді бачите? Чи, як порядні люди, тільки шокуєтеся голизою? А може, гадаєте, що поет – тим паче Батько, Пророк – не має статі? Чи, може, він попередньо натякає на тему, яка буде центральною в його пізнішій поезії – де в універсальному плані оголеність нас усіх дефініює: «Ми серцем голі догола» («Во Іудеї во дні они...»).

Однозначної відповіді немає, хоч по суті всі ці моменти не тільки можливі, але й іманентні, і звучать закодованим викликом у Шевченковій творчості. Проте відповідь можлива тому, що цей рисунок водночас прочитується і в матеріальному («реалістичному»), і в символічному планах. Опозиції, які з того випливають, кидають нове світло на поета.

Як уже було згадано, Шевченкова постать, хоч і подана нібито реалістично, таки не вписується у свій пейзаж; своїм гігантизмом вона домінує над ним. У якомусь сенсі він нібито і є і не є на тому фізичному аральському березі, що його він так часто малював. Це також посилює сам вигляд Шевченка. Він нібито в офіційній експедиції, але, крім цієї торби-портфеля на ший, ніщо інше не нагадує про казенну уніформу і взагалі про його реальне становище – ні тога чи то кирея, ні чоботи, ні каш-

⁸⁵ Див. відому працю Лео Штайнберга (Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Chicago and London, 1996; перше видання – 1983). У своєму блискучому аналізі художніх, теологічних і культурологічних розгалужень цієї теми Штайнберг також досліджує момент цензури, що неминуче перегукується з нашою темою. Наприклад: «Той вид іконоклазму, що його називаємо цензурою, не конечно набуває форми прямої атаки або усунення. Його хитрість полягає в тому, що він заперечує власну дію й не залишає слідів. Навіть у тих випадках, коли нищилося заради цнотливості (наприклад, коли Рескін попав в еротичні рисунки Тернера), справу робилося потайки, і приреченим художнім творам не давалося охорони на підставі habeas corpus, гласності, відкритого суду» (там само, с. 185). Пор. розділ XXX, «Bowdlerism», с. 184–194.

кет, ні палиця. У своєму колажному нібито-вбранні він якийсь зовсім позачасовий. (У дечому він може скидатися на ті класичні постаті-топоси, як-от Меркурія, посланця Юпітера, з його крилатими черевиками й палицею, що їх Шевченко малював як студент в Академії мистецтв.) І він поспішає кудись, але не знати куди (корабель удалині вже нібито в морі).

І так, незважаючи на всю свою оголену присутність і фізичність, він залишається невловним і алегоричним. Бачимо його стать, його людськість, але його очі – в тіні, і його погляд, як і мета, до якої він поспішає, загадкові. В кінцевому результаті його зображення є не реалістичне (і тим паче не натуралістичне), а модерне, навіть сюрреальне. Проте його глибинний, інтуїтивний сенс відчутний: те оголення, що в архетиповому плані мало би бути слабкістю, переходить в образ сили (в кожному разі, динамічності) й навіть певної (іронічно нюансованої) влади. Але якої влади? Над ким і над чим?

В алегоричному плані відповідь можна шукати в тому портфелі, що в Шевченка на ший; він концентрує увагу й нагадує нам, що маємо до діла з художником і поетом. Він не приховує його статі – але вказує на інший, вагоміший вимір. Показуючи себе голим (тобто людським, і тим-то й смертним), Шевченко також натякає, що не весь помре; поп omnis moriar. У психологічному (та історичному) плані відповідь можемо знайти в самому комунікативному акті. Адже, як сказано, те, що так ускладнює цей автопортрет, це – загадковість його погляду, точніше, той виклик, що в нім відчитується. Питання: ким відчитується? Хто є імпліцитним адресатом/глядачем? Як знаємо, Шевченко взагалі, але на засланні зокрема, адресував свої автопортрети конкретним адресатам. Це був глибоко зрозумілий і планомірний спосіб спілкування, нагадування іншим про себе та свою долю, і також елементарний захисний засіб: таким чином його твори йшли в люди, не були постійно zagrożені перед обшуком і конфіскацією. Його перший автопортрет на засланні, в уніформі й береті, датований перед 11 грудня 1847 р., призначено для Андрія Лизогуба; його подальші автопортрети подаровані Аркадію Венгжиновському (19, V), Федору Лазаревському (з 29 листопада 1849 р.; 20, VI), знову Лизогубові (29 грудня 1849 р.; 21, VII), Броніславові Залеському

(25 листопада 1851 р.; 25, IX), Якову Кухаренкові (22 квітня 1857 р.; 26, X) тощо⁸⁶. Про цілу низку автопортретів, які не збереглися, знаємо, коли їх написано або вислано різним адресатам – Варварі Репніній (14 листопада 1849 р.), Андрію Козачковському (ще з 1845 р.), Осипові Бодянському (висланий 3 листопада 1854 р.) тощо. Одне слово, сам жанр автопортрета немовби передбачав адресата. Отже, кому призначався цей оголений автопортрет?

Напевно не Варварі Репніній, і не його покровителів графові Толстому. І взагалі, мабуть, жодному конкретному адресатові. Проте в структурному, формальному плані адресат є; саме йому оголений Шевченко дивиться прямо у вічі... і проходить повз нього. Цей адресат, гадаю, – Шевченків ідеальний, майбутній («ненарожденний») глядач і читач, той, перед яким він може показати себе цілісним і голим, з імпліцитною пророцєю силою (адже домінує він над цілим крайобразом) і явною приземною людськістю (адже він голий!).

Але чи можна говорити про адресата, коли сам автопортрет приховано, коли він, по суті, невідомий?

За лаштунками мотивації

Шевченкова мотивація написання цього автопортрета коріниться в обставинах і прикметах його заслання... і в його стратегіях виживання. Конкретну подію в далекій експедиції, на нововідкритому острові посеред іще не обстеженого моря, тепер уже не можна відтворити, але її фіксація вписується в серію вперто творених самозображень і набирає нового, загостреного значення. Не зайве буде ще раз згадати, що кожний Шевченків автопортрет, як і кожний його поетичний твір, є програмовим самоствердженням; зокрема на засланні, коли заборонено йому писати й малювати; бо кожний такий акт стверджує свободу дії, творчу незалежність, ідентичність як таку. Всупереч громадській байдужості («Ніхто й не гавкне, не лайне, / Неначе й не було мене») і власному сумнівові («Для

⁸⁶ Пор.: *Автопортрети Тараса Шевченка*, Київ, 1973 і *Шевченківський словник*, Київ, 1976, т. 1.

кого я пишу? для чого?») кожний із них каже «а я таки є». Проте в цьому автопортреті, саме через можливі й тоді, й тепер закиди у «непристойності», це самоствердження максимально посилене, демонстративне. Він – носій слова, хоч і засланий, і нібито напівзабутий, але вже тепер навіть визнаний речником свого народу – себе оголює. На поверхні це може виглядати як богемність, артистичний епатаж; у глибшому сенсі це – ствердження своєї людськості, своєї автентичності й тим самим якоїсь вищої, надконвенційної влади свого покликання. (У структурному плані це проявляється в тому, що його символічний, автобіографічний код, який визначає простір його поезії, домінує навіть над реалістичним і об'єктивним простором його художніх творів.) І не на останньому місці це оголення стає натяком на власну тінь, на те, що завжди приховане, «грішне», але що також визначає нашу природу. Тому-то це зображення, попри все інше, також має елемент агресії – і супроти себе, й супроти цнотливої публіки. Якоюсь мірою він випереджує авангардистську настанову на шокування суспільних звичаїв (у стилі Вайлда, Маяковського або Семенка). Не раз звучить цей мотив і в його поезії («А на громаду хоч наплюй, / Вона – капуста головата») – хоч конвенційні прочитання його програмово недобачають, притлумлюють.

І врешті, такий штрих: в альбомі, що вміщує цей автопортрет, є сліди видертих сторінок – видертих іще перед тим, як він потрапив до рук поліції (бо саме там їх ретельно пронумеровано). Отже, можна припустити, що перед обшуком в Оренбурзі Шевченко чи хтось із його друзів щось видер із цього альбому і знищив. Мабуть, уже ніколи не дізнаємося, що саме. Але промовистим є те, що, маючи нагоду знищити цей автопортрет, Шевченко вирішив його залишити – хоч той і не виглядав зовсім невинно.

На тому ж тлі варто також придивитися до мотивацій цензурного приховування автопортрета – воно, хоч і не було фізичним знищенням, але на ділі виконувало ту саму функцію (чого не бачимо й не знаємо про його існування, того ніби й зовсім нема). Подекуди вони очевидні: святенництво (як же, Батько Тарас – і голий?!), перестрашування (аби чогось не вишло), советські інерція взагалі й вічно живучі відрухи моно-

польного контролю зокрема (не покажемо, і край – а ви собі хоч божеволійте й конайте). І перш за все – коли мова про само-виправдання – добро народу. Бо хто знає потреби народу краще від начальства?

Проте, як майже з усім, що торкається Шевченка, є тут і глибші причини. Момент цнотливості, святенництва приховує не так страх перед сексуальністю, як іще глибший страх перед дійсністю, перед тим, що Шевченко постане перед нами не як віртуальна постать, а як достеменно реальна людина, зі статтю – і тим самим примусить нас бачити його в дорослому, а не інфантильному плані. Для тих, хто звик до спрощених, інфантильних стосунків із дійсністю, це неабиякий виклик: раптом треба стати дорослим – а немає досвіду. Треба усвідомити, що Шевченко не вписується в ті мірки, які виготовлено для нього. Взагалі, його фізичність, сексуальність як така примушують побачити його індивідуальність, усвідомити, що він є він, а ми є ми, і що навіть глибоко засвоєні (і, зрозуміло, глибоко оборончі) традиції («Шевченко – це ми, це весь народ», «його велич – це й наша велич» тощо) не можуть подолати цю межу. Для глядача, який так звик до риторики й бутафорії, до іконопису й віртуальності, вигляд оголеного Шевченка має бути ніби холодним душем. Це також потрібне. Освіжившись, можна наново відкрити Шевченкову складність і своєрідність.

Мілтон, Массачусетс
Серпень, 1999

Бібліографія вміщених праць

Перехрестя «Тризни»

Публікація тексту: «The Nexus of the Wake: Ševčenko's *Trizna*», *Eucharisterion: Essays Presented to Omeljan Pritsak on his Sixtieth Birthday by his Colleagues and Students* (= *Harvard Ukrainian Studies*, vol. III–IV, 1979–1980), pt. 1, pp. 320–347. Переклад з англійської Василя Івашка.

Символічна автобіографія у Міцкевича і Шевченка

Публікація тексту: «Із проблематики символічної автобіографії у Міцкевича і Шевченка», *Радянське літературознавство*, 1989, No. 3, с. 27–35 і *В літопис шани і любові*, Київ, 1989, с. 51–63.

Самоокреслення і децентрування: «Хіба самому написать...» і проблема писання

Публікація тексту: «Self-Definition and Decentering: Ševčenko's "Xiba samomu napysat'" and the Question of Writing», *Adelphotos: A Tribute to Omeljan Pritsak by his Students* (= *Harvard Ukrainian Studies*, vol. XIV, No. 3/4, December 1990), pp. 313–342. Переклад з англійської Василя Івашка.

Шевченко, якого не знаємо

Публікація тексту: *Сучасність*, 1992, ч. 11, с. 100–112 і (з невеликими змінами) в *Останнім шляхом Кобзаря*, Київ, 1994, с. 244–260.

Між словом і схемою**(У пошуках Шевченкового тексту)**

Публікація тексту: «Між словом і схемою (У пошуках Шевченкового тексту)», *Сучасність*, 1993, ч. 11, с. 105–127 та ч. 12, с. 145–153 і *Вісник Академії Наук України*, ч. 3, 1993, с. 47–73.

Шевченківська Енциклопедія

Публікація тексту: «До питання *Шевченківської енциклопедії*», *Слово і час*, 1996, №. 4–5, с. 55–66.

Колажі з Шевченком

Публікація тексту: *Критика*, 1998, ч. 3 (5) («Советська альбомна шевченкіана: колаж, bricolage і кіч»), с. 24–29 та ч. 10 (12) («Шевченко в колажах і з кон'юктурою: доба незалежності»), с. 7–15.

Прихований Шевченко**(Підтексти самозображення та рецепції)**

Друкується вперше.

Показчик

- «А нумо знову віршувать...» 72, 77п, 89п, 91п, 109, 122, 144п
 «А.О. Козачковському» 73, 77п, 111, 153
 Августин 166
 автобіографізм 21, 28, 30, 37, 44, 52–55, 58, 60–62, 110–112, 116, 120, 148, 150, 177, 185, 227, 273, 275, 277
 автопортрети 52, 61, 71, 111, 148, 167, 168, 185, 204, 206, 217, 238, 243, 244, 247, 256, 257, 259–269, 275, 292–301; та їхні адресати 299–300
 Айзенгауер Дуайт 251
 Айзеншток Ієремія 61п
 Академія мистецтв (Санкт-Петербург) 224–227, 229, 233, 263, 282, 299
 Александр Македонський 297
 Анісов Василь 262п
 Антончик Михайло 220
 аральська експедиція 258, 261п, 262, 269, 276–284, 287, 290–294, 296, 297
 Байрон Джордж 185, 250
 Балановський Юрій 214, 215, 217
 Балей Степан 31п, 38п
 Барка Василь 135
 Башляр (Bachelard) Гастон 35п
 «Безталанний» («Бесталанний») 22, 40, 46п
 Бекетов Володимир 170п
 Бернс Роберт 221
 Бернштейн Михайло 170п
 Бескін Осип 248
 Бетховен Людвіг ван 221
 Белінський Віссаріон 45п, 107, 192п, 214, 215, 217, 234
 Бжеський Р. – див.: Задеснянський Р.
 Білецький Леонід 18п, 29п, 46п
 Білецький Олександр 156п, 157п, 158
 Білоцерківець Наталка 256
Більша книжка 73, 74, 75, 88, 144, 148, 151, 152, 165–168, 173, 174, 178
 Бірдзлі (Beardsley) Монро 160

- Бланк Бер 210
«Близнюки» («Близнецы») 33п
Блют (Bluth) Р. М. 65п
Бодянський Осип 276, 300
Божур (Beaujour) Мішель 53п
Бой-Желенський (Boy-Zeleński) Тадеуш 59п, 110
Бойчук Богдан 189
Болотін П. 210
Боня Григорій 216, 217
Борисенко Павло 213, 217
Боровий (Borowy) Вацлав 54, 55
Бородін Василь 73п, 74п, 138, 157п, 158п, 169, 170, 171п, 177п, 179, 186, 192, 193, 197п, 248
bricolage 199, 204, 210, 214, 218, 254
Брод Макс 174
Брюллов Карл 205, 206, 213, 214, 225, 228, 229
«Буває, в неволі іноді згадаю...» 34, 39п, 43п, 64, 125, 209
Булаховський Леонід 18п, 21, 23, 24, 62
Бурачек Микола 248
Бурлюк Давид 245
Бутаков Олексій 258, 282, 287–289, 294
Буш Джордж 251

«В казематі» (цикл) 277
«В неволі, в самоті немає...» 153, 277
Вайлд Оскар 301
Вайнтрауб (Weintraub) Віктор 65п, 66п, 191п
«Варнак» 40, 88, 98п, 122
Ващук Федір 174п
«Великий льох» 22, 43п, 125, 157, 158
Венгжиновський Аркадій 299
Вериківська Ірина 261п
Виговський Іван 248
видання творів:
академічне 133, 137, 138, 143, 144, 150–152, 155, 157, 166, 168, 169, 172, 173, 175, 178, 186, 190, 259, 260, 264, 266, 267, 269, 272п;
дефінітивне 137п, 138, 139, 153
повне 132, 133, 137, 144, 153, 156–158, 264, 267
«Вип'єш перву – стрепенешся...» 155
Вишенський Іван 125
wieszcz 65, 66, 103, 110
«Відьма» 31, 33, 34, 38п, 144–146, 151
Вімзат (Wimsatt) Вільям 160
Владич Леонід 262, 263
«Во Іудеї во дні они...» 102, 154, 298
Вовк Олександр 210
Вовчок Марко 144п, 177
«Войнаровский» (К. Рилєєв) 19, 56п
Войцеховський (Wojciechowski) Константи 57п
Волинський Петро 188
Вордсворт Вільям 53

- «Г. З.» 276, 286
Гавдзинський Альбін 211, 213, 220
«Гавриїліада» (О. Пушкін) 177п, 178п
Гаврилишин Богдан 238
«Гайдамаки» 20–22, 25, 31, 34, 42п, 45, 61, 168–171, 283
Галкін Григорій 213
Гальченко Сергій 256
«Гамалія» 22, 143п, 144, 155, 164
Гарт (Hart) Ф. Р. 53п
Герш (Hirsch) Е. Д. 161п
Гершензон Михайло 43п
«Гімн черничий» 74п, 75
Гоголь Микола 174, 189, 199, 209, 221, 233
Гомер 221
Гординський Святослав 135
«Готово! Парус розпустили...» 277, 278, 291
Грабович (Grabowicz) Григорій 68п, 135п
Грабович Оксана 95п
Грабовський Павло 284, 285
Григорович Василь 25
Грош Сергій 216
Гулак-Артемівський Петро 106
Гулак-Артемівський Семен 182
Гумбольдт Олександр фон 287
Гунчак Тарас 238, 240
Гуржій Іван 69п
Гус Ян 47, 216
Гусиковська Ядвіга 212
Гюго Віктор 23п
Герн Карл 258, 259, 270, 277, 289п
Гете Йоганн 221
Гітін Володимир 190
Глінка Михайло 209
Гомбрович Вітольд 212
Гонта Іван 108, 175
Горбачов Михайло 251
Горбунов Кирило 217
Горький Максим 208
«Гражина» (А. Міцкевич) 55, 57п
Грибоедов Олександр 209
Грішунін Андрій 187п

Давидов Володимир 216, 217
Данте 221
Дарвін Чарлз 287
декабристи 19, 20, 23, 25
Дерегус Михайло 210, 219
Дерріда (Derrida) Жак 160п, 161
децентрування (decentering) 68, 69, 80, 85, 90, 93, 94, 97–101, 103, 118, 126, 127, 131, 141, 142, 162, 165, 185, 205, 222
Джонсон (Johnson) Барбара 162п
Дзюба Іван 234, 236, 238, 247, 248, 253
«Дівчинка» («Девочка»; В. Репніна) 43п
Дікінсон Емілі 145п
«До Основ'яненка» 199

- «Добро, у кого є господа...»
74, 156
Добролюбов Микола 107,
184п, 216, 217, 248
Довгополенко Харита 241
«Доля» 82, 85, 97, 98, 126,
127, 168, 233
Доманицький Василь 154п
Донцов Дмитро 108, 135, 248,
249
Дорохова Марія 244
Дорошенко Петро 248
Достоевський Федір 257
Драгоманов Михайло 132,
133, 182, 183, 196, 200, 201,
203, 257, 264п
Драч Іван 182, 238, 240–242,
245, 246, 248
Дубина Микола 182, 196, 223
«Думи мої, думи мої...» 47,
48, 71, 109, 112, 148, 199
«Думка («Тяжко-важко в
світі жити...») 31, 233
«Дурні та горді ми люди...»
122, 156
Дюрер Альбрехт 294
- екзорцизм 58–60
Енгельгардт Павло 210
Енгельс Фрідріх 175
- Ейтс Вільям 53п
«Єретик» 25, 34, 42, 47, 36п, 292
Єфремов Сергій 122, 267
- Жуковський Василь 206, 212,
277, 280, 281
Жулинський Микола 238
- «За байраком байрак...» 43п
«За всіх скажу, за всіх
переболію...»
(П. Тичина) 202
«За що ми любимо
Богдана?» 156
Забаржада 271, 272п
Забіла Я. 261, 262
Заборовський Тимон 20
Забужко Оксана 243
Задеснянський Р. 19п, 183,
Задніпрянський Р. –
див.: Задеснянський Р.
Задорожний Валентин 208,
217
Заєць Іван 240
Зайцев Іван 212
Зайцев Павло 18п, 19, 23,
24п, 29п, 62, 77п, 100п,
122, 144, 157п, 158, 182,
273, 274
Залеський Броніслав 299
«Заповіт («Як умру, то
поховайте...») 22, 42п, 47,
49, 93, 99, 102, 199, 221,
237
«Заросли шляхи тернами...»
73
«Заступила чорна хмара...»
75, 277
Захаркін Степан 294п
згвалтування 33–37
Зеров Микола 106
Зілинський Орест 30п
Зінчук Людмила 256, 296
Зінчук Станіслав 268, 269п,
297п
зрада 36, 56, 58, 85

- «І виріс я на чужині...» 74
«І знов мені не привезла...»
74, 277
«І золоті й дорогої...» 277
«І мертвим, і живим, і
ненарожденним...» 22, 49,
93п, 111, 292
«І небо невмите, і заспані
хвилі» 277
«І станом гнучим, і красою»
168, 271, 272
Івакін Юрій 23, 62, 75п, 144п,
156, 248, 270п, 272п, 283–
286
інтертекстуальність 184, 185,
189, 208, 216, 285п, 296
інфантилізація (недозрілість,
уріурієніє) 211, 222, 232,
247, 250, 263, 302
«Іржавець» 153
Ісаєв Микола 258
«Ісаія. Глава 35» 50
Іщук-Пазуняк Наталя 248,
249
- Їжакевич Іван 210
Йосиф (Сліпий) 237
- «Кавказ» 22, 47, 49, 111, 118,
207, 249, 292
канон/канонічність 17, 22,
93, 109, 122, 125, 134–137,
144, 153, 155, 156, 158, 161,
164, 168, 177п, 187, 195,
219, 222, 234, 236, 242, 246,
248, 259, 264, 287, 290, 291,
293
- Капніст Олексій 23
Касіян Василь 210, 212, 219
«Катерина» 33, 38п, 64, 111,
126, 146, 147п
Кафка Франц 174, 175п
Квітка-Основ'яненко
Григорій 106, 199
Кеннеді Джон 251
Кирило-Мефодіївське
братство 216, 250, 257, 259п
Кирилюк Євген 18п, 138,
177п, 196
Кисіль Адам 175
Кіндяков 226
кіч 199, 207, 208, 219, 220, 224
Кляйнер (Kleiner) Юліуш 54
«Княгиня» 34п
«Княжна» 31–34, 36, 38п, 64,
99п, 146, 153
Кобзар 17, 18п, 45п, 74п, 75п,
78, 80, 85, 94, 132, 133,
144п, 150, 154п, 156п, 169
Коваленко Оксана
(Оксаночка) 119
Ковальов Віктор 297п
Кодацька Лариса 150п
Козачковський Андрій 233,
300
Колесса Олександр 248, 249
Колесса Філарет 176
«Колись дурною головою...»
39п
Колрідж Семюел 47
Конашевич-Сагайдачний
Петро 248
Кондратюк Василь 210
Кониський Олександр 274
«Конрад Валленрод»

- (А. Міцкевич) 55–58, 60, 61, 172
 Корольов Пилип 45п
 Корсун Олександр 145п
 Косарал (Арал) 82, 121, 276–278, 283
 Костенко Ліна 238
 Костомаров Микола 108, 115, 125, 182, 234, 248
 Котляревський Іван 199, 242
 Кохан Кузьма 215
 Кочур Григорій 240
 Коцюбинська Михайлина 164
 Кравців Богдан 192
 Кравчук Леонід 237
 Красицький Фотій 207
 Крилов Костянтин 216п
 Кричевський Федір 207, 216
 Кубацький (Kubacki) Вацлав 58п
 Кугель (Kugel) Джеймс 191п
 Куліш Пантелеймон 24, 113, 125, 149п, 155п, 182, 183, 196, 234
 «Кума моя і я...» 156
 Курочкін Василь 144п
 Кухаренко Яків 233, 234, 300
 Кучма Леонід 238, 240
- Лавров Петро 215
 Ладиженський Беніамін 216
 Лазаревський Іван 173
 Лазаревський Михайло 154, 258, 259п, 270
 Лазаревський Олександр 245
 Лазаревський Федір 258, 259, 270, 271, 272п, 299
- Лебідь Микола 238
 Леві-Строс Клод 147
 Ленін Володимир 175, 208, 212, 217, 223п
 Лентрикія (Lentricchia) Френк 160п
 Лепкий Богдан 237, 248, 249
 Лермонтов Михайло 23п, 189, 209
 Лизогуб Андрій 235, 276, 299
 Литвиненко Валентин 209
 Ліхачов Дмитро 163п
 «Лічу в неволі дні і ночі...» 72–75, 77п, 83, 91, 119, 144, 145, 148, 152, 164, 167, 270
 Луцький (Luckyj) Юрій 17п, 274
- Мазепа Іван 175, 248
 Мак-Лофлін (McLaughlin) Томас 160п
 Максимович Михайло 248
 Макшеев Олексій 289п, 294, 295п
 Мала книжка 71, 73, 74п, 75, 77, 109, 144, 148, 151, 153, 154п, 165–168, 174, 178
 Маланюк Євген 108, 113, 115, 135, 248
 «Марина» 32, 33, 36, 64, 73, 74, 146, 147п, 277
 «Марія» 22, 25, 31, 33, 42, 49, 62, 64, 97, 102, 103, 111, 130, 146, 147п, 168, 172, 173, 174п, 178
 Маркс Карл 175
 Мартинов Олександр 216

- «Мар'яна-черниця» 64, 81, 87п, 145п, 146, 156
 Мате Василь 207
 Маяковський Володимир 301
 «Меж скалами, неначе злодій...» 88, 98п, 122, 156
 Меліхов Георгій 213, 219
 «Мені здається, я не знаю...» 39п, 40, 156
 «Мені однаково, чи буду...» 34
 «Мертві душі» (М. Гоголь) 174, 272п
 «Ми вкупочці колись росли...» 82, 118, 153
 «Микита Гайдай» («Никита Гайдай») 17, 19, 23, 24
 Микола I 127, 244, 258, 289
 Мирний Панас 177
 Михайлов Михайло 215
 «Мій Боже милий, знову лихо...» 156
 Мікеланджело 221
 Міцкевич Адам 52–63, 65–67, 89п, 103, 110, 149, 167п, 172, 189, 191п, 212, 221, 229, 235, 250, 284
 Мічурін Іван 290
 Млиновецький Р. – див.: Задеснянський Р.
 «Мов за подушне, оступили...» 82, 121, 276
 Мовчан Павло 238
 Мокрицький Іван 244
 молитва 26, 32, 33, 75, 81, 82, 87, 93, 101, 126, 127, 141, 162, 173п, 272
 «Молитва» 144
- Морозов Костянтин 238
 «Москалева криниця» 40, 62, 63, 73, 74, 79, 87, 94, 98п, 122, 126, 144, 151, 152, 154, 164, 171
 Моцарт Вольфганг Амадей 221
 Мстислав (Скрипник) 237
 «Муза» 97, 126, 141
 «Музикант» («Музыкант») 33п
 Муравйов Микита 23
 Мушкетик Юрій 238
- «N. N. (Мені тринадцятий минало)» 74, 154п
 «N. N. (О думи мої! о славо злая!)» 77, 81, 98п, 109, 167
 «Над чистою великою водою» (А. Міцкевич) 61
 «Назар Стодоля» 17п
 Назаренко Іван 69п
 «Наймичка» 31, 33, 38п, 146
 народництво 108, 201, 203, 223, 228, 236, 246
 «Не гріє сонце на чужині...» 79, 120
 «Не для людей, тієї слави...» 102
 «Не спалося, а ніч, як море...» 271п
 «Не так тії вороги...» 74
 «Невольник» 144, 151, 153п
 Неділько Г. 247п
 Неділько В. 247п
 Некрасов Микола 209, 216

- Неледва Галина 215, 217
 Ненадкевич Євген 74п, 148п, 166п
 «Неначе степом чумаки...» 72
 «Неофіти» 25, 31, 42, 49, 74п, 75, 144п, 146, 149п, 154
 Немцевич Юліян 20
 Новицький Олексій 263, 267
 Новопетровське укріплення 225, 233, 258, 259, 264, 269
 Носко Петро 210
 «Ну що б, здавалося, слова...» 74, 77, 156, 166, 167
- образ матері 27, 30, 31, 38п, 65
 Обручов Володимир 258
 Обручова Матильда 258
 Огоновський Омелян 133
 Одарченко Петро 192
 «Ой чого ти почорніло...» 277
 Олдрідж Айра 190, 263
 Олні (Olney) Джеймс 52п
 Ольжич Олег 135
 Оренбург 257, 258, 269–271, 275, 278, 279, 281п, 283, 292п, 301
 «Осика» 144, 151, 153, 155
 «Осія. Глава XIV» 47, 50, 209
- «П.С.» 153
 Павличко Дмитро 238, 241
 Павлишин Марко 134п, 135п
 Падох Ярослав 238
 Паклен Р. –
 див.: Задеснянський Р.
 Паламарчук Глафіра 285п
- «Пан Тадеуш» (А. Міцкевич) 55, 60, 61, 67
 Паттерсон (Patterson) Аннабел 160п
 Пахаренко Василь 248
 Пеленський Євген 243
 «Перебендя» 112, 199
 [Переспіви зі «Слова о полку Ігоревім»] 143
 персона 42, 65, 66, 171, 200
 Петлюра Симон 237
 Петренко Наталія 247
 Петро I 175
 Петров Віктор 162п
 «Петрусь» 31, 33, 88, 122, 146, 153
 Пігонь (PigoŃ) Станіслав 55, 66п
 Піксанов Микола 187
 Пилипчук Володимир 238
 Пипін Олександр 18п, 21п, 22п
 Пільгук Іван 23п
 Плав'юк Микола 238
 Плющ Іван 240
 «Подражаніє Іезекіілю. Глава 19» 155
 «Подражаніє 11 псалму» 50, 92, 97
 поет:
 як бард 48, 52, 58, 59, 68, 94, 100, 103, 202;
 і громада 85, 86, 97, 100, 161п, 281, 300, 301;
 і його місія 29, 42, 49, 62, 67, 80, 88, 92, 98, 103, 251;
 і нація 54, 60, 67, 98, 101, 110, 113, 161п;

- і його покликання 29, 47, 54, 57, 58, 62, 63, 81, 86, 92, 94, 98, 101, 112, 119, 123, 124, 126, 146, 227, 230, 276, 301;
 як пророк 42, 45–47, 52, 62, 63, 65, 67, 81, 93
 і смерть поета 26, 28, 29, 39, 40, 42, 46, 49, 60, 65, 84, 87, 90, 93;
 смерть і перетворення (відродження) 46, 51
 Познанський Борис 236
 Поліцер (Politzer) Гайнц 175п
 Полонський Яків 215
 Полусмакова Ликера 241
 «Поминки» («Dziady»; А. Міцкевич) 53, 55, 58, 60, 61, 65
 Попадюк Роман 238
 популізм 134, 136, 187, 196п, 218, 221, 230, 236, 239, 243, 253, 274, 285
 «Прелюдія» (В. Вордсворт) 53
 «Пригніченість: Ода» (С. Колрідж) 47
 Прийма Федір 18п, 183, 192п
 «Причинна» 22, 31
 Пріцак Омелян 68, 238, 243
 «Пророк» 151п, 153, 155п
 пророк і грішник 90, 124, 126, 142
 пророцтво/пророчість 47, 66, 67, 113, 114, 123, 131, 158, 172, 177, 178, 190, 191, 273, 274, 298
 «Псалми Давидові» 292
- Пушкін Олександр 19п, 23, 24, 62, 149, 167п, 177, 189, 206, 209, 212, 221, 226, 250, 266, 284, 291
- Рабле Франсуа 266
 революція 48, 49, 223
 Рескін Джон 298п
 Рембрандт 221
 Рєзник Ігор 216, 217
 Репін Ілля 207
 Репніна Варвара 21, 25, 31, 43, 209, 277, 281, 292, 300
 Рибнікова Марія 185п
 Рижих Віктор 215, 217
 Рилєєв Кіндрат 19, 23, 56п, 62
 Рильський Максим 31п, 64п, 146
 «Розрита могила» 22, 23, 43п, 48, 125
 Рубчак Богдан 33п, 189
 Руденко Ольга 247
 Руссо Жан-Жак 53, 166
- «Садок вишневий коло хати» 277
 самоцензура (див. також: Шевченкова поезія, викреслення) 74, 75, 164, 165, 167, 173
 Санкт-Петербург 73, 211, 213, 220, 224–229, 233, 238, 244, 245, 271
 «Саул» 36п, 142
 Сверстюк Євген 248
 священне/сакральне 38–42, 46, 81, 86, 87; 91, 95, 231, 114, 123, 126, 247, 266, 300;

- і грішне 81, 86, 87;
і приземне 38–40, 41, 46,
86, 114, 123, 126, 266, 300
Семенко Михайль 301
сентиментальність 29, 50,
124, 210, 211, 220, 263
Середа Єлизавета 262п
символічна автобіографія 29,
33п, 52, 53, 58, 60, 61, 63,
65, 67, 68, 111, 301
Симоненко Василь 238
синкретизм 107, 114, 135,
201, 202, 218, 236, 253, 285
сирота/сирітство 27, 28, 35,
38, 40
«Сичі» 77, 167
Сірко Іван 108
Сковорода Григорій 125
Скотт (Scott) Вальтер 57п
«Слава» 82, 97, 126, 127, 129
«Сліпа» («Слепая») 17, 21,
22–24, 31, 33, 34, 36, 62, 146
«Сліпий» 144, 153п
Словацький Юліуш 61, 185,
189, 291
Слово 43–47, 63, 64, 67, 68,
70, 89, 93, 95, 102, 111–
113, 118, 130, 131
Слоун (Sloane) Дейвід 32п,
184п, 190
«Снилася зима»
(А. Міцкевич) 61, 65
«Сова» 146
сон/сни 33–36
«Сон (Гори мої високії...)»
34п, 74, 154
«Сон (Комедія)» 22, 49, 34п,
99п, 111
- «Сон (На панцині пшеницю
жала...)» 34п
Сократ 297
Сосюра Володимир 238
«Сотник» 74, 277
Сошенко Іван 213, 214, 217,
227, 228
соцреалізм 107, 133, 136, 175,
207, 216, 217, 219, 224, 232
«Сповідь» (Ж.-Ж. Руссо) 53
Сріблянський М. 203, 228
Сталін Йосиф 191
Стебельська Аріадна 238
«Стоїть в селі Суботові...»
157, 158, 168
Стороженко Микола 261
Струговщиков Олександр 214
Суворов Олександр 296
сумнів/зневіра 64, 70, 77, 80,
81, 84, 86, 90–93, 99, 100,
101, 122, 123, 126, 131, 167,
168, 173, 223, 300
Сумцов Микола 34п
- «Та не дай, Господи,
нікому...» 276
Танюк Лесь 237
«Тарасова ніч» 143п, 144, 155
Тарновський Василь 261
Тарновський Григорій 45п
Тернер Вільям 298п
«Тим неситим очам...» 74п,
75, 144п
Тинянов Юрій 185п
«Титарівна» 74, 146
Тичина Павло 118, 129, 164,
165, 202, 211
«То так і я тепер пишу...» 99п

- Товянський Анджей 67
Толстой Лев 174, 212
Толстой Федір 226, 263, 300
Томашівський Борис 177п
Третяк (Tretiak) Юзеф 55, 57
Три літа 22, 112, 141, 151,
157, 178, 283
«Тризна» 17, 18п, 21–25, 27,
29, 30–33, 35, 36, 43, 46–
51, 53, 61, 62, 64, 65, 68,
70п, 86п, 112, 281п, 286,
293
Трохименко Карпо 208, 210,
219
- «У Бога за дверми лежала
сокира...» 47, 75
«У Вільні, городі
преславнім...» 74, 75, 77,
167, 277
«У наших раї на землі...» 153
«У неділеньку у святую...»
74, 277
«У тієї Катерини...» 75
Українка Леся 124, 207
Усков Іраклій 154
«Утоплена» 31
- Федотов Павло 209
Федченко Павло 100п
Філарет (Денисенко) 240
Філатов Костянтин 208
Филипович Павло 23, 62
Франко Іван 124, 202, 182,
284, 285
Фредро Олександр 266
Фуко (Foucault) Мішель
160п, 161
- Хвильовий Микола 106
Хвостенко-Хвостов
Олександр 209, 210, 219
«Хіба самому написать...» 64,
68, 77, 80п, 83, 84, 87, 92,
94, 98, 100, 102, 104, 109,
117, 120, 141п, 154п, 166,
167, 171, 272п, 277, 278,
292п
Хмельницький Богдан 20, 21,
108, 156, 296
«Ходить собі по церковці...»
155
Ходченко Лев 216
«Художник» 33п, 111, 178, 209,
214, 223, 226, 227, 229, 297
«Хустина» 153
- «Царі» 36, 126, 144п, 146п,
153, 158, 284
цензура 74, 75, 128, 129, 143,
170, 180, 186, 205, 207, 256,
259–262, 264–267, 287п,
295п, 298п, 301
Цибулько Володимир 236
- Чаадаєв Петро 257
Чалий Михайло 239, 294п
«Чернець» 77п, 118, 144п
Чернишевський Микола 107,
217
Честахівський Григорій 239,
241, 243, 245
«Чи не покинуть нам,
небого...» 71, 109, 233
«Чи то недоля та неволя...»
39п, 40, 64–66, 77, 87, 88,
98, 109, 121, 166–168, 272п

- «Чигрине, Чигрине...» 22, 48
 Чижевський Дмитро 182
 Чорновіл Вячеслав 238
 Чужбинський (Афанасьєв)
 Олександр 248
 «Чума» 75, 277
- Шабліовський Євген 73п
 Шагінян Марієтта 43п, 100п,
 248, 270п, 280п, 281п, 282,
 283, 286–293
 Шамов Володимир 290
 Шаповал Микита –
 див. Сріблянський М.
 Шаталін Віктор 220
 Шевельов (Shevelov) Юрій
 30, 148, 182
Шевченківський словник 181,
 186–189, 196, 214, 262, 271
 Шевченко Варфоломій 241
 Шевченко Тарас:
 і апостольство 67
 як бард 94, 100, 102
 як дитина і юнак 210–214
 як ікона 88, 93, 97, 116, 122,
 123, 128, 208, 211, 212,
 215–217, 220, 230, 232,
 237, 245
 як кобзар 54, 103, 112, 116,
 177, 243, 245
 і його культ 88, 103, 105, 117,
 129, 132, 137, 172, 184, 191,
 201, 203, 218, 242, 247, 254,
 268, 274
 і мартиролог 211, 241, 287,
 289, 290
 і міф 24, 35, 46, 47, 94, 115–
 117, 137, 147, 191, 210
- як «національний геній» 108,
 190, 211, 221
 і ототожнення з народом 211,
 212, 229
 і його «погляди» 69, 70, 129,
 181, 182, 255
 «пристосована» та
 «непристосована»
 особистості 62, 94, 142,
 167п, 275, 291
 як пророк 70, 81, 89, 92, 95,
 100, 102, 107–109, 112–
 117, 122, 123, 130, 137, 177,
 190, 200, 211, 220, 222, 223,
 240, 249, 250, 260, 273
 як «революційний демократ»
 54, 107, 114, 129, 175, 188–
 191, 203, 264
 як речник народу 49, 52, 59,
 63, 67, 93, 107, 200, 244,
 301
 і російське оточення 214–217
 самозображення 53, 86, 87,
 110, 111, 126, 245, 273, 275,
 280–282, 286, 295, 300
 самокритика 88, 123
 і Христос 46, 47, 63–65, 114
 128, 131, 200, 211, 298
 як художник 202, 222, 227,
 243, 258, 280, 282, 287–
 291, 297
 Шевченкова поезія:
 анти-Заповіт 100, 102;
 її варіантність 62, 74, 111,
 120, 122, 138–159, 162,
 165, 167, 168, 176, 178, 185;
 викреслення 73–77, 165–174;
 дигресія 184, 185;

- діалог 33п, 63, 73, 79, 84, 85,
 90, 91, 126, 162, 165, 168,
 172;
 «жіноча лірика» 31п, 64п,
 146, 277, 286;
 заперечення 69, 76, 79, 80, 81,
 84, 85, 88, 90, 94, 118, 120,
 121, 126, 130, 141, 168;
 періоду заслання 49, 63, 64,
 71, 73, 79, 81, 87, 91, 92, 98,
 99, 101, 109, 117, 122, 141,
 156, 167п, 270, 273, 275,
 281, 283, 284, 286, 291, 292;
 любовна лірика 286;
 авторове ототожнення з
 персонажами 21, 27, 31–
 33, 37, 41, 46, 47, 50, 57, 63,
 64, 112, 130
 її «пантематычна» природа 30;
 і психологічний аналіз 22,
 31п, 37п, 65, 174, 184, 286
 Шевченкова проза 17, 18, 24,
 30, 33п, 50, 62, 88п, 94, 111,
 149, 150п, 170, 171, 205,
 227, 248, 252, 293
 шевченкознавство 18, 23,
 31п, 52, 61, 70п, 88, 89, 107,
 112, 122, 125, 128, 129, 132,
 143, 152, 156–159, 161,
 166п, 175, 177, 178, 181,
 191–193, 197, 231, 235,
 255, 269, 273, 274, 286;
 советське 18, 23, 122, 128,
 152, 156, 181, 183, 219, 263
 Шевчук Валерій 230, 234,
 235, 248, 252
- Шекспір Вільям 221, 235, 268
 Шіле Егон 294
 Шопен Фридерик 221
 Штайнберг (Steinberg) Лео
 298п
 Штернберг Василь 225, 233,
 234
 Шубравський Василь 192п
 Шувалов Петро 244
 Шульга Іван 213, 217
- «Щоденник» («Журнал») 17,
 87, 111, 146, 147п, 158, 229
- Югай Володимир 216, 217
 Юнг (Jung) Карл 64, 95п
 Юнге Катерина 263
 «Юродивий» 88, 97
- «я» авторове 52–54, 56, 57,
 61, 63–66, 69, 95, 96, 106,
 110, 111, 116, 123, 142, 162,
 166, 177, 272
 «Я єсть народ...» (П. Тичина)
 202
 Яворівський Володимир 238
 «Як тут мій труп...»
 (А. Міцкевич) 61
 «Якби ви знали, паничі...» 74,
 91п, 111
 «Якби зустрілися ми
 знову...» 286
 «Якби тобі довелося...» 144п
 Якушкін Павло 245
 Яньон (Janion) Марія 56п
 Яцюк Володимир 243п, 294п

Наукове видання

**Григорій Грабович
Шевченко,
якого не знаємо**

(З проблематики
символічної автобіографії
та сучасної рецепції поета)

Технічна редакція
Майї Притикіної

Комп'ютерна верстка
Олега Соханя

Підписано до друку 31.08.2000.
Формат 60x90/16. Гарнітура Петербург.
Папір офсетний № 1. Друк офсетний.
Фіз.-друк. арк. 20,0 + 1,0 арк. кольор. вкл.
Умовн. фарбовідб. 24,5. Обл. вид. арк. 18,7.

СП «Часопис «Критика»». 01001 Київ-1, а/с 255.
Свідоцтво про реєстрацію КВ 2690 від 21.04.97.

Надруковано в ВПП «Техніка»
Київ-53, вул. Білоруська, 36-а

НБ ПНУС



630578