

«Рідна мова»
— освітній кварталник
Українського вчительського
товариства у Польщі

Вчена рада журналу: Микола
Жулинський (Київ), Роман Дрозд
(Слупськ), Ярослав Грицковян (Кошалін),
Андрій Вонторський (Щецин), Анатолій
Ситченко (Миколаїв), Вадим Оліфіренко
(Донецьк)

Марко Сирник (Валч) — в.о. головного
редактора
Дмитро Дроздовський (Київ) —
література
Станіслав Караман (Київ) — методика
Ярослав Сирник (Вроцлав) — історія
Віктор Юрченко (Київ) — психологія

Члени редакції:
Ярослава Кобилко (Гіжицько)
Тадей Карабович (Голя)
Марія Стець (Перемишль)

Секретар редакції:
Кристина Сирник (Валч)

Веб-сайт:
Гжегож Муцовський (Валч)

Графічне оформлення:
Тереса Олещук

Мовна і стилістична коректа:
Мирослава Олійник (Бучківська)
(Львів/Варшава)

Коректа:
Катерина Сень

Видавець
Об'єднання українців у Польщі

Адреса редакції:
78-600 Wałcz
Dolne Miasto 10/80
tel. (67) 258 98 87
e-mail: proswita@op.pl
[http://www.interklasa.pl/portal/
dokumenty/r_mowa/](http://www.interklasa.pl/portal/dokumenty/r_mowa/)

Номер надрукований завдяки фінансовій
підтримці Міністерства національної
освіти

Під час використання матеріалів,
посилання на журнал «Рідна мова»
— обов'язкове

Юрій Ковбасенко

професор, завідувач кафедри світової літератури Київського університету імені Бориса Грінченка
м. Київ, Україна

Рідна мова

Тарас Шевченко і український літературний канон (традиційність і новаторство поетичної саморефлексії)

Проблема формування та збереження/руйнування літературного канону (т.зв. «теорія канону», „Canon Theory”) нині є світовим науковим мейнстрімом [1]. Дослідників зокрема цікавить питання, чому одні літературні твори переживають тисячоліття, постійно «реанімуючись» у пам'яті нових і нових поколінь, а інші швидко «западають в імлу» (Горацій), пірнаючи в морок забуття? З яких причин конкретний письменник у певну добу перебуває в центрі читацької уваги, неначе затіваючи інших своїх колег, але з плином часу відходить у тінь, а натомість колишні «темні конячки» стають новими лідерами цих своєрідних літературних перегонів? І, зрештою, які параметри літературного твору дають підстави вважати його канонічним, і якими рисами повинен бути наділений твір, аби претендувати на місце в національному і/або загальнолюдському каноні? Одним із найавторитетніших сучасних дослідників «теорії канону» є професор Єльського університету Гарольд Блум (Harold Bloom), відомий своїми фундаментальними працями *Страх упливу, Шекспір: винахід людини і, передовсім, — Західний канон (The Western Canon)*, концептуальні ідеї яких ураховані в цій розвідці, присвяченій дослідженню конкретних причин, які дозволяють Тарасові Шевченку ось уже два століття займати центральне місце в українському літературному каноні.

Від моменту першої публікації *Кобзаря* (18.04.1840) його твори постійно перебувають у центрі українського літературного канону, більше того, саме ця збірка стала першоосною

формування згаданого канону [2]. Слід також окремо відзначити той унікальний в історії світової літератури факт, що творчість Т. Шевченка залишалася в центрі канону попри неодноразові докорінні зміни ідеологічних парадигм аж до діаметрально протилежних: 1) Російська імперія (1840–1917); 2) радянська доба (1917–1991); 3) суверенна Україна (від 1991). Причому перші дві з-поміж названих епох були періодами жорсткого тоталітаризму, за своєю суттю шовіністично-антиукраїнського. І лише від 1991 р. національно-патріотичні аспекти творчості Шевченка стало можливим тлумачити уповні, без купюр, не спотворено [3].

Для розгляду заявленої проблеми цікавий матеріал може дати дослідження процесу поетичної саморефлексії, зокрема — осмислення власного творчого доробку тими письменниками, котрі займають центральне місце в канонах своїх національних літератур. Ця саморефлексія часто відбувається шляхом оцінки ними самими тих параметрів, котрі, на їхню думку, можуть забезпечити їхнім творам «вічне тривання» в пам'яті багатьох поколінь [4]. Цікаво, як письменник сам оцінює ті свої здобутки, котрі дозволяють йому сподіватися на місце в пам'яті прийдешніх поколінь, тобто на місце в каноні. За які саме заслуги він не забудеться, а «буде в славі цвісти» (Горацій), «будет долго любезен народу» (О. Пушкін), за що далекі нащадки його не забудуть «пом'янути незлим тихим словом» (Т. Шевченко).

Самооцінка письменником його власного внеску в літературу, його особисті «претензії

на безсмертя» чи не найяскравіше втілюються в мотиві підведення ним підсумку творчого життя (т.зв. мотив «пам'ятника»). «Вірш, роман чи п'єса охоплюють увесь комплекс людських страхів, включно із жахом смерті, котрий в літературному мистецтві трансформується в жадання канонізації, потребу зостатися у спільній чи суспільній пам'яті... Усе обертається довкола смертності і безсмертя літературних творів. Звідки ж узялася ідея вічного тривання твору, котрий не загине і не буде забутий світом?» [4, с. 47].

Одним із перших і найяскравіших у світовій літературі втілень мотиву «життя у віках» творчої спадщини письменника є знаменита ода давньоримського поета Горація *До Мельпомени* (1 ст. до н.е.), яку часто називають просто — *Пам'ятник*, один із найцитованіших прототекстів світової літератури:

Звів я пам'ятник свій. Довше, ніж мідь дзвінка,
Вищий од пірамід царських, простоїть він.
Дощ його не роз'їсть, не сколихне взимі,
Впавши в лють, Акваілон; низка років стрімких —

Часу біг коловий — в прах не зітре його.
Смерті весь не скорює: не западе в імлу
Частка краща моя. Поміж потомками
Буду в славі цвісти, поки з Весталкою

Йтиме понтифік-жрець до Капітолію.
Там, де Авфід бурлить, де рільникам колись
Давн за владаря був серед полів сухих, —
Будуть знати, що я — славний з убогого [5] —

Вперше скласти зумів по-італійському
Еолійські пісні. Горда по праву будь,
Мельпомено, й звінчай, мило всміхаючись,
Лавром сонячних Дельф нині й моє чоло.
(Переклад Андрія Содомори)

Як бачимо, Горацій не лише прогнозує своє перебування в каноні, тобто те, що його творчу спадщину («частку кращу його») пам'ятатимуть далекі нащадки доти, доки «з Весталкою йтиме понтифік-жрець до Капітолію» [6]. Тут наявна також своєрідна самооцінка поетом його власних творчих здобутків. Найбільшою своєю заслугою (а отже й шансом на місце в каноні) поет уважає те, що він «вперше скласти зумів по-італійському еолійські пісні...», тобто здійснив мрію багатьох римських поетів, його попередників. Нарешті римлянин зміг досягти тих вершин поетичної майстерності, які до того

підкорили лише всесвітньовідомі еллінські лірики, уродженці острова Лесбос Сапфо і Алкей (7 ст. до н.е.), котрі створювали свої поезії на «божественному» (Платон) еолійському діалекті. Отже, сам Горацій вважав найціннішим передовсім художньо-естетичний аспект своєї творчості.

У процесі рецепції та трансформації прототексту Горація його численні послідовники висували власні версії самооцінки свого творчого доробку, при цьому часто ставлячи собі в заслугу не тільки і не стільки суто художньо-естетичні параметри. Так, після певних вагань О. Пушкін підкреслив не естетичні, а насамперед морально-етичні аспекти своєї творчості: «...И долго буду тем любезен я народу, / Что чувства добрые я лирой пробуждал [первісно: «Что звуки новые для песен я обрел» — Ю.К.], / Что в мой жестокий век восславил я Свободу / И милость к падшим призывал» [7].

А що ж у Тараса Шевченка? Дослідники часто порівнюють його *Заповіт* із наведеною вище одою Горація *До Мельпомени*: «Поезією *Як умру, то поховайте...* завершується плідна Шевченкова осінь 1845 р. У змісті твору виявилася світоглядна й творча зрілість поета. Тут Шевченко використав відомий з тривалої літературної традиції (Горацій, Й.-В. Гете, П.-Ж. Беранже, Г. Державін, О. Пушкін) жанр «пам'ятника» — поетичного заповіту й створив поезію нового, власне шевченківського жанру — заповіт-гімн» [2, с. 629]. Залишивши без розгляду певну термінологічну драглистість («жанр» (?) «пам'ятника», «заповіт-гімн?»), загалом із наявністю в семантичній структурі згаданих поезій Горація і Шевченка інваріантних елементів можна погодитися. Аналіз творчої спадщини Шевченка дозволяє зробити висновок, що він добре знав текст оди *До Мельпомени* і творчо використав його в багатьох своїх поезіях.

Зокрема, цікаво порівняти втілення поетами мотиву, сказати б, «меж безсмертя» (читай: до якого конкретно часу їх пам'ятатимуть нащадки?). У Горація це — «поки з Весталкою йтиме понтифік-жрець до Капітолію»; у В. Шекспіра — «аж доки світ, мов лахмани подерті, / Не зноситься на спинах поколінь» (сонет № 55); в О. Пушкіна — «доколь в подлунном мире / Жив будет хоть один пиит» (*Я памятник себе воздвиг нерукотворный*); натомість у Шевченка масштаби воістину космічні: «Будеш, батьку, панувати, / Поки живуть люди; / Поки сонце з неба сяє, / Тебе не забудуть!» (*На*

вічну пам'ять Котляревському, 1838). Останні рядки звучать настільки монументально виражено, що важко повірити в те, що їх написав щойно викуплений із кріпаччини 24-річний провінціал, який знаходився на самому початку свого поетичного шляху.

Одним із цікавих прикладів використання фрагментів Горацієвої оди як інтертексту у віршах Т. Шевченка є поезія *До Основ'яненка*: «...Наша дума, наша пісня / Не вмере, не загине... / От де, люде, наша слава, / Слава України! / Без золота, без каменю, / Без хитрої мови, / А голосна та правдива, / Як Господа слово...» [2, с. 628]. Тут теж наявна імпліцитна ремінісценція з Горація, втілена в образах:

1) каменя (мармуру, граніту) як міцного довговічного матеріалу, з якого робляться пам'ятники, монументи (пор. *exegi monumentum*);

2) металу (міді, бронзи, золота) — елементу оздоби, а також матеріалу для написів на цих монументах (пор. *aere perennius*).

З одного боку, Шевченко рецепіює мотиви та образи оди *До Мельпомени*, проте, з другого боку, він суттєво трансформує їхню семантику, використовуючи їх уже не для підкреслення величі («вище пірамід царських») чи довговічності («довше ніж мідь дзвінка») свого поетичного доробку, як це мало місце в Горацієвому прототексті, а для втілення важливої опозиції усієї своєї творчості: підкреслення неофіційності, неінтенційованості на офіційне визнання творчості справжнього українського поета в умовах Російської імперії.

Оскільки національно зорієнтована творчість Квітки-Основ'яненка, як і самого Шевченка, не вписувалась в офіційну доктрину шовіністичної Російської імперської ідеології, ці письменники не могли претендувати (та й ніколи не претендували) на офіційне визнання та шанування, на «камінь і золото» офіційних російських монументів: «Тут ідеться про граніт офіційних пам'ятників з пишномовними написами, що вихваляли царських вельмож; за Шевченком, духовний скарб народу не потребує офіційного уславлення» [8]. Останню тезу слід дещо відкоригувати: духовний скарб народу може й повинен уславлятися офіційно. Проте це можливо виключно у власній суверенній державі. Натомість у Російській імперії справжня, а не бутафорна, «українськість» офіційно визнаною бути не могла, і Шевченко це чудово усвідомлював. Він ясно розумів, що творчість українських письменників репрезентантами російської імперської доктрини

(і навіть зросійщеними земляками-українцями!) зневажатиметься та висміюватиметься [9].

Але Шевченко висловлює не просто припущення чи сподівання, а й тверде переконання в тому, що попри все, *per aspera ad astra*, творча спадщина українських письменників забуття таки уникне («Наша дума, наша пісня / Не вмере, не загине»). Показово, що «слово „дума“ в цьому рядку іноді тлумачиться звужено — лише як фольклорний жанр; більшість же дослідників справедливо вважає, що тут поет мав на увазі народний світогляд взагалі — й історичний, і політичний, і філософський — як народну самосвідомість, як ідеал майбутнього, виражений у всій народній творчості, включаючи й історичні думи та пісні» [2, с. 628–629].

Створення послання *До Основ'яненка* (1839) збіглося в часі з непростими пошуками молодим Шевченком власного шляху в житті й літературі. «Невдовзі після створення вірша — наприкінці 1839 або на початку 1840 р. Шевченко..., переслав вірш Г. Квітці-Основ'яненкові у листі до нього за підписом «Перебендя» [2, с. 627]. І то була не просто модна тоді літературна містифікація, така собі гра молодого дописувача в загадкові псевдоніми, а без жодного перебільшення знакова для української літератури та історії подія.

Невипадково саме екзотичним словом «перебендя» Тарас Шевченко назвав також свою програмову поезію. Максим Рильський вважав, що у вірші *Перебендя* (1839) «подається ідеальний образ поета» [10]. З цієї думкою погодитися можна, проте лише почасти, оскільки тоді 25-річний Шевченко поетичну діяльність щойно розпочинав (ще не було навіть першодруку *Кобзаря*), а відтак лише «намацував» свій життєвий і літературний шлях, постійно саморефлексує, багато в чім сумніваючись і багато над чим болісно розмірковуючи. І саме вірш *Перебендя*, на думку Івана Франка, «можна вважати типовим приміром того, як в першій добі поетичної діяльності Шевченка перехрещувалися і зливалися найрізніші впливи і як геніальна натура нашого поета уміла впливи ті щасливо перетопити в одну органічну і глибоко поетичну цілість» [11].

Слово «перебендя» в словнику Бориса Грінченка тлумачиться як: «1) балагурь. 2) капризникъ, привередникъ» [12], а в словнику Святослава Караванського — як «базікало, вередун» [13]. То чим же образ «старого та химерного» кобзаря, сивого, розкуйовдженого вільними степовими вітрами «базікала-вередуна»,

привабив молодого чепуруна Тараса Шевченка [14], щойно обласканого Фортуною: чудесним образом вирваного з ярма з кріпаччини «вискочня-провінціала», котрий до того ж не лише став студентом столичної Академії мистецтва, а ще й отримав стипендію? Адже те, що свого листа до Квітки-Основ'яненка він підписав псевдонімом «Перебендя», є вагомим свідченням певної його самоідентифікації з ліричним героєм однойменного вірша. Не даремно також уже наприкінці життя, в 1860 р., готуючи до друку чергове видання *Кобзаря*, Тарас Григорович неодноразово повертається до назви саме цієї поезії, спочатку перекресливши слово *Перебендя* й замінивши його новим заголовком — *Кобзар*, але згодом, після тривалих роздумів, таки повернувшись до первсної (і відтоді вже остаточної, канонічної) назви — *Перебендя* [15].

У раннього Шевченка «образ кобзаря зустрічається у багатьох творах (*Тарасова ніч, Катерина, Гайдамаки, Мар'яна-черниця*, пізніше — *Сліпий, Великий льох* та ін.), що пояснюється як впливом літературної традиції, так і реаліями українського життя: кобзар, лірник, бандурист — характерна постать тогочасного сільського побуту України...» [16]. Рис же «самотнього романтичного поета, „фігури ідеальної“, митця, здатного підійматися понад буденщиною, образ Перебенді набуває у другій частині твору. Конфлікт між високою духовністю поета й людьми, які не розуміють його й сміються з нього, не спроможні піднятися понад щоденними клопотами, І. Франко виводив з літературних традицій; між такими творами він згадував *Імпровізацію* з поеми *Дяди А. Міцкевича*, поезії О. Пушкіна *Поет, Поету, Пророк*. Проте усі ці твори, створивши відповідну поетичну атмосферу, могли послужити лише стимулом для розвитку оригінального образу кобзаря-поета у Шевченка» [2, с. 619]. У вірші *Перебендя* знаходимо специфічно Шевченкове розуміння ролі поетичного хисту як дару Божого, якогось надприродного, трансцендентного і навіть шаманського таланту, котрий може впливати на долю не лише окремих людей, а й цілого народу, і навіть здатен творити націю: «Заговоривши в своїх перших поезіях по-українськи, Шевченко одразу вступив у зачарований світ, де здійснювалося його духовне єднання з поколіннями і поколіннями предків. Уже в *Перебенді* можемо пізнати мотив чарівної „подорожі на той світ“, лету над простором і часом, безпосереднього спілкування з Богом, як це доступно

було тільки козакам-характерникам, чарівникам-кобзарям та „райським людям»» [17].

Отже саме образ «кобзаря-мага», барда-медіума, наділеного надприродними, трансцендентними можливостями (які так різко контрастують — і тим самим ще більш підкреслені — його навмисною рустикалізацією, «приземлено-хімерною» зовнішністю), на мою думку, і приваблював молодого українського поета. Тож не дивно, що митець із саме таким радикально-безкомпромисним розумінням свого покликання перед українською літературою і обов'язку перед своєю нацією аж ніяк не вписувався в контекст російської імперської ситуації та тогочасної літературної моди [18]. Відтак Тарас Шевченко й не претендував на «золото й камінь» офіційних монументів (хоча — і це ще одна з-поміж численних Кобзаревих загадок — згодом на його монументи, зокрема й у Росії, таки було витрачено чимало «і золота, і каменю!»).

Поет із такою позицією в Російській імперії наражався на нерозуміння, прирікав себе на самотність і навіть посміх, на небезпеку політичних переслідувань — аж до фізичного знищення. Його доля в чужому краї — терпіти насмішки, не маючи ані офіційного визнання, ані комерційного успіху. Утім, він до цього вже був готовий, бо що ж візьмеш із «хімерного вередуна» — перебенді? Але головним є те, що виключно в обмін на таку приниженово-трагічну усамітненість (як свого роду ініціацію, «викупну жертву») поет і міг отримати найвищу компенсацію: абсолютну духовну та творчу свободу, можливість сміливо й прямо мовити своєму народові правдиве пророче слово: *Без золота, без каменю, / Без хитрої мови, / А голосне та правдиве, / Як Господа слово*.

Тож, якщо вже йти слідом за Максимом Рильським у пошуках ідеального для Тараса Шевченка образу поета, то шукати треба швидше не на початку, а наприкінці творчого шляху. У найсконцентрованішому й «найпрозорішому» вигляді усвідомлення земного покликання поета втілені в написаному Шевченком незадовго до смерті *Подражанії 11 псалму* (1859): *...Возвеличу / Малих тих рабов німих! / Я на сторожі коло їх / Поставлю слово*.

Отже, Тарас Шевченко неприховано позиціонує себе як поет-пророк, як фундатор і охоронець хай на той час ще не існуючої, але ним же провозвіщеної української держави (*сім'ї вольної, нової*), як Деміург, що творить націю Словом (пор. Євангеліє від Іоанна, вірш 1.1: *На*

початку було Слово...). Саме це він ставить собі в заслугу, саме через це сподівається на безсмертя у вдячній пам'яті прийдешніх поколінь (*не забудьте помянути незлим тихим словом*), тобто саме за це, на його думку, він має право на місце в Українському Каноні.

Як бачимо, і це пророцтво Великого Українця справдилося. Недаремно Борис Грінченко підсумував: «Шевченко своєю національною самосвідомістю є геній, а своєю незмірною вагою, значенням у справі національного відродження свого рідного краю є з'явищем феноменальним, єдиним, може, на світі».

Таким чином, процес поетичної саморефлексії Шевченком власної творчої концепції багато в чому корелює із поетичною самооцінкою власного творчого доробку найвидатнішими митцями світу, котрі перебувають у центрі своїх національних літературних канонів (Горація, Вільяма Шекспіра, Адама Міцкевича, Олександра Пушкіна та ін.). Водночас цей процес має й свої специфічні риси, пов'язані передовсім із виконанням Тарасом Шевченком високої місії нації- та державорення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ось далеко не повний перелік знакових публікацій з проблеми літературного канону: Н. Bloom, *The Western Canon*, London 1994, pp. 567; L. Fiedler, H.A. Baker, Jr. (eds.), *English Literature: Opening Up The Canon*, Baltimore 1979, а також: P. Lauter, *Caste, Class, and Canon* [y:] J. Newton, M. Harris, K. Aguero (eds.), *A Gift of Tongues: Critical Challenges and Contemporary American Poetry*, University of Georgia Press 1987, p. 57–82; його ж, *Race and Gender in the Shaping of the American Literary Canon* [y:] J. Newton, D. Rosenfeld (eds.), *Feminist Criticism and Social Change: Sex, Class and Race in Literature and Culture*, N.Y. 1985, p. 19–44; J. Guillory, *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago 1993, М. Гронас, *Літературний канон як проблема*, «Новое литературное обозрение» 2011, № 1 та ін. Детальніше про сучасний стан проблеми канону і каноноборства в Україні та за кордоном див.: Ю.І. Ковбасенко, *Літературний канон і куррикулум літературної освіти: світовий досвід і український шлях*, «Всесвітня література в середніх навчальних закладах України» 2011, №№ 9, 10.

2. «18 квітня 1840 року в Петербурзі з'являється друком перша збірка поета під назвою *Кобзар*, рукопис якої до друку підготував Є. Гребінка. До книжки ввійшло вісім творів: *Думи мої, думи мої..., Перебендя, Катерина, Тополя, Думка* («Нащо мені чорні брови...»), *До Основ'яненка, Іван Підкова, Тарасова ніч*. Попри цензуру і викреслення в *Катерині*, вірші *До Основ'яненка* та поеми *Тарасова ніч*, це була велика духовна перемога поета над мовчанням, яке немилосердно перепоною стояло на шляху до творчого самоздійснення. Шевченко створив

книгу — духовного вояownika, якому довірив боротьбу за людські душі, що заціпеніли в бездіяльній самотності» (Т. Шевченко, *Зібрання творів*: У 6 т., Київ 2003, т. 1: *Поезія 1837–1847*, с. 18). Інтернетресурс, режим доступу: <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev146.htm>.

3. Поза сумнівом, формування канону знаходиться під сильним впливом домінуючої ідеології, особливо в тоталітарному суспільстві. Ф. Серс (Ph. Sers) підкреслював: «Канон [у добу сталінізму — Ю.К.] став не продуктом консенсусу, а особистим рішенням однієї людини. Ця ж риса характеризує і сталінське мистецтво соціалістичного реалізму, коли митці, докладаючи всіх зусиль для виконання директив партії, звеличуючи до небес вождя і слідувачі встановленій ним лінії, могли лише чекати на примхи тирана, який один був у змозі винести своє схвалення чи відкинути роботу...» (Ф. Серс, *Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного*. Пер. с фр. С.Б. Дубин, Москва 2004, с. 50). Проте навіть попри ці докорінні зміни ідеологічних орієнтирів творчість Тараса Шевченка залишалася і залишається в центрі українського канону, що є черговим свідченням його творчого генія, «сили письма».

4. У цій контексті цікавим є зауваження Г. Блума: «Моя літературна пам'ять, насправді, ґрунтувалася на Каноні, котрий є власне системою пригадування» (Н. Bloom, *The Western Canon*, London 1994, p. 48).

5. Напрочуд суголосною Горацієвій є така, наприклад, «самооцінка» Шевченка: «Не забула б Україна мене мізерного» (лист до Миколи Цертелєва від 23.09.1844).

6. Цікаво, що одним із сучасних титулів Папи Римського є саме «понтіфік».

7. Четверта строфа вірша читалася первісно: «И долго буду тем любезен я народу, / Что звуки новые для песен я обрел, / Что вслед Радищеву восславил я Свободу / И милосердие воспел». Неважко помітити, що у цьому варіанті поезія О. Пушкіна була ближчою до концепції Горація (пор.: «Вперше скласти зумів по-італійському / Еолійські пісні» — «...звуки новые для песен я обрел...»).

8. «Без золота, без граніта...» — Заміною вислову «без каменю» на «без граніта» Шевченко розкрив смисл цього першого, який тлумачиться помилково як «коштовне каміння» (*Словник мови Шевченка*, Київ 1964, т. 1, с. 314), тоді як ідеться про граніт офіційних пам'ятників з пишномовними написами, що вихваляли царських вельмож; за Шевченком, «духовний скарб народу не потребує офіційного уславлення» [2, с. 629].

9. Ось показова відповідь Гоголя на запитання професора Московського університету, українця за походженням Осипа Бодяньського, про оцінку Миколою Васильовичем творів Тараса Шевченка: «Дьогтю багато, — неголосно, але твердо промовив Гоголь, — і навіть додам, дьогтю більше, ніж власне поезії. Нам-бо з Вами, як малоросам, це, мабуть, і приємно, та не у всіх носи, як наші. Та й мова [йдеться про українську мову творів Шевченка, на відміну від російської, якою писав сам Гоголь — Ю.К.] [y:] Г.П. Данилевский, *Сочинения*, Санкт-Петербург 1901, т. 14, с. 98–99.

10. Рильський М., *Книга народу* [у:] Т. Шевченко, *Кобзар*, Київ 1960, с. 3.
11. Франко І.Я., *Зібрання творів*: У 50 т. Т. 27, Київ 1980, с. 287–288.
12. Грінченко Б., *Словарь української мови*: в 4-х тт. Т. 1 (репринте видання), Київ 1909, с. 108.
13. Караванський С., *Практичний словник синонімів української мови*, Київ 1995, с. 270.
14. Іван Сошенко у спогадах говорить про зовнішність Тараса в період навчання в Академії мистецтв: «...Познайомившись зі світськими людьми і роз'їзджаючи по вечірках, він почав гарно одягатися, навіть з претензією на *comme il faut*-ність. Така марнотратність дещо дратувала скромного Сошенка, який намагався стримати друга: „Куди тобі? Шуба єнотова, ланцюжки не ланцюжки, шалі да часи...”» [у:] М.К. Чалий, *Нові матеріали до біографії Т.Г. Шевченка* [у:] *Спогади про Тараса Шевченка*, Київ 1982, с. 55.
15. «Поки друкувався *Кобзар* 1860 (з початку грудня 1859 до середини січня 1860 року), Шевченко правив текст *Перебенді* у примірнику *Чигиринського Кобзаря і Гайдамаків* 1844, повернутому з Петербурзького

цензурного комітету (ІЛ, ф. 1, № 76). Поет змінив назву *Перебендя* на *Кобзар*, але потім відновив хвилястою рисою назву *Перебендя* (назва *Кобзар* залишилась незакресленою...)» [2, с. 619].

16. Див.: Бондаренко А.І., *Ідейно-естетичне значення образу народного співця-кобзаря в ранній творчості Шевченка* [у:] *Зб. праць XVI наукової шевченківської конференції*, Київ 1969, с. 54–64.

17. Попович М., *Нарис історії культури України*, Київ 1998, с. 377.

18. Неймовірну дистанційованість своєї творчості від уподобань тогочасної читаючої імперської публіки Шевченко не просто усвідомлював, а й відкрито декларував, блискуче іронізуючи над тогочасним «дворянським кічем»: *...Коли хочеш грошей / Та ще й слави, того дива, / Співай про Матрьошу, / Про Парашу, радість нашу, / Султан, паркет, шпори, — / От де слава! А то співа: / «Грає синє море»... (Гайдамаки)*. Щоправда, іноді він таки давав тогочасним російським «дворянським поетам» пряму оцінку, називаючи їх «тупорилими віршомазами» [Сон («У всякого своя доля»)].

