



Леся Генералюк

МІЖВИДОВА ВЗАЄМОДІЯ В ЛІТЕРАТУРНІЙ ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА: ГІПОТИПОЗИС-ЖАНР

У статті висвітлюється проблема міжвидової взаємодії у творчості Т. Шевченка, зокрема взаємодія літератури й мистецтва. Авторка надає основну увагу аналізу переходу від слів до візуальних образів, якими оперує професійний художник. Однією з форм такої взаємодії є гіпотипозис-жанр. Усі жанрові сцени в Т. Шевченка висвітлюють ті чи ті аспекти української ментальності.

Ключові слова: *взаємодія літератури і образотворчого мистецтва, мистецький трансакціонізм, гіпотипозис, гіпотипозис-жанр, саморецепція.*

Дослідження стилю митця-універсаліста, яким є Шевченко, неможливе без урахування того спектру інтермодальних асоціацій, тих виражальних засобів, котрі походять від суміжних видів мистецтв, в яких він реалізувався. Стиль Шевченка-літератора сформувався в найтіснішому зв'язку з образотворчим мистецтвом, в якому він був професіоналом, відтак міжвидова взаємодія у його літературній творчості є надзвичайно продуктивною на





перетині літератури й візуальних мистецтв. Практично майже в кожному Шевченковому поетичному чи прозовому творі присутній акцентований візуальний ряд: ним може бути елемент пейзажу, пейзаж, портрет, інтер'єр, жанрова сцена або ж кілька послідовних зорово чітких уривків, котрі становлять осердя твору. Численні візуальні фрагменти, що нагадують словесне малювання і спостерігаються в писаних на засланні повістях, поезіях, є яскравим прикладом мистецького інтеракціонізму (міжвидової взаємодії). Вони сприяють розширенню семантичного поля синкретичної образності Шевченка, формують його особливий стиль.

Мислячи в категоріях образотворчого мистецтва, художник-поет доволі часто здійснював інтеракційні ходи, а транстекстуальний “переклад” не становив для нього труднощів. Шевченко фактично, якщо використати вислів Р. Барта, “грався” культурними кодами, “зшивав” з літературних і мистецьких алюзій та ремінісценцій задуману ним самим багатоколірну тканину буття; не випадково у сепіях “Циган”, “В казармі”, “Покарання колодкою” зобразив себе за шиттям – промовисті алюзії на прізвище й творчість. Саме так митець створював єдиний текст культури (Барт, до речі, наголошував, що етимологічно “текст” означає “тканина”), де всі знаки й коди рівноцінні, взаємопов'язані й перебувають у постійних впливах один щодо одного.

Аналізуючи прикметні риси літературного опису, Барт відзначав, що при будь-якому його різновиді автор спершу подумки перетворює матеріал первообразу в живописний, ніби вміщуючи його в раму, а потім описує як артефакт, відокремлений від іншого світу межами рами. У статті “Ефект реальності” учений навів приклад архітектурного екфразиса – опису Руанського собору з тексту “Мадам Боварі” Флобера, причому, на його думку, “весь опис вибудовано таким чином, щоб уподібнити Руан живописному полотну, – засобами мови створюється картина, начебто вже написана на полотні” [1, с. 396]. З такої позиції творча практика письменника, який для максимально точного й повноцінного відтворення об'єкту змушений “зупинити мить” і відкинути “за межі рами” все зайве, справді тотожна творчій практиці художника.

Універсаліст Шевченко це чудово відчував і сам засвідчував концептуальну єдність власних творів – літературних і мистецьких. Для нього праця і в одній, і в другій сфері творчості, якій передуює обдумування сюже-

ту, групування матеріалу, виділення основних тем тощо, мало відрізнялася. Оскільки звичка до копіткої, тривалої праці художника була вироблена в нього до автоматизму, починаючи з підготовки паперу під рисунок, полотна під живопис – аж до поетапного нанесення найдрібніших завершальних штрихів чи лесувань, він у російських повістях та листах не раз зазначав, що сприймає словесний творчий акт як акт малярський. Так, осмислюючи початкові етапи складання поеми про героя-матроса в експозиції повісті “Прогулка с удовольствием и не без морали”, оповідач говорить про ремесло художника: “Канва готова, осталось подобрать тени, и за работу. Я уже начал было и тени раскладывать, не теряя из виду общего эффекта”. Помітно, що сленг живописця (“тіні” – це відтінки кольору, які художник спершу підбирає на палітрі – розкладаючи їх, змішуючи, узгоджуючи між собою, він таким способом визначає колорит твору; “канва” – загальний контур, рисунок майбутньої живописної композиції на полотні) окреслює зародження і прийоми структурування словесного твору. Помітно й те, що Шевченко максимально використав можливості словесного малювання у своєму прагненні відтворити всебічну стереоскопічну картину буття, адже реальність він сприймав своїм професійним оком як нескінченне чергування фрагментів, наповнених тими чи іншими сенсами.

Специфічна інтерполяція в літературні форми вифрагментованих мистецьких візій означається терміном гіпотипозис. Гіпотипозис (*грецьк.* *hypotyposis* – модель, оригінал, образ; дериват слова *hypotyposis* – зарисовувати, окреслювати) означає зображення, *subiectio sub adspectum*; він має на меті наочне зображення, максимальну візуалізацію того, про що йдеться. Митрофан Довгалецький у своєму курсі поетики “Сад поетичний” писав про гіпотипозис: “Це така фігура, коли якусь річ або особу, або місцевість так описують, начебто її бачили на власні очі. Як наприклад: “Людина з високим станом, з великою головою, з сивим і чорнуватим волоссям” [6, с. 332]. За “*Słownikom terminów literackich*”, це “образний спосіб словесної подачі, котрий апелює до утворів візуальних, що унаочнюють і актуалізують сенс розповіді” [16, с. 205–206]. Він більше відштовхується від ментальної репрезентації зримого, “другого життя видимого світу”, що, резонуючи з матеріальною реальністю, існує водночас “в свідомості людей – у їх враженнях, уяві, пам'яті” [14, с. 20–21].





Слід підкреслити, що гіпотипозис, на відміну від екфразису – опису матеріальних творів мистецтва, не стосується конкретного твору мистецтва і лише опосередковано, активізуючи пластичну уяву реципієнта, може викликати у згадці якусь картину. Приклад гіпотипозису – “графічні ілюстрації літературного тексту”, наведений укладцем “Літературознавчої енциклопедії” – є, м’яко кажучи, не зовсім вдалим, адже у визначенні зафіксовано, що “гіпотипоза” – це “формулювання словесного виразу” [5, с. 229–230]. Тобто гіпотипозис пропонує читачеві усталені прийоми й критерії візуалізації, котрі дозволяють виявити у тексті ознаки зображальності без вказівки на аналогічні твори мистецтва, відтак головне його завдання полягає в тому, щоб словами створити чуттєву картину, дати наглядний образ предметів, продемонструвати можливості словесного живописання. Причому досить часто, і це продемонструємо на прикладах, зрима конкретність образу в гіпотипозисі поєднується з метафоричністю й використанням символіки пластичних мистецтв.

Франко у праці “Із секретів поетичної творчості” в контексті актуальної на той час проблеми “поезія і малярство” не раз говорить про Шевченкові тексти “малює”, “малює словами”, “у нього жаль висловлюється картиною”, підводячи реципієнта до висновку, що “багатство, натуральність і пластика” Шевченкових образів – “найліпше свідоцтво його великого поетичного таланту” [13, с. 76]. Відтак аксіома про первинність сприйняття світу очима професіонала, виученика Академії мистецтв, що є основою художнього мислення Шевченка, неодмінно повинна бути в полі зору літературознавства; це, зрештою, відзначали, окрім Франка, М. Шагінян, Г. Клочек [9, с. 44]. Тим більше міжвидова взаємодія, а саме – слова і образотворчого мистецтва в літературі, як правило, досліджується крізь призму жанрової класифікації візуальних мистецтв (пейзаж, портрет, інтер’єр, жанрова сцена), отримуючи на позначення явища відповідні літературознавчі терміни: гіпотипозис-пейзаж, гіпотипозис-портрет, гіпотипозис-інтер’єр, гіпотипозис-жанр.

На одному із зауважених варіантів міжвидової взаємодії зупинимось докладніше.

У поезії та повістях Шевченка надзвичайно багато жанрових побутових сценок, і хоч деякі з них нашкіцовані схематично, проте ми “бачимо” їх доволі виразно. Вони зримі, динамічні, нагадують то твори Штернберга, Федо-

това, Трутовського, Сластіона, то мистецькі твори самого Шевченка, то кінофрагменти, що чергуються з неймовірною швидкістю. Це було помічено дослідниками, зокрема О. Дорошкевич вважав, що поет зосереджував увагу не так на пейзажах, як на житті людей, їхньому побуті: “Шевченко-жанрист тут цілком перемагає Шевченка-пейзажиста, і це характерно й для малярської праці поета; і там скрізь переважає жанр” [7, с. 160]. У жанрі, як зазначав О. Новицький, “він далеко випередив не тільки російських, але й закордонних малярів, але – що значно важливіше – й письменників”, і додавав, що ця увага до жанрової тематики, ймовірно, є “геніальним передчуттям “натуральної школи”, тобто реалізму в мистецтві” [10, с. 28, 30]. Один із багатьох прикладів – фрагмент із поеми “Сон – У всякого своя доля”: “А он розпинають / Вдову за подушне, а сина кують / Єдиного сина, єдину дитину, / Єдину надію! – в військо отдають”, котрий перегукується з картиною І. Соколова “Проводи рекрутів” (1860).

Справді, взаємодія образотворчого мистецтва й літератури активно проявляється в зображенні побуту. Саме в цій сфері прийоми мистецтва вливаються в поезію, прозу, а література проникає в мистецтво, привносячи описовість: зображення моментів, за якими вгадується цікаве оповідання, життєва й подовжена в часі сюжетна канва. Попри те, що сценки, у яких кохався художник-поет, є камерними, головна їхня властивість – у відтворенні архетипних основ українства: вони типові, знакові, це своєрідний відбиток душі поета і водночас душі народу. У них сконцентровано ключові параметри українського менталітету і причинно-наслідковий зв’язок, який формує буття нації та окремої людини. Слід виділити основні тематичні різновиди побутового жанру в поезії та прозі Шевченка: 1) модифіковані сценки в стилі народної картини “Козак Мамай”; 2) сценки на кшталт народної картини “Козак і дівчина”; 3) ідилічні образки з народного побуту; 4) сцени сільських трагедій; 5) мати й дитя; діти.

У першому випадку в центрі маємо образ кобзаря, іноді з поводитирем, іноді в колі молоді (козаки, хлопці, дівчата) чи селян; ці образки колоритні, наповнені промовистими деталями: “з хлопцем старий кобзар / В село шкандибає / В руках чоботи, на плечах / Латана торбина / У старого; а дитина! / Сердешна дитина! / Обідране; ледве-ледве / Несе ноженята” – подорожні оточені гуртом дівчат, кобзар співає (“Мар’яна-черниця”); Перебен-





дя в полі на могилі грає на кобзі, довкола нього – символічний панорамний пейзаж: “Кругом його степ, як море / Широке, синіє: / За могилою могила, / А там – тільки мріє”. Інше тло – в перших рядках вірша “Тарасова ніч”: “На розпутті кобзар сидить та на кобзі грає, / Кругом хлопці та дівчата, / Як мак процвітає”. Ще інше – у “Катерині”, де фактично дві сценки. Перша: “Ішов кобзар до Києва / Та сів спочивати, / Торбинками обвішаний. / Його проважатий, / Мале дитя, коло його / На сонці куняє...” і далі; друга – пан і пані в берліні біля запліжених подорожніх подають милостиню – сповнена підтекстами й символікою.

Шевченкову “кассандрівськи” трактовану тему невидючого кобзаря, що виспівує-плаче на розпуттях велелюдних, де він, незалежно від присутності/відсутності слухачів, завжди від’єднаний від світу людей, бо насправді не він не бачить – його, істинного, ніхто не бачить, не бачить той безмір, той космос, в який розчахнута його душа, – можна назвати гіпотипозисом-матеріалізацією образу власного “я” автора. Тема вселенської, якоїсь космічної самоти-печалі, що має початок у Шевченкових кобзарях, отримала живописне втілення в картині Л. Жемчужникова “Кобзар на шляху” (1854), де густо-синій колір неба, пагорб-планета, на якому сидить відмежований колом кобзар та розгублений хлопчик-провожатий за його спиною – своєрідна прелюдія ще позитивістського ХІХ ст. до майбутніх есхатологічних мотивів антропософії й символізму, на кшталт блоковських візій: “Миры летят. Годы летят. Пустая / Вселенная глядит в нас мраком глаз” [3, с. 103].

Есхатологічна символіка образу сліпого кобзаря-візіонера, відособленого від світу людей, прочитується й у двох сепіях на тему “Сліпий – Бандурист”. Прообразом теми, пізніше розгорнутої в поемі “Сліпий – Невольник”, був рисунок з натури (1843, олівець), подарований В. Рєпніній. Проте, на відміну від жанрового рисунка, в сепіях образ молодого кобзаря-бандуриста подано узагальнююче, тут відчутне намагання монументалізувати постать, представити збірний образ “козацьких дітей”, фізична наруга над якими лише зміцнила їх духовно. Рядки пізнішої поеми 1845 р. (друга ред. 1859): “Отак на улиці під тиним / Ще молодий кобзар стояв / І про невольника співав. / За тиним слухала Ярина” – є лише частковим пластичним окресленням теми, вони не репрезентують (як і у випадку поеми та полотна “Катери-

на”, де концептуальність малярського твору незмірно масштабніша, аніж ідея поеми) тої символічності й архетипізації, властивих образам-етноконцептам сепій [8, с. 29]. Слід зауважити, що концепт-символ сліпоти в його іконічному (“Бандурист”) і словесному варіанті (“Невольник”, “Слепая”, “Великий льох”) має двояке семантичне наповнення. У першому випадку метафізичне масштабне бачення українського світу кобзарями, лірниками з фізичною вадою, особливо трагічною для поета-майлара, в якого око було головним інструментом освоєння світу, символізує звільнення від соціуму та мудрість. У другому – духовна сліпота фізично здорових земляків: “сліпі люде” (“Великий льох”), “Сліпі і маліє душою”, “Воззри, Пречистая на їх, / Отих окрадених, сліпих” (“Марія”), “Дурить дітей / І брата сліпого” (“Холодний Яр”), “Кого благає, благії / Раби незрячії, сліпії” (“Неофіти”), що зіставна з вадою німоти-покори, мовчання, також репрезентованою Шевченком у двох знакових системах, – є найстрашнішою трагедією народу-раба. Сліпі кобзарі, хранителі етнічної пам’яті, котрі бачать внутрішнім зором, можуть вказати шлях рабам до “прозрівання” – словом і думою; Шевченко також, умовно художник-кобзар, засобами візуалізації й слова звертався повсякчас із закликком: “Прозріте, люди!” (“Єретик”).

Ідилічною виглядає інша побутова сцена в “Невольнику”: “Так, коло полудня в неділю / Та на зелених ще й святках, / Під хатою в сорочці білій / Сидів, з бандурою в руках, / Старий козак”. Біля козака – Ярина та Степан, що “під тиним / Неначе вкопаний стоїть”. Деталі тла опущено, але вони уявляються: зелене подвір’я, вишня, на тлі білої стіни довірні атрибути народного побуту. Картина сільської ідилії створюється образами веселої музики, танцю Ярини та Степана й співу старого; вона – яскравий приклад поетичної, звуко-музичної та зображально-пластичної взаємодії. Усі відзначені сцени – варіанти народної картини, досліджуваної П. Білецьким, кожна деталь якої, на думку дослідника, – символ: “В українських народних картинах ідея розкривається у композиції, побудованій на низці метафор” [2, с. 98], тому аналогії можливі або на рівні народної ікони, архітектоніка якої, вважає В. Яцюк, співмірна з Шевченковим почерком у мистецтві та в поетичній пластиці [15, с. 28], або на рівні рокайльних, пейзажних тем народного примітиву, або ж на рівні зображень “Козаків Мамаїв”. Не випадково, проводячи ідею пошанування Укра-





їни, Шевченко в офорті “Дари в Чигирині 1649 року” зобразив на стіні велику картину “Козак Мамай”.

Сценки “Козак і дівчина” буквально переповнюють і поетичні, і прозові твори Шевченка: Оксана та Ярема в “Тайдамаках”: “козак чорнявий / Під вербою, над водою, / Обнявшись, сумує; / А Оксана, як голубка / Воркує, цілує”; Мар’яна і Петрусь у “Мар’яні-черниці”; Степан та Ярина в “Невольнику”: прощання перед розлукою, тут і кінь, і зброя (“шаблюка, мов гадюка”, “ратище-дрючина”, “самопал семип’яденний”), і етносимволи (криниця, поріг) створюють відчуття завершеної олійної картини: “Вернулися од криниці, / І Степан сідлає / Коня, свого товариша, / Й жупан надіває, / А Ярина дає зброю, / На порозі стоя”. Це питома українська народна картина, де протиставлені степ і хата – світ дальній і світ ближній. Дівчина – хранителька дому – втілює статичне начало; козак – динамічне: його кличе воля, степ, бої, й він наказує коханій: “Іди в хату, лягай спати. / А я край дороги, / Серед степу помолюся / Зорям яснооким... Серед степу одпочину” (“Мар’яна-черниця”). Для порівняння: у народних картинах обличчя дівчини повернуте до хати, а обличчя козака – до дороги, відтак Шевченкова поезія є буквальною словесною проекцією головних українських етноконцептів.

Окремо слід відзначити образи козацтва. Із колоритних варіантів жанрових композицій на теми козачої волі й молодечтва нагадаємо дві – з “Ченця”: “У Києві на Подолі / Козаки гуляють. / Як ту воду, цебром-відром / Вино розливають... / А музика реве, грає... / Кого ж то там з музикою / Люди обступили? / В червоних штанях оксамитних / Матнею улицю мете, // Іде козак...” (і далі) та з “Титарівни”: “У оранді на селі, / На широкому столі / Сліпі лірники сиділи; / По шелягу брали / І ту саму грали... / Дівчата... дрібно танцювали / ...Завзятий, / У синій шапці, у жупані, / В червоних, як калина, штанях, / Навприсядки вліта козак, / Та ще й приспівує...”. Динамічні сценки komponуються на насичених зорових та звукових консонансах і яскраво демонструють Шевченкову синестезійність світовідчуття і взаємодію мистецтв на трьох рівнях: словесно-музично-образотворчому.

Образів із народного побуту, якими милується поет, небагато: “Дівчата на лузі гребли, / А парубки копиці клали, / Та, знай, на сонце позирали, / Та нісенітницю верзли. / Звичайне, хлопці. А дівчата, / Мов ті сороч-

ки цокотали...” (“Якби тобі довелось”). Вони надзвичайно мальовничі, і тут також зорово-звуковий ряд образів створює цілісну картину гармонії.

Улюблена сцена – ідилія на призьбі: “Після Пречистої в неділю, / Та після Першої Трохим / Старий сидів в сорочці білій, / В брилі на призьбі. Перед ним / З собакою онучок грався, / А внучка в юпку одяглась / У Катрину, і ніби йшла / До діда в гості. Засміявсь / Старий і внучку привітав” (“Наймичка”), з фіксацією ідентифікаційних етнічних концептів: біла сорочка, бриль, призьба. Подібна жанрова сценка присутня і в повісті “Наймичка”, у фіналі поеми “Невольник”. Такі сценки проєктуються на олійну картину Шевченка “Селянська родина”, яка не є ілюстрацією до наведених уривків, а лише унаочнює тему. Світло, білий колір стін хати і білих святкових сорочок створюють таке саме враження спокою, родинного затишку, що й некваплива, насичена побутовими деталями розповідь у поемах.

Зовсім інші за настроєм – драматичні, трагічні – жанрові сценки з поем “Відьма”, “Сотник”, “Слепая”, з багатьох віршів: “По улиці вітер віє / Та сніг замітає. / По улиці попідтинню / Вдова шкандибає / Під дзвінницю, сердешная, / Руки простягати” (“По улиці вітер віє”). Паралелі з офортом “Казка” помітні в сценах із вірша “Рано-вранці новобранці” (“Пустка край села / На бік похилилась, / Коло пустки на милиці / Москаль шкандибає” і далі). Велика кількість жанрових пластичних картинок у повістях Шевченка, деякі з таких гіпотипозисів-жанрів кореспондують із творами Ж.-Ф. Мілле, Г. Курбе, А. Менцеля, М. Кузнецова, М. Пимоненка, П. Мартиновича.

Тема “Мати й дитя”, тема дитинства нагадал – також окрема і велика. Відомі пов’язані з нею зображальні фрагменти в поемі “Катерина”: “Пішла селом, / Плаче Катерина; / На голові хустиночка, / На руках дитина”; “У латаній свитиночці, / На плечах торбина, / В руці ціпок, а на другій / Заснула дитина” або у віршах “У нашій раї на землі”, “І досі сниться: під горою”, “Сон – На панщині пшеницю жала” проєктуються як на мистецькі роботи самого Шевченка, Венеціанова, так і на образи класичного малярства.

Дитячі образи в пластичних фрагментах поетичних творів завжди чарівні й нагадують манеру Шевченка в портретуванні дітей. Наприклад, сина вдови (“Ой крикнули сірії гуси”) поет змальовує в “червоному жупані дорогом”, на конику з сидельцем, вишитим





шовком, золотом окутим, – можливо, тут прообразом-згадкою був ранній Шевченків портрет трирічного Гаврила Родзянка, вбраного в “запорозьку одежу”. Немало паралелей у контексті взаємодії мистецтв можна віднайти між літературними образами дітей та мистецькими: “Сліпа з дочкою”, сепії “Благословіння дітей”, “Портрет Агати Ускової з донькою Наталею” тощо. Світлим настроєм сповнені фрагменти з поеми “Марія”, що змальовують Ісуса-дитя: “коло хатини / Коза пасеться; а дитина / І невеличке козеня / У сінях граються. А мати / Сидить на призьбі коло хати / Та вовну з кужеля пряде”. Попри відсутність колірних подробиць, такі жанрові сцени створюють у читацькому сприйманні чіткий візуальний образ-картину, що корелює з численними іконами і творами класичного малярства на цей євангельський сюжет.

Жанровою картинкою, в якій виведено милі образи дітей, є й вірш “На Великдень, на соломі”, що перегукується майже буквально з полотном О. Кульчицької “Діти на леваді” (1909). Зворушливі образи сепії “З байгушами”, “Щасливий ловець” та літературні образи селянських дітей, пастушків, сиріт (подібне іконічне зображення милого гармонійного світу дитинства – картина В. Орловського “Затишшя”, 1890: мати з дітям на руках, діти, гуси на сільській вулиці – все в мерехтливому золотистому сяйві) – також включені в цілісну тканину єдиного художнього світу Шевченка, вони співмірні своїм ліризмом і виявом у них авторського “Я”.

Художник-монументаліст у поемах, Шевченко був і неперевершеним митцем-мініатюристом, тонким рисувальником, який змальовував надзвичайно щемливі в психологічному зрізі портрети дітей. Дівчинка-сирота після смерті матері: “Її єдина дитина! / Мов одірвалось од гіллі, / Ненагодоване і босе, / Сорочечку до зносу носить. / Спеклося, бідне, на жару” (“Княжна”); “А онде під тином / Опухла дитина, голоднее мре” (“Сон – У всякого своя доля”). Тема, яка хвилювала Шевченка, часто втілювалася в різних знакових системах: олійне полотно “Вбогий хлопчик, що ділиться хлібом з собакою” (не збереглося), “Хлопчик з собакою в лісі”, “Хлопчик дрімає біля грубки”, “Хлопчик розпалює грубку”, “Байгуші під вікном”, “Щасливий ловець” та ін. – усі ці сюжети нагадують картини Мурільйо, який зворушливо показав світ залишених напризволяще й уже самодостатніх у своїй покинутості маленьких бідарів

(“Хлопчик з собакою” (1655–1660), “Вошивий” (1645), “Хлопчаки, що їдять диню й виноград” (1650), “Два селянських хлопчики”, “Два селянських хлопчики й негрень” (обидві – 1668–1670), “Гравці у кості”, “Хлопчаки, що їдять паштет” (обидві – 1670–1675) [див.: 4].

Образи більшості “хлопчиків” нагадують самого Шевченка в дитинстві – тут також існує паралель з біографією Мурільйо. Тому проблема саморецепції в плані зіставлення поетичного (часто ретроспективного) автопортрета, який можна було б порівняти з автопортретами малярськими, графічними: “як побачу / Малого хлопчика в селі / Мов одірвалось од гіллі, / Одно-однісіньке під тином / Сидить собі в старій ряднині” (“І золотої й дорогої”), “Один-однісінький, бувало, / Сидить собі у бур’яні / Та клепку теше” (“Марія”) або вже згадувана поезія “Буває, іноді старий”, потребує широкого міждисциплінарного підходу. Ґрунтовне дослідження польського мистецтвознавця Аліни Ковальчикової про співмірність елементів автопортрета в поезії Шевченка та його мистецьких автопортретів – один із перших етапів на цьому шляху [17]. Впадає в очі й саморепрезентація у вірші “А. О. Козачковському”, де два зображення Шевченка-хлопчика: “сам собі у бур’яні, / Щоб не почув хто, не побачив, / Виспіваю та плачу” й зрілого чоловіка: “І довелося знов мені / На старість з віршами ховатись, / Мережить книжечки, співати / І плакати у бур’яні”, можна співвіднести з іконічним концептом Робінзона (серія “Телемах – Діоген”).

Образ сільського хлопчика в шевченківській поезії близький за настроєм олійній картині В. Штернберга “Пастушок” (1836–1838), яка, поза сумнівом, нагадувала Шевченкові дитячі роки. Мила дитяча самодостатність і певна замкнутість постаті пастушка, змалюваного Штернбергом без солодкавої сентиментальності, властивої школі Венеціанова, викликає алюзії й на вірш “Мені тринадцятий минало”, а пейзажне тло: околиця, фрагмент селянського двору з білою стіною хати та деревами, панорама ставу, гаю на його протилежному березі – також нагадують пейзажі-гіпотипозиси Шевченка. Інший не менш зворушливий образ українського малюка з відкритими довірливими очима, представлений на картині В. Афанасьєва “Портрет хлопчика у смушевій шапці” (1850–1860), також корелює з вищенаведеними Шевченковими рядками.

Гіпотипозис-жанр у повістях, де присутні





дитячі образи, є своєрідним контрапунктом до інвектив, оскаржень, гнівних звинувачень у поезії. “Тихую граціозную картину” в повісті “Музикант”, у якій повсякчас наголошується біла барва, Шевченко виписав у деталях (слово “картина” ним, нагадаємо, вжито не випадково – він спершу перетворював свої візуальні спогади-враження в живописний сюжет, вміщував його, за висловом Р. Барта, в раму і вже потім описував як об’єкт, відмежований рамою від іншого світу). Отже, парк, білий панський дім і фігура Антона Адамовича в білій блузі та солом’янім брилі (попутно відзначимо симптоматичну контамінацію бриля, знаку етнічної приналежності, й німецького типу обличчя – лапідарну, зроблену засобами іконічності, характеристику зукраїнізованого німця: “Свежий коренастый старик самой немецкой физиономии”), білий колір дублюється в таких акцентах: дві білоголові дівчинки років п’яти–шести, які вибігли з-за куща квітучої духмяної черемхи (опосередковано білий), ганок “чистенького беленького домика, кругом усаженого кустами сирени” – ідилія-картинка, за колоритом і загальним настроєм співмірна з цитованим вище описом помістя Прехтелів.

Ця представлена в найменших деталях жанрова сцена, у якій Шевченко кожному персонажу відводить певне місце: діти граються на зеленому лужку, на ганку – “стройная величественная фигура гувернантки” (“молодая, прекрасная собою женщина с зонтиком и книгою в руке”), трохи далі – подорожні в тіні на ганку, їх вітає господиня, “лет тридцати пяти прекрасно сохранившаяся брюнетка, с довольно свежим для ее лет румянцем на полных щеках, со вздернутым носом, с прекрасными белыми крупными зубами и с едва отвисшим подбородком..., настоящий тип малороссиянки”, – справді нагадує добротню промальоване олійне полотно.

Інший варіант гіпотипозису-жанру з цієї самої повісті, де присутні майже тожні “натурники”, – монохроматичний. Він сприймається як побіжна зарисовка: “Артист на крыльчке играл на скрипке плясовую малороссийскую песню. А Лиза и Наташа перед крыльчком с поднятыми ручонками, как бы прищелкивая, танцовали, приговаривая: Гоп-чук гречаньки, Гоп-чук печени. Антон Адамович, сидя на крыльчке добродушно улыбался, а Марьяна Акимовна брала поочередно детей на руки и целовала с истинно материнской нежностью. Поодаль стояла немка-горничная и, увлек-

шись живым мотивом песни, прищелкивала в такт пальцами. Одни простодушные счастливы могут группировать из себя подобную картину”.

Ще одна тема, яка привертає увагу неодноразово наголошеними Шевченком паралелями з образотворчим мистецтвом – це тема “суворий воїн і дитя”, що рефреном звучить у повісті “Капитанша”. Герої сюжету (“картини”, “эстампу”, “гравюри” в означенні оповідача) – “совершенство детской красоты”, “очаровательный ангел небесный” Варочка та похмурий небагатослівний солдат-українець Яким Туман – цілковиті протилежності з точки зору поверхової візуальної рецепції, але становлять дивовижну єдність, якщо взяти до уваги шевченківську ідею “образу Божого” в людині: “Мне часто случалось его видеть, сидящего под хатой на завалине и ласкающего на коленях свою Варочку. Мне всегда эта сцена напоминала прекрасную гравюру, изображающую усатого рыцаря в кольчуге с прекрасным младенцем на руках. Дитя треплет его за усы, а он счастливо улыбается. Точь-в-точь Туман со своею Варочкою”.

Варіант сюжету – інший емоційний гіпотипозис, який межує з алегорією безмежної любові: “Туман сидит под хаткою на завалине в пестром своем мундире и с барабаном между колен (должно быть только что пришел с ученья). Перед ним стоит Варочка и просит у него барабанные палки. Он ей подал, она взяла палки, да как приударит поход, так что твой барабанщик... настоящая “сорка regimentu”. Но надо было видеть самого Тумана: ни один любитель музыки не слушал с такой любовью симфонию Бетховена, с какой он слушал и любовался своей Варочкой. Это напомнило мне другой эстамп, такой самой величины, да чуть ли не одного мастера, – на котором изображен рыцарь. Тоже в кольчуге, обучающий мальчика бить на барабане. Только переменит костюм, и будет та самая картина”. Навідавши Тумана в госпіталі, оповідач знову подумки обводить рамою чергову картину: “Приотворяю дверь в палату, и что же? Вот уж такой гравюры я не видал, да, я думаю, такой картины и на свете нет. Самому великому художнику не представлялось такое прекрасное и оригинальное видение. На койке в лазаретном халате и колпаке сидит Туман, а на коленях у него сидит Варочка с азбучкою в руках и складывает вслух тма, мна, а за нею тихонько басом повторяет Туман”.

Тричі повторений опис-зображення, незважаючи на незначні модифікації (зміну





гла, загальної композиції чи атрибутики), є варіантом однієї теми, причому помітно настійливе бажання автора підмінити цей опис твором із царини образотворчого мистецтва, тобто максимально чітко зафіксувати його у свідомості читача. Так само й авторський коментар, поданий у ключових словах, що постійно повторюються: “прекрасний”, “любов”, “замилування”, “щасливий”, – справляє враження. Очевидно, він є суттєвою складовою повісті, власне, “повторюваним гніздом” (Лотман), відіграючи в ній центральну ідейно-образну роль. Його, найвірогідніше, належить сприймати як символ, як гіпотипозис-алегорію на євангельське “будьте як діти”, врешті, як філософське узагальнення.

Самоасоціативи з Якимом Туманом, поза сумнівом, існують; в образі солдата не складно віднайти алюзії на долю автора-оповідача і на його характер, який, не зважаючи на реальність солдатчини, залишився незіпсованим, довірливим (щоденник, листи). Однак тут більш вагомим є квазіремінісценція в мистецькому зрізі – не названо ні автора, ні назви твору, що назагал для Шевченка не властиво (тим більше при потрібному повторі), але вказано достеменно, що твір існує. Дійсно, гравюри Г. Вехтліна (“Лицар і ландскнехт”, 1512), А. Альтдорфера (“Прапорносець”, 1515), А. Дюрера (“Лицар, Смерть і Диявол”, 1513) із зображенням лицаря в обладунку Шевченко міг знати, проте зображення старого воїна з дитям, наприклад, відоме в Європі полотно Д. Е. Міллеса “Лицар Айсамбрес на переправі. Мрія давен” (1857), де зображено лицаря та двох дітей, що притулилися до нього й дивовижно нагадують Варочку з першого та другого опису, не було йому відомим.

Запитуємо, чому Шевченко, за його точності екфразисів і мистецьких ремінісценцій, тут не робить таких відсилань, як, наприклад, в подальшому порівнянні Варочки з Форнаріною та Беатріче Ченчі, а подає лжеекфразиси неіснуючих творів? Не виключено, що в даному випадку він послуговується традиційною, поширеною в середовищі масонства, іконною символікою людини в духовних латах, згідно якої всі посвячені вважали себе істинними “духовними лицарями”, закованими в броню правди. Іконографія, що отримала поштовх від “Автопортрета” Ф. І. Яненка (1792) і розвивалася Брюлловим на основі книги І. Лопухіна (виданої на початку 1800-х) “Духовний лицар, або Шукач премудрості” (є, до речі, рисунок, в якому Брюллов зобразив себе в але-

горичному ключі, – “Лицар, що від’їжджає” (1836), і його ж портрети Я. Ф. Яненка (1841) та З. Волконської в обладунках). Брюллов був членом ордену, як і названі портретовані та, власне, й більшість його друзів [12, с. 70–71], – так що іконографія на тему “духовних лицарів” була відома Шевченкові. Проте він вивів у “Капитанше” власний ідеал лицаря, високодуховної особистості, альтернативний ідеалам російської аристократії, акцентуючи працьовитість, щирість душевних відрухів, здатність до співчуття й відданої любові українця-селянина, репрезентувавши таким чином одну з центральних ідей своєї творчості – ідею образу Божого, закладеного в людині.

У фіналі повісті декодування персонажа, раніше задане триразовим апелюванням до невідомих мистецьких творів, завершено й також представлено іконічними засобами через груповий родинний портрет. Причому Шевченко портретує родину Тумана двічі, що знов-таки симптоматично, – то на сільській вулиці, користуючись обмеженою колірною гамою з акцентуацією білої барви: “На площаді догнав я чумацький воз, везомый парою великанами, серыми волами. В возу сидели две женщины в белых свитках – одна в лентах и в барвинковых цветах, а другая повязанная шелковым платком. Рядом с волами шел высокого роста мужчина в черной кирее и черной же смушковой шапке, с батогом в руке. Из воза выглядывал еще белый большой узел; это была завернутая в белую скатерть пасха со всеми принадлежностями”, то в інтер’єрі: “Это была настоящая, только-только что расцветшая красавица. Густые темно-каштановые волосы, заплетенные в две косы, и перевиты зеленым с синими цветами барвинком, придавали какую-то особую свежесть ее изящной головке. Тонкая белая рубаха с белыми же прозрачными узорами на широких рукавах ложилась на плечах и груди такими складками, которые не снились ни Скопазу, ниже самому Фидию. Словом, передо мною сидела богиня красоты и непорочности. Рядом с Еленочкой сидела мать ее... около нее сидел Туман, с улыбкою покручивая белые усы свои”.

Така словесна зображальність, улюблене поєднання кольорів – зеленого й білого, з подальшими алюзіями на героя античного світу (на трагедію В. Озерова “Едіп в Афінах”), є логічним завершенням концептуалізації символу: “Я смотрел на него не как на простого корчмаря-ветерана, а как на рыцаря великих





нравственных подвигов, как на человека-христианина в самом обширном смысле этого слова. И, признаю, завидовал ему. Он в моих глазах казался совершенно счастлив, да иначе и быть не могло. Человек так высокоблагородно исполнивший свои обязанности в отношении к ближнему, даже в нищете и одиночестве должен быть счастлив. А его старость была окружена достатком и самыми искренними, самыми нежными друзьями. Не случалось мне видеть такого изящного произведения скульптуры или живописи, которое так бы успокоительно-сладко привлекало мои глаза к себе, как кроткое, спокойное лицо этого седого доблестного героя добродетели”.

Цікаво, що тема “духовного лицарства” знаходить своє символічне продовження в сепії 1860 р., позначеній дослідниками як “Хлопчик-натурник”: кілька сходинок, вкритих орнаментованим килимом, на передостанній – хлопчик, що спить в головному уборі, котрий нагадує Шевченків кашкет-берет періоду заслання; на верхній сходинці-п’єдесталі – добре прорисований освітлений шолом із забралом, на якому вільно лежить опущена права рука натурника. Центральна фігура, як і вся атрибутика сепії, надзвичайно промовиста: розслаблений, фізично несформований торс “чистої серцем” дитини, що контрастує з поверхнею металу досить великого лицарського шолома, сходи – символ рівнів свідомості, секира-спис на другому плані, перев’язана рушником; палітра на передньому та гіпсова ліва рука на стіні зліва від хлопчика – атрибути мистецтва та атрибути воїна (тут “праве” – первинне, “ліве” – вторинне, за традиційною інтерпретацією [11, с. 172–173], хоч Шевченкова символіка, безумовно, ширша).

Що це – черговий “автопортрет душі” чи алюзія на майбутнє української нації, “духовні лицарі” якої ще в пубертатному, несвідомому віці сплять духовним сном? Віра в те, що “люде виростуть” (“І Архімед, і Галілей”), що вже “од коріння тихо, любо / Зелені парості ростуть” (“Бували війни й військові сварі”), що нації сини прокинуться, прозріють?.. І головними для них будуть чин лицаря – здобуття свобод, благородство, самоповага та чин митця – естетизм і творення?.. Безсумнівно одне: тут – один із ключів до великої теми “лицарських синів” (“І виріс я на чужині”), як і “лицарів великих” (“Кавказ”), “лицарів святих” (“Неофіти”), “лицарів гетьманів” (“Не молилася за мене”) та української “слави

лицарської” (“Тарасова ніч”), почасти втраченої (“Притча про блудного сина”), – маггістральної теми поезії, прози та мистецтва Шевченка.

Література

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М., 1989.
2. Білецький П. Скарби нетлінні: Українське мистецтво у світовому художньому процесі / П. Білецький. – К., 1974.
3. Блок А. Избранное. Стихотворения и поэмы / А. Блок. – К., 1980.
4. Ваганова Е. О. Мурильо и его время / Е. О. Ваганова. – М., 1988.
5. Гіпотипоза // Літературознавча енциклопедія: У 2 т. [автор-укладач Ю. І. Ковалів] / Ю. А. Ковалів. – К., 2007. – Т. 1. – 2007. – 624 с. (Енциклопедія ерудита).
6. Довгалевський М. Поетика (Сад поетичний) / М. Довгалевський. – К., 1973.
7. Дорошкевич О. Етюди з шевченкознавства: [зб. ст.] / О. Дорошкевич. – Х., 1930.
8. Єременко О. Макросистемність етноконцепту образу кобзаря у творчості Тараса Шевченка / О. Єременко // Слово і Час. – 2007. – № 9.
9. Клочек Г. Трактат Івана Франка “Із секретів поетичної творчості” як предтеча української рецептивної поетики / Г. Д. Клочек // Слово і Час. – 2007. – № 4.
10. Новицький О. Тарас Шевченко як маляр / О. Новицький. – Л.; М., 1914.
11. Потапенко О. Праве – ліве / О. Потапенко // Словник символів культури України. – К., 2002.
12. Турчин В. С. Образы ордена вольных каменщиков в иконографии русского искусства первой половины XIX века / В. С. Турчин // XIX век: целостность и процесс: Вопросы взаимодействия искусств. – М., 2002.
13. Франко І. Із секретів поетичної творчості / І. Я. Франко. – К., 1981. – (Зібрання творів: У 50 т. / І. Я. Франко; Т. 31).
14. Хализев В. Е. О пластичности словесных образов / В. Е. Хализев // Вестник Моск. ун-та. – Сер. 9: Филология. – 1980. – № 2.
15. Яцюк В. М. Образотворча спадщина Т.Г. Шевченка в повному зібранні його творів / В. М. Яцюк // Радянське літературознавство. – 1985. – № 10.
16. Нуротыпоза // Słownik terminów literackich. – Wrocław, 1998.
17. Kowalczykowa A. Autoportrety Tarasa Szewczeni. Kreaacja artysty // Тарас Шевченко і народна культура: зб. праць міжнар. 35-ї наук. шевч. конференції. Кн. 1. – Черкаси, 2004.





Lesya Heneraljuk

The Specific Interaction of Creativity of Taras Shevchenko: Gypotyposis-Genre

The article explores a problem of specific interactions of creativity of T. Shevchenko, namely a problem of interactions between the literature and art. The author gives the main attention to the transfer analysis from words to visual images with which the professional artist, as a rule, operates. One form of such interactions – gypotyposis-genre is in detail analyzed. The all genre scenes of Shevchenko are brightening some lines of the Ukrainian mentality.

Key words: *interactions between the literature and art; visual images; gypotyposis; gypotyposis-genre; are the perception of the artist.*

Леся Генералюк

Межвидовое взаимодействие в литературном творчестве Тараса Шевченко: гипотипозис-жанр

В статье раскрывается проблема межвидового взаимодействия в творчестве Т. Шевченко, в частности взаимодействия литературы и искусства. Автор уделяет основное внимание анализу перехода от слов к визуальным образам, которыми оперирует профессиональный художник. Одной из форм такого взаимодействия является гипотипозис-жанр. Все жанровые сцены у Т. Шевченко проясняют некоторые аспекты украинской ментальности.

Ключевые слова: *взаимодействие литературы и искусства, транзакционизм искусства, гипотипозис, гипотипозис-жанр, саморецепция.*

Надійшла до редакції 17.02.2009 р.

