

ПОЕТИЧНІСТЬ У СТРУКТУРІ МИСТЕЦЬКИХ ТВОРІВ ШЕВЧЕНКА І ПИТАННЯ МІЖВИДОВОГО ІНТЕРАКЦІОНІЗМУ

Специфіка української барокової ікони, де поєднувалася вербально-іконічна образність, у багатьох сенсах зумовила синкретичні процеси міжвидової взаємодії (мистецький інтеракціонізм) у творчості Шевченка — художника й літератора. Відома так звана літературність сакрального мистецтва, яка з часом вдосконалювалася і сприяла відтворенню на іконах світських мотивів та побутових рис, посилювала розповідність багатьох ікон, візуальні образи яких орієнтували глядача на процес «читання». Основою культурного коду Шевченка, власне й був іконопис, народне (ремісниче) малярство. Воно вперше резонувало з покликанням у ранньому дитинстві, коли вразливий хлопчик, відвідуючи з родиною церкву в звичному ритуально-обрядовому трибі життя патріархального села, побачив майстерно виконані образи, сповнені високої духовності й гармонії. Відомо, що естетика церковного мистецтва й обряду має величезний вплив на свідомість; найсильнішу дію завжди приписували розписам стін православних храмів та іконам. Але чомусь дослідники-шевченкознавці, спираючись на фактографічний матеріал, спогади й автобіографію митця чи згадки про головні враження дитинства, мало уваги приділяють саме першим невідпорним естетичним враженням від іконопису.

Сам Шевченко не залишив чітких спогадів щодо цього, проте неможливо відмовити йому в ґрунтовному знанні письма української ікони. Змальовуючи, подеколи разом із О. Сажиним, інтер'єри храмів Києва та Почаєва, описуючи в «Археологічних нотатках» ікону з Успенської церкви в Переяславі, будучи знайомим з працею іконописної школи Києво-Печерської лаври, Шевченко, безсумнівно, добре знав і шанував українську ікону. Свідчення цього — екфрасис ікони XVIII ст. «Покрова Богоматері» з портретними зображеннями у повісті «Близнецы», незмінні включення опису ікони з лампадкою, ікони, уквітчаної зіллям, в інтер'єри повістей чи поеми «Марина», є українські ікони (або ж алюзії на них) у мистецьких творах.

Враховуючи це, один із перших дослідників його малярства К. Широцький наголошував, що, попри зв'язки з російською школою Брюллова та голландською школою Рембрандта, Шевченко — виразно національний майстер, який не відходив від своїх витоків: «Сприйнявши в дитинстві ще живі на той час естетичні засади старого мистецтва України і поєднавши їх з відтінками живопису своїх учителів різних напрямів, він із запозичених елементів виробив власну, близьку традиційному народному мистецтву манеру. Отримавши свою особливу поетичну чутливість не від епохи, безсумнівно, а від нації, він возвеличив рідний народ, зробивши, з одного боку, інструментом культури його мову, а з іншого боку, життя його — предметом великого мистецтва» [1].

Привчений сприймати релігійні картини за їх сюжетами, другорядними деталями, котрі вже у XVIII ст. лапідарний біблійний текст подавали як багатослівне оповідання (жанровість, іноскання посилювали процес «демократизації ікони»), Шевченко використав цей принцип в окремих творах, а особливо у своїх сепійних серіях. Символічні композиції в українському іконописі ще з XVI–XVII ст. характеризувалися різноманіттям та складністю сюжетів, відтак дослідники відзначали, що «ікона часто перетворювалася в цілі живописні поеми» [2].

Принцип синтезу словесного й зображального начал, активно представлений в українських іконах [3], використано Шевченком неодноразово: він зберіг на рівні підсвідомості й у пам'яті своєрідне кліше українських ікон-поем. Зазвичай у їхньому центральному полі містилася головна постать — святий чи апостол, якому була присвячена ікона; вона подавалася завжди візуально більшою, аніж постаті другого плану, інколи й гіпертрофовано збільшеною. Шевченко інтерполював цей принцип посиленої значимості головних постатей (див. постаті на гравюрах Л. Тарасевича до «Патерика Печерського» (К., 1702) і «Службника» (Чернігів, 1737) чи монументальні, величні фігури євангелістів Г. Левицького з Євангелія, виданого у Києво-Печерській лаврі в 1737 р. і апостолів з «Діяння апостолів», 1773), як і принцип іконописного ієратизму, в «тексти» деяких сепій, «Катерини», а особливо «Притчі про блудного сина» та серії «Телемах — Діоген».

Лінія, що йшла від українського іконопису та стародруків, була підтримана в Шевченка й загальною тенденцією епохи, скерованою на вираження в конкретних чуттєвих образах істин субстанціональних (адже «символ і символіка були надзвичайно важливими компонентами романтизму», відтак «образ, твір у цілому були частіш за все відтворенням не стільки завершеної реальності, скільки відображенням того, що безпосередньо зображенню не піддавалося і мовою епохи називалося «універсальним», «безкінечним», «субстанціональним» тощо» [4]), та певною школою. Вплив на нього Брюллова-синестетика був

безсумнівним. Шевченко бачив «кухню» його блиску й перемог, його задуми синестезійних полотен, котрі були покликані унаочнювати аспекти поліомодального комплексного світовідчуття, врешті він спостеріг і перейняв схильність учителя до акцентуації алегоризму. Жанр алегорії особливо приваблював Брюллова в кінці 1830 — на початку 1840-х років, вважає О. Гаврилова, й проявився у декількох рисунках та ескізах художника: «Алегорія Риму», «Затемнення сонця», «Всенищівний час», «Діана на крилах Ночі», — хоча жодна із задуманих алегорій в картині не втілилася [5].

Шевченко згадав у «Художнику» одну з лекцій учителя на тему всепоглинаючого часу, настільки збагачену сенсами й цитаціями, що, пише він, «я только теперь почувствовал и понял символическую статую Сатурна, пожирающего детей своих». Дійсно, особливе тяжіння до символіки й алегоризму — одна з характерних рис Брюллова, котрий ще з часу свого навчання в Петербурзькій академії мистецтв був членом масонської ложі «Обраного Михаїла» [6], а пізніше, після обіцянки «не належати до жодного таємного товариства» в 1822 р., назавжди залишився прихильником ідей ордену, втілюючи в мистецтві іконографію масонських доктрин (специфічні символи, знаки, композиційні прийоми є в полотнах «Піфферарі перед образом Мадонни» (1825), «Останній день Помпеї» (1833) [7].

Після повернення з Італії Брюллов приятелював з багатьма членами масонських лож, у тому числі з Жуковським, Вільгоровським, Ф. Толстим, котрі сприяли й Шевченкові. «Весь романтизм був вихований у тіні теософії, черпаючи з неї уявлення про «ніч» і «день», про прилучення до таїн Універсуму і пробудження почуттів під покровительством Аврори», — вважає історик російського мистецтва В. Турчин [8], — отже, якийсь час молодий Шевченко, судячи з усього, був під впливом яскравих думок про духовне оновлення й оновлення світу, про синтез усіх знань та єдність душі зі світовим духом. Брюллов утілював окремі езотеричні кліше у своїй малярській практиці, навчав своїх учнів бачити внутрішнім, духовним, зором. Щоправда, устійнена (і в багатьох сенсах сформована) картина світу Шевченка сприяла тому, що він, віддавши пріоритет національному, родовому, відмежувався від космополітично-абстрактних ідей масонства, які, так чи інакше, все ж сприймав у святилищі Брюллова. Тому його відомий колоритний пасаж про «изящно-роскошную» майстерню, в якій він, учень великого майстра, бачив «знойную дикую степь надднепровскую», «усеянную курганами», та «мученические тени наших бедных гетманов» (Щоденник, 1 липня 1857), — скоріш за все, зріле, а головне, свідомо задеклароване відмежування від масонських теософських ідей (включно з «німецькою філософією»), які володіли тоді умами російської аристократії.

Але в плані методології слід враховувати, що Шевченко перейняв у Брюллова співмірні з традиціями українського іконопису загальні зображальні підходи, зокрема т. зв. езопівську мову мистецтв, художній принцип подачі та суто мистецького оформлення первинного задуму-концепту. Період його учнівства й «благоговійного» осягнення мистецтва збігся з особливим потягом Брюллова (не без впливів друзів — членів таємних лож) до специфічних алегоричних композицій, який припав на ці роки. У російському мистецтві того часу алегоризм, у цілому характерний для класичного малярства, дійсно набув особливих розмірів передусім завдяки впливам масонів та їхній традиції розділяти мистецтво «профанне», або «зовнішнє», звернуте до невтаємничених, та «внутрішнє», доступне членам лож [9]. Брюллова приваблювали алегоричні образи їхньою здатністю виражати абстрактні («отвлеченные») ідеї завдяки креативному застосуванню міфологічних і символічних персоніфікацій, можливістю свободи уяви й необмеженим простором для гри фантазії та малярської винахідливості. Він, «пламенный поэт и глубокий мудрец-сердцеведец, облакал свои выпренные светлые фантазии в формы непорочной вечной истины» (Щоденник, 12 липня 1857). Процес втілення в досконалі форми й зауважила чутлива натура Шевченка, який вважав, що митець — це нероздільний сплав поета й мудреця.

Таким чином, він перейняв у вчителя не лише заповідь «ані кроку без натури» (це зазвичай підкреслюється для репрезентації Шевченка як художника-реаліста), а й принцип моделювання задуму, принцип цілісного підходу до образної системи мистецької композиції. Образи, засвоїв він, мають делегувати поняття й ідеї на різних смислових рівнях, причому центральний образ-тема істинного твору мистецтва покликаний нести найбільше алегоричне навантаження, відтак твір (тут спрацював і канон академізму), поза предметом зображення, завжди втілював Ідею. Остання, завдяки афективно-екзальтованому темпераменту — імпульсивній, а водночас вразливій натурі поета-художника, — зазвичай втілювалася у витонченій формі з чималою дозою поетизації світу, тобто суб'єктивних настроїв, емоційних нашарувань, які проступали не лише крізь об'єкт зображення, композицію, ракурс, світлотіньові градації, а й персональну манеру рисування, ритми штриха, особливу пластичність форм.

Засвоєний Шевченком принцип алегоризму варто було б назвати «принципом нелінійності». Термін вказує на те, що його мистецькі образи, створені на межі між алегорією та символом, разом із властивою йому поетизацією та ліризмом — мають не один семантичний рівень прочитання, а декілька, які слід розшифровувати. Вірогідно, саме тому його образотворча спадщина є практично terra incognita в шевченкознавстві, а більшість відкриттів, можливих за умови знання специфічної мови мистецтва того часу, попереду.

Поетичність пронизує, на думку багатьох мистецтвознавців, переважно більшість Шевченкових акварелей, рисунків, олійних творів [10], у які він вносив специфічне ліричне начало. Поняття «поетичності» в контексті всієї мистецької спадщини Шевченка розуміємо двояко: це й медитативно-інтровертивний підтекст твору, який можна вважати стильовою особливістю Шевченка-художника, це і його персональний спосіб концептуалізації, що мав своєю метою локальне повідомлення, алюзію, здатні співвідноситися з його власними поетичними текстами.

Поширена в літературознавстві думка про пріоритет поетичної спадщини Шевченка використовується мистецтвознавством як позитивна паралель-сув'язь між двома сферами творчості. Зокрема, В. Рубан, досліджуючи специфіку манери Шевченка-портретиста у контексті портретного живопису України, наводить численні приклади такого зв'язку, відзначаючи, що «риси автобіографізму, думки про долю людини з народу звучать і в поетичних, і в малярських творах» [11]. На її думку, виразально-поетичне начало імпліцитно присутнє в мистецьких творах Шевченка, особливо в його автопортретах, у т. ч. «Автопортреті» 1840 р.: «Мотив звертання, немов безпосереднього спілкування з читачем у поезіях, є спільним з основною спрямованістю образу в «Автопортреті» [12].

Літературознавці ж, повсякчас наголошуючи на вторинності мистецької спадщини, відмовляють їй у тісному зв'язку з літературною. Вони стверджують, що першочерговим завданням образотворчого мистецтва, в межах якого Шевченко реалізувався як художник, було професійне виконання ним портретів на замовлення та максимально реалістичне відтворення дійсності (мімезис); у кращому разі, в жанрових композиціях він міг донести до глядача якусь етико-моралізаторську сентенцію. Окрім того, вважають вони, чи не головним внутрішнім мотивом до мистецької творчості часів заслання було намагання зберегти фахові навички. Подібні судження устійнили думку, що Шевченко-художник, ігнорований та низведений літературознавцями мало не до рівня ремісника, суттєво відрізнявся від Шевченка-поета відсутністю глобальних тем і експресії вислову. Такий спрощений погляд на мистецький доробок Шевченка, власне, й зумовив поверховість його освоєння в руслі соціологізованого «реалізму».

Ствердимо: цілісність універсальної натури поета-художника-будителя зумовила його синтетичну здатність до інтерполяції в літературу прийомів мистецтва і навпаки. Ліризм, умовність, гіперболізація (окремі візуальні акценти), метафоричність, символіка, алегоризм — все це властиве Шевченкові-художнику так само, як і Шевченкові-поету. Інтерпретація його мистецьких творів — це фактично вміння «прочитати» їх як тексти (Р. Барт, Е. Панофський), виділивши ключові образи-концепти, які є часто близькими до поетичних

образів-концептів чи й до окремих поетичних творів з їхнім алегоризмом, езо-півською мовою, питома шевченківською експресією.

Дійсно, більшість мистецтвознавчих характеристик не обминає слів «поетичність» або «ліризм», що стосуються мистецьких творів Шевченка (Є. Кузьмін, К. Широцький, О. Новицький, В. Овсійчук, В. Рубан): «Поезією у нього просякло усе: портрети, краєвиди», поезія «йшла у парі з мистецтвом, дивовижно його ошляхетнювала й змістовно та емоційно наповняла», — констатує В. Овсійчук [13]. Своєю чергою В. Рубан мотивує присутність в його портретах аспекту «виражальності»: «Натхненний і одухотворений стан зображених певною мірою підказаний поетичною натурою художника, який цінував і возвеличував розкріпаченість людського духу і єства», тим-то його «портрети передають приязність і якусь особливу витонченість поетичного світу образу», — вважає мистецтвознавець, далі підсумовуючи: «поетизація образу, мабуть, і являє собою одну з визначальних стилістичних рис (Шевченка. — Л. Г.), що не вкладається в рамки якихось нормативних прийомів» [14].

Існуюча інтерференція понять «поетичність» (стосовно мистецьких творів) та «мистецький інтеракціонізм» не повинна насторожувати. Можна стверджувати, що поетичність проявляється не лише у специфічному настрої — в енергетиці твору, а й у манері пластичного відтворення, в мінімальних, непомітних, мікронних лініях, ритмі пензля, навикові руки певним чином наклали світлотіні тощо. Не випадково копії, котрі робив Шевченко з Брюллова, мають статус самостійних творів у зв'язку з тим, що в них прочитується його особистий почерк, його стиль (В. Рубан), його сприйняття світу, визначене як поетичне. Що це означає?

Зіставивши, наприклад, твір Брюллова «Перерване побачення», виконаний в руслі італієзованого академізму, та дві копії-акварелі Шевченка 1839–1841 рр., не можна не помітити, що форма подачі думки й загальної композиції в нього менш холодно-класична, аніж у Брюллова, що досягається особливо м'яким способом накладання кольорових плям і світлових акцентів, у милих «неправильностях», зовсім незначних і непомітних, які й моделюють більш живу пластику дерев, стіни будинку, колодязя та особливо обличчя й фігур персонажів. Ж. Марітен сприймав поетичність як тотожну вчужанню єдність невизначеного інтуїтивного сприйняття та загостреної емоції: «Поетичне переживання, незважаючи на те, що співмірний з ним рух закінчується «певним розташуванням слів на папері» (Еліот), або нот на нотному стані, або фарб на полотні, є рід природного споглядання, туманного й афективного, й зумовлений моментом тиші та загостреного сприйняття» [15].

Ідеально прораховані класично-академічні пропорції (проти яких першими бунтували французи, особливо Делакруа з його образами, далекими від

академічних ідеалів, але напрочуд експресивними і «поетичними», а також Мілле й Курбе) чи з фотографічною точністю виконані «натюрморти-обманки» Ф. Толстого не дають живого емоційного резонансу, означеного словом «поетичність». Поетичність пейзажів, портретів, жанрових сцен — це особливий шарм Шевченка поета-художника, відсвіт його внутрішнього «Я», котрому властива висока емпатія до живого світу, адже створення портретів, навіть при використанні однієї схеми щодо їх виконання, базується саме на емпатії, проникненні, вчуванні у світ душі натурника. У цьому зрізі поетичність та мистецький інтеракціонізм — явища принципово різні.

Якщо говорити більш предметно, при мистецькому інтеракціонізмі Шевченкову інтерполяцію слова й літературних прийомів у образотворче мистецтво можна відстежити у двох варіантах. Перший — вербальний або висловлений, коли реалізується проекція розповіді й езопівської мови в алегорії іконічного плану, а пізніше дублюється з певними модифікаціями (уточненнями, акцентами) в слові. Другий — невербалізований, коли архетекст можна прочитати, лише дешифруючи в міру специфіки епохи, напряму, стилю і суб'єктивних знань реципієнта, зображальні елементи й прийоми образотворчого мистецтва. Це спосіб, яким «читаються» назагал усі художники (передусім середньовічні маляри, художники класицистичного спрямування, символісти тощо), у творах яких кожен предмет несе певне семантичне навантаження, іноді постійно закріплене за ним. Схема першого, вербального варіанта, який може включати другий, є такою: а) імпліцитна енергія автора, яку становлять візуальні враження, що породжують специфічний асоціативний потік; б) експліцитне втілення первинне: відтворення візуального в пластичних формах, а відтак зародження вторинної асоціативності, що тяжіє до словесних форм; цей, так би мовити, вербальний дубляж є відчутним, а іноді надзвичайно промовистим, і його можна «прочитати» у багатьох мистецьких творах Шевченка; в) експліцитне втілення вторинне: словесно-художнє оформлення асоціацій, алюзій, імпліцитного ментального потоку та вербалізація образу-концепту, де задає тон візуальне начало.

Розповідь як супровід візуальних образів, розповідь-коментар або уточнення зримого, зароджується і, очевидно, настійно звучить у свідомості Шевченка під час роботи на пленері, в момент виконання тих чи інших мистецьких робіт. Пізніше вона може оформитись у поетичному чи прозовому варіанті, а сам інтервал між пластичним виконанням ідеї та літературним висловленням буває або коротким, або й доволі значним. У випадку повнопланового розкриття задуму засобами образотворчого мистецтва літературне втілення цієї ж ідеї втрачає сенс для Шевченка, і він до неї не повертається.

Проілюструємо викладки, починаючи з першого пункту схеми, де присутній аспект «повернення» до візуального образу. Відомо, що під час роботи

в Археографічній комісії вивчення пам'яток української старовини, по-перше, збіглося із суб'єктивною програмою Шевченка зобразити артефакти національної культури, по-друге, він цілком індивідуально підійшов до вирішення цього завдання. Окрім того, практично кожен з рисунків — це самостійний художній твір зі своїм асоціативним кодом, метафорикою, тут немає відсторонено-зовнішнього або замилувано-сентиментального відтворення архітектурних форм чи ландшафтів (Н. Орда, О. Кунавін, Є. Лазарєв, М. Сажин), усі вони наповнені емоційністю, теплим ліризмом, багатьом з них властива внутрішня оповідність.

Шевченко не міг сприймати пам'ятки старовини відірваними від сучасного йому життя — вони, репрезентуючи історію, розкривають і певний історіософський контекст, «бачений» лише його оком. Ці прекрасні будівлі в його інтроспекції виконують функцію історичного тла: величні свідки славного минулого України, вони підкреслюють злиденність і убогість її теперішнього, більше — вони певною мірою навіть дистанційовані від простого, приземленого життя довкола них. Уже контрапункти «минуле — теперішнє», «велич — марнота» можна вважати оповіддю. Головна ж розповідь подається крізь призму історичних фактів, відомих поетові-художнику, а їх у рисунку неможливо подати із-за специфіки жанру архітектурного пейзажу. Проте своєрідний історичний коментар, який прочитується завдяки мові образотворчого мистецтва, історичну оцінку Шевченком, наприклад, діянь Богдана Хмельницького чи Переяславської угоди, представлено досить прозоро.

Наприклад, в акварелі «Церква Покрови в Переяславі» (серпень, 1845) архітектурна пам'ятка подана не на першому, а на другому плані. Вона зображена в м'яких розмитих тонах — вся будівля сприймається, наче в мареві. До храму, розташованого на узвишші (якщо точніше, це замчище — місце колишнього замку князів Острозьких), веде вузька дорога (символіка дороги, детермінованості шляху та ж, що й у полотні «Катерина»), обмежена з двох боків будівлями: справа, найближче до глядача — фрагмент стіни похмурого міського будинку із закритими віконницями, забитими по діагоналі металевою планкою (в будинку не живуть); зліва — селянська хата, стіна якої частково перервала безкінечний високий і глухий паркан, що тягнеться вздовж дороги. У ній живуть — з комина йде дим, віконниці розчинені. Але вони, по-перше, неправильних пропорцій: та, що ближче до глядача, — менша, ніж друга, віддалена в лінійній перспективі, вона до того ж не до кінця відхилена й закриває від мешканців хати панораму собору; інший промовистий візуальний дисонанс — їхня хисткість: ближня віконниця — поламана, от-от упаде. Символіка віконниць, вікна — відкритого/закритого крайобразу або ж перспектив та потенційних можливостей [16] — розкривається в «суголосії» з іншими образами акварелі.

Хату й будинок розділяє величезна калюжа, в якій розкошують свині, причому найчіткішим тоновим акцентом усього малюнка є, власне, свиня на передньому плані, зображена на одній лінії, котру умовно утворюють очі глядача — калюжа — свині — паркан — собор. Постать єврея на першому плані біля хати й стафажні диспропорційні постаті на розі будинку — похнюплений селянин, мізерно «тонкий і прозорий» поруч із жіночою монументальною фігурою, зливою з будинком, — також не випадкові.

Зображуючи реальний куток містечка (у часи Шевченка це вулиця Старокиївська в Переяславі на місці зруйнованого замку Острозьких і майдану, де відбулася Переяславська рада, занедбаний район міста з вузькими і брудними вуличками, тут жила єврейська біднота [17]), автор створив своєрідний архетекст, який висловлює його ставлення до Переяславської угоди 1654 р., котра схвалила військовий союз України з Росією, а зокрема, й до Богдана Хмельницького, що її уклав. Слабкодухий селянин взамін своєї білої хати отримав будівлю, в якій не можна жити (єврей в Україні уособлював обмін, купівлю-продаж); акцент на калюжі-болоті — прозорий натяк на ситуацію в Україні внаслідок домовленостей. Виділено підпис: «в Переяславі» й дату 1709 — рік завершення будівництва собору полковником Мировичем, другом Івана Мазепи, але водночас це й рік битви під Полтавою, коли Мазепа намагався анулювати Переяславську угоду й відмежуватися від Росії.

Архітектурні пропорції церкви не задовольняли Шевченка: на рисунку помітні спроби візуально збільшити центральний купол храму. Це символічно, як і те, що храм, символ духовності, виглядає надто бляклим, ефемерним — так візуалізовано натяк-критику, суб'єктивне незадоволення Шевченка тим, що церкву споруджено на честь взяття Петром I Азова.

Третій пункт запропонованої вище схеми відсилає до авторського коментарю, важливого для Шевченка повернення до теми — ремарки з інтервалом в 14 років у вірші «Якби-то ти, Богдане п'яний» (серпень, 1859), де звучить мотив розпачу й дорікань гетьманові за фатальні наслідки союзу з Москвою, мотив, посилений засланням і відомим післязасланчим контекстом Петербурга й «землячків». Тут згадується Переяслав, замчище — та сама змальована в акварелі убога вуличка, та навіть передній план «Церкви Покрови в Переяславі» інтерпольовано у вірші в той самий головний акцент-коментар вчинку «великого мужа», «препрославленого козачого розумного батька», який, «упився» б, побачивши наслідки своєї дії, а далі — «в смердячій / Жидівській хаті б похмелився / Або в калюжі утопивсь, / В багні свинячім». Останній акорд вірша — додатковий повторний акцент на споганену Москвою Україну (в акварелі це калюжа, а у ній — найбільш виразний «персонаж» рисунка): «не купав би я в калюжі / Тебе преславного. Амін».

Мистецтвознавець Б. Стебельський оцінив відчай і різкість поета: «Тільки людина державницького розуму, якою був Шевченко, глибоко оцінила трагічну помилку великого сина України, якого називає батьком, великим і славним за перемоги над Польщею і за визволення України із неволі лютої сили (татар. — А. Г.), але купає його у калюжі за те, що підчинив Україну «другій силі, ще лютішій», Москві» [18]. Отже, конструювання (композиція, перспектива, світлотіньові наголоси) образу в творах мистецтва, особливо виконаного в технічних рамках академізму, алегоризм центральних персонажів з їхньою супровідною атрибутикою, є ключами до прочитання концептуальних ідей художника, котрі мають таку ж силу й сенси, як і у словесній творчості. Однозначно сумнівним в такому контексті виглядає твердження дослідника графічного доробку Пушкіна А. Ефроса, котрий побіжно зауважує, що Шевченко, «брюлловець, цеховий художник, виученик Академії, міг лише безбарвно і кволо перекладати в штрихи й фарби те, що кипіло й вибухало в його віршах» [19].

Ще один варіант вторинного експліцитного втілення цієї ж ідеї присутній у повісті «Близнецы» (1855), де прив'язано до Успенської церкви, «в которой 1654 г. генваря 8 дал присягу Зиновий Богдан Хмельницкий со всякого чина народом на верность московскому царю Алексею Михайловичу», саме зображену на акварелі Покровську церкву, причому її охарактеризовано як будівлю «неуклюжей и бесхарактерной архитектуры». У записах для Археографічної комісії Шевченко також зазначив, що церква, «та самая, в которой присягал Богдан Хмельницкий на верность Московскому царю сгорела...» (1845). Отже, під час рисування на пленері Шевченко в уяві бачив-вчував одночасно два артефакти: неіснуючий храм, що «освятит» фатальну для українського народу подію, та реальний храм, яким фактично вшановано подвиги російського царя, власне того, «що розпинав/ Нашу Україну» («Сон — У всякого своя доля»). Така контамінація архітектурних будівель та історичних фактів сприймалася ним, художником, поетом-будителем, як блюзнірство, як промовистий і ганебний символ національної трагедії.

Повернення до однієї теми у різні періоди творчості, чотирикратне дублювання у слові й мистецтві ідеї, породженої візуальним претекстом — пленером 1845 р., має суттєве значення як для розуміння світогляду Шевченка, так і для розуміння його специфіки митця-універсаліста, котрий через мале, часткове відкриває явища глобального історіософського масштабу.

Розгорнутий текст політичного звинувачення прочитується і у декількох сепіях із зображенням казахських дітей-прохачів — байгушів, а особливо прямолінійно — у рисунку з умовною назвою «Самодержавний кулак». Очевидно, класичний мистецький алегоризм і рафінована езопівська мова візуальних мистецтв подеколи попросту не влаштовували Шевченка, він вдавався до сатири.

Так, Кониський згадував рисунок, який зображував «село з усіма аксесуарами південної (української — Л. Г.) природи. На першому плані стояла старенька хатинка, обгороджена високим частоколом. Хмари затягували блакитне небо, але іноді з-за хмар проглядали сонячні промені і через щілини частоколу освітлювали хатинку. Лицем до частоколу, а спиною до хати стояв міністр народної освіти й сірою солдатською шинеллю закривав сонячне світло, не даючи йому проникнути в хату» [20]. Не виключено, що існували й інші рисунки, подібні цій репліці щодо заборони питомо національної освіти, однак із зрозумілих причин вони не могли ані поширюватися, ані, тим більше, дійти до сучасного реципієнта.

Розповідність-інформування, літературні ремінісценції — проекція літературного начала в образотворче мистецтво ще активніше здійснюється у Шевченкових серіях. Так, загальна розповідь-інформація про Україну в «Живописній Україні» фрагментується на оповіді історичного («Дари в Чигирині 1649 року»), етнографічно-побутового («Судня рада», «Старости», «Казка»), ландшафтно-географічного («У Києві», «Видубицький монастир») характеру. Сюжетні сцени, наприклад «Судня рада», де розміщення фігур — приземкуватих постатей старійшин села, далеких від академічних стандартів та ідеальних пропорцій, — подано як динамічну розповідь. Пози їх надзвичайно характерні, вираз облич повідомляє про міжособистісні стосунки всіх учасників дійства, кожен з яких — також окрема історія. Поважні замислені судді-старійшини: один, спершись на палицю, уважно дивиться на учасників конфлікту — один із них уже встиг змиритися зі своєю долею, інший, закинувши голову, продовжує наполягати на своєму; додаткові жанрові сюжети другого плану: сільський писар щось читає парубкові, емоційна розмова двох селян, — є також міні-оповіданнями.

«Повідомлення» офорту «Видубицький монастир» зумовлене діагональною композицією рисунку: храм, поданий у специфічному ракурсі, вивищується на кручі, над далеким Дніпром, сприймається як продовження оборонних валів справа. Це експресивна й сувора поезія, в яку Шевченко заклав ідею величі й хаосу-тривоги перших років християнства на Русі, вона викликає в уяві історичні ремінісценції, будить думку. Достатньо зіставити його офорт з однойменною аквареллю М. Сажина (1840-ті), де компоненти ландшафту — ті ж, навіть стафажні силуети тварин на першому плані, але меланхолійний характер графіки Сажина, проявлений у всіх його київських пейзажах, становить різкий контраст із графікою Шевченка. Так само дисонує з Шевченковим і панорамний рисунок «Видубицький монастир» Н. Орди, в якому архітектурна пам'ятка губиться на тлі мальовничого ландшафту [21]. Польський літературознавець і поет Р. Подберезький, проаналізувавши «Живописну Україну»

в газеті «Tygodnik Petersburgski» (1844. — № 95), назвав поета-художника незрівняним, маючи на увазі, що таке видання стане історичним, поетичним і мистецьким пам'ятником українському народові: «Треба бути філософом, поетом і малярем, аби вміти так схопити і так гарно подати національні типи» [22]. Подберезький чудово вловив масштаб Шевченкового задуму, синтетично-го за своєю суттю.

Вибір тематики — а планувався проект саме як «текст-розповідь» про ключові моменти української історії, розбавлені побутово-фольклорними сюжетами, — мав велику вагу для Шевченка, адже можна було такими, начебто нейтральними, «картинками» виконувати місію ширшу: будительську, просвітницьку. У проспекті до видання лише перелік задуманих тем наводить на думку, що це мала бути об'ємна розповідь у зображеннях: «Історія України в картинах». Її планувалося видати в 1845 р.: перший блок — «Виды... по историческим воспоминаниям примечательные», а саме «Чигирин, Суботове, Батурич, Покровская Сечевая церковь»; другий — «Народный быт настоящего времени», тобто «Похороны молодой (невесты), «Ой ходив чумац сим рик по Дону» (песня), перезва (свадебный обряд) и жныва»; третій — «Исторические важнейшие события от Гедимина до уничтожения Гетманства и краткое описание картин на южнорусском и французском». Щоправда, замість історичних найважливіших подій чомусь перераховується портретна галерея національних героїв у широкому географічному контексті: «Иван Пидкова в Львове, Сава Чалый, Павло Полуботок в Петербурге, Семен Палий в Сибири» [23].

На нашу думку, ідеєю Шевченка було закласти певний текст у візуальні образи (знову він у дії, цей принцип українського іконопису, — вести в алегоричній формі розповідь про реалії народного життя, де міряються силами добро і зло, принцип, для якого характерне «вільне поводження іконописців з візантійськими оригіналами, фільтрація їх змісту і особливо форми» [24]), радше, потужний мегатекст, котрий можна прочитати, ув'язавши його з відомими в Україні фольклорними творами, власними поетичними і мистецькими творами, й таким чином пробитися до свідомості «заснулих» земляків. Вибір центрів національно-визвольних воєн, козацької церкви та портретна галерея ватажків українських національно-визвольних воєн за віру й землю — тому підтвердження.

Дві історичні лінії планувалося об'єднати блоком, на перший погляд, нейтральних сільських сюжетів: похорон молодої, чумац ходить сім років по Дону, передвесілля, жныва. Але й тут закладено метафоричність, езопівську мову, яку не важко розшифрувати: молода, яку ховають, — Україна, поки козацтво сім літ (фольклорний евфемізм, стосується знищення Запорозької Січі й козаччини) за межами України «ходить», але незабаром — весілля (словесна пара-

лель з «Гайдамаків» — весілля-бенкет у Лисянці) й жнива — боротьба за визволення [25]. Таким чином прив'язуються до території колишньої Гетьманщини, її столиці Батурина, Чигирин, Суботова, ті, за задумом Шевченка, «найважливіші події», які очолять ватажки, відсутні «сім років» (тут — умовне позначення історичного періоду; див.: метафоричний образ «сім літ/ Сокира Божа ліс стинала» («У Бога за дверми лежала сокира»)), на кшталт Івана Підкови, Сави Чалого, Семена Палія, гетьмана Павла Полуботка.

Отже, синтез словесно-розповідного та зображального начал, своєрідна візуалізація української історії, трактування її доступною для різних верств мовою у високохудожніх офортах мали б відіграти, за задумом Шевченка, велику роль — етноконсолідує, на нашу думку, й можливо, важливішу для України тих часів, аніж популяризація історії та народного духу А. Ф. Менцелем у його «Лейпцизьких народних сценках» (1831) чи серіях офортів «Достопам'ятні події бранденбурзько-прусської історії» (1834–1836) і «З часів короля Фрідріха. Герої війни і миру» (1850-ті).

Тема й планований аспект її охоплення не мають аналогій і в російському мистецтві тієї пори, позаяк «Наши, списанные с натуры русскими», окрім зображальності-повідомлення, мали досить вузький ідейно-тематичний діапазон, в основному етнографічний, тому офорти з підтекстівками, як варіант мистецько-літературної взаємодії, задуманий та частково виконаний Шевченком на високому ідейно-естетичному рівні, — явище дійсно унікальне. Це відзначили й радянські мистецтвознавці: «Широка народна оповідальність сюжетів «Живописної України», яку Шевченко переносить в свої художні твори з уст народу, — це явище виключне не тільки в українському, але й в російському професіональному мистецтві того часу» [26].

Одним із варіантів поетичності як інтерполяції внутрішніх станів у зображення є велика тема автопортретних рисунків Шевченка, котрі корелюють з його саморецепцією у поетичних творах.

Відомо, що під час Каратауської експедиції він мав можливість працювати з природою, натурниками були місцеві жителі, учасники експедиції: А. Турно, Бр. Залеський. Два аркуші 1851 р. — «Циган» та «Серед товаришів» — промовисто передали атмосферу товариських стосунків під час походу. Шевченко ввів себе у ці жанрові композиції як постать другого плану. Центральним персонажем обох сепій є Броніслав Залеський — то у ролі метикуватого цигана, то він, розглядаючи нашкіцованих себе й Шевченка на олівцевому начерку «Цигана», виконує роль натурника, зарисованого зі спини. В обох сепіях, котрі розгортають певну оповідь, є, поза контекстом відпочинку й товариського спілкування, промовисті деталі, що корелюють з листами до друзів, з невеличкою поезією: і до першої, і до другої композиції Шевченко ввів рисунок за-

шморгу, який саме над його головою. Про страшну нудьгу, яку навіває пустеля, що хоч вішайся, писав С. Гулаку-Артемовському: «Смотришь, смотришь, да такая тебя тоска возьмет — просто хоть давись; так и удавиться нечем» (лист від 1.07.1852).

У сепії «Циган» самозображення обрамлено штиками гвинтівок, один із штиків направлено саме в бік Шевченка (якщо продовжити діагональ, штик пройде на рівні очей), а образ «дружби в кайданах» — двох вигнанців на тлі української хати, руки яких природно вписані в простір, однак з'єднані й окуті, — ще промовистіший: «мушу / Жить на світі, волочити / В неволі кайдани!» («Лічу в неволі дні і ночі»). Не випадково Бр. Залеський зробив копію з цього рисунка й обидва приятелі зберігали його як символічний артефакт власних біографій.

Самозображення зустрічається в багатьох пейзажних акварелях Шевченка як аспект присутності автора у вигляді стафажної фігури і є співмірним з образом автора у поезії та повістях. В окремих випадках завдяки стафажним постатям візуалізується ідея мандрівника (прочанина, шукача істини) з патерицею або ношею на плечах: «Воздвиженський монастир у Полтаві», «В Яготині», «Вознесенський собор у Переяславі» (усі — 1845) [27], «Почаївська лавра з півдня», «Аскольдова могила» (обидві — 1846), — або ж дослідника-спостерігача: «На березі Аральського моря» «Мис Байгубек» (обидві — 1848). Суттєвими є й супутні автозображенню атрибути, наприклад, рисунок бочки у сепіях «Казарма» (1847), «Циган» (1851) та «Покарання колодкою» (1856–1857) символізує ідею змарнованого в роки заслання життя; киргизена з тамбурином — символ мистецько-поетичної творчості в іноетнічному контексті; образ човна з вітрилами або веслами наготові як ідея повернення, пробудження до дії [28] — символізує думки про повернення в Україну.

Таке ж інтенційне прагнення повернутися в Україну закладене в акварелі «Укріплення Раїм. Вид з верфі на Сирдар'ї» (1848). Промовисте зображення човна з веслами на передньому плані рисунка, біля двох бочок у воді, уже готового до відплиття, з написом на борту «Шевченко» і датою «1848». Особливі світлові рефлекси, що виділяють автозображення, тлом до якого є світлий брезент палатки, акценти на діагональних летючих хмарах підкреслюють концептуальність образів, близьких до поетичних. Та сама ідея повернення (радше, уявної втечі з неволі), на нашу думку, дублюється в сепії «Шхуни «Константин» та «Михаїл» (1848), де на тлі масивних кораблів (один з яких недобудований) та майже безлюдного берега — невеликий човен з парусом на передньому плані. Цим човном, уже готовим до відплиття, кермує автор.

Подібну концептуалізацію, асоціативно близьку до поетичного тропу «Уमितее сльозами / Серце одпочине / І полине із чужини / На свою країну»

(«Варнак»), можна прочитати і в образі вітрильника, що лине вгорі над «нікчемним морем» у рисунку з альбому 1848–1850 рр., де Шевченко зобразив себе в образі мандрівника-пілігрима з артистичним беретом на голові [29] та водночас подав репліку-алюзію на давнішу свою ілюстрацію до Шекспірового «Короля Ліра»: мантія-плащ, яку розвіває вітер, патериця-булава з колючками, характерний контур чобіт, напрям руху; причому в єдиній динаміці руху і вітрильник вгорі, й постать унизу поєднані спільною, так би мовити, інтенцією пориву. Самозображення в рисунку перегукується з рядками Шекспіра, до яких Шевченко в 1843 р. зробив ілюстрацію: «Супроти бурі/ Він бореться і вітер молить хижий, / Щоб той здмухнув у море суходіл / Чи хвилями поиняв страшними землею. / ...Він хоче, — він, мала земна людина, — / Перемогти ворожий дощ і вітер» (Шекспір В. «Король Лір», дія III, сцена I). Попутно відзначимо, що символіка наготи-вразливості «малої людини» підпорядкована загальній ідеї рисунка.

Підсумуємо: ідея духовного бунту, непокори обставинам — головна в поетичних рядках Шевченка (цікаво, що подібний образ-концепт: «попливе човен / З широкими вітрилами / І з добрим кормилом, / Попливе на вольнім морі, / На широких хвилях» — раніше репрезентував ідею бунту іншої непокореної особистості, сильної духом — Шафарика, який «не дав потонути / В німецькій пучині / Нашій правді» («Єретик»)), присутня і в іконічному варіанті, можливо, у менш експресивних, але досить виразних емоційних образах.

Активна й тема самоти, особливо в рисунках 1851 р., виконаних після другого арешту Шевченка. При тому, що художник відчував нехіль до обезлюднених пейзажів, у його зображеннях скель та пустелі цього періоду людський штафаж переважно відсутній. Іноді для масштабу подано обриси коней чи верблюдів — наприклад, на першому плані в рисунках «Чиркалатау», «Акмиштау» або в «Гора Кулаат», «Кладовище Агаспєяр»; у інших малюнках, які не покликані представляти експедиційний табір, — «Ханга-Баба», «Вид на Каратау з долини Апазир», «Туркменські аби в Каратау», нічному пейзажі «Туркменське кладовище в долині Долнапа» тощо, — пустельність, якась космічна порожнеча пейзажу справляє гнітюче враження, особливо у рисунках «Відроги Каратау», «Гора в долині Агаспєяр». Підкреслено й кристалічну структуру скель та гір у рисунках «Кайрактау», «Сюн-Кукх» або у численних рисунках, позначених як «Скелі» (1851), де характерні гострі зазубрини, валуни відсилають до традиційної символіки скель, згідно з якою «кам'яна гора і великий камінь мають у традиції людського сприйняття характер напівдемонічний — як місце безлюдне, безплідне, вороже людині» [30].

Один із рисунків нагадує найжачену спину доісторичного ящера, на іншому — гігантські геометризovanі брили, звалені під кутом, іноді це пласкі камені,

площинність їх форм нагадує надгробки на туркменських кладовищах. Подеколи це антропоморфні вертикальні складки («Гірське пасмо Актау», «Чиркалатау», «Кок-Суйру», «Гористий краєвид»), або ж хаотичне «виверження» каміння («Кущ серед скель», «Усиртау», «Скелі»). Парадоксально, що всі ці скелі залишають в глядача відчуття якоїсь динаміки, лиховісної й загрозової (промовистим є зображення ребристих брил, котрі нависли й от-от упадуть на каміння, в одному з яких прочитується вклякла людська фігура; або камені у вигляді хреста чи вертикальних казахських надгробків, зображених, наприклад, у начерках «Туркменські аби», «Надгробки в Ханга-Баба» (обидва — 1851–1855), такі ж геометричні форми у олівцевому рисунку «Надгробки на туркменському кладовищі» (1851–1857)), вона, дійсно, кореспондує з поняттям «холодного, знечуленого, твердого» [31]. Кущ, який проріс крізь каміння — чи не єдиний контрапункт позитивного плану в загальному макротексті рисунків.

Шевченко висловлював у таких зарисовках та незакінчених етюдах власне відчуття безнадії й самоти в суворому краї (посилене після доносу Ісаєва), він вчував себе в обвітраних скелях і пустельних нагромадженнях каменю: «Кругом тебе простяглася / Трупом бездиханним / Помарнілая пустиня, / Кинутая Богом» («Ми восени таки похожі»). Усі безкінечні кам'яні ландшафти, «край світу» символізують катастрофу, її можна означити як відсутність шляху й динаміки в допитливого мандрівника-природознавця, поета-художника: «Ви тяжкий камінь положили / Посеред шляху... і розбили / О його... Бога боячись! / Моє малеє, та убоге, / Та серце праведне колись! / Тепер іду я без дороги, / Без шляху битого...» («Чи то недоля та неволя»), як узагалі кінець життя: «рано / Завіє голодний / Звір в пустині, і повіє / Ураган холодний. / І занесе піском, снігом / Курінь — мою хату» («Не додому вночі йдучи»). Наголошуючи на тому, що Шевченко в мистецтві завжди «шукав адекватного точного вияву свого переживання», К. Сліпко-Москальців проаналізував олівцевий малюнок «Кок-Суйру» і прийшов до висновку: цей малюнок «в грубих різких формах, що своїми голими геометричними посіченими сухими лініями більше говорить, аніж бажання окреслити природу», він фактично відтворює «фізіологічну реакцію» митця на оточення [32].

Прикметно, що «поетичність» художника є такою ж позбавленою сентиментальності, аморфності, як і загальний стрій його віршів. Це зауважили дослідники: «В своїх пейзажних роботах Шевченко не знає стихійного ліризму..., не знає, що то є безвільне розпливання мислі. Усвідомлюючи кожен психічний акт, кожне переживання, Шевченко подає нам природу перекуту, перетоплену, як відбиток, як реакцію «я» на оточення» [33].

Дещо пізніше, у десяти рисунках серії «Дерева і каміння», виконаних на півострові Мангишлак (1851–1852), художник втілює ідею опору обстави-

нам, боротьби духу, ідентичну поетичному кредо «На те й лихо, /Щоб з тим лихом битись» («Не додому вночі йдучи») — ідею боротьби живого життя, втіленого в образах старих дерев, та інертно-мертвотного, а відтак руйнівного середовища, втіленого в образах каміння, подібного до могильних плит.

Численні, надзвичайно експресивні, повтори одного сюжету — «Дерева й каміння» (колишня назва — «Мангишлацький сад») ілюструють аспект максимального чуття в натуру. Шевченко, який загалом рідко повертався до вже висвітленої теми в мистецтві, знову й знову брався за неї, наче прагнув рисунком щось збагнути, вимовити, вилити внутрішню напругу. Слово в цій серії легко прочитується, та взагалі, відчуття діалогу між двома стихіями природи надто явне. Умовна партія дерев: «Ми живі й сильні. Наша сила — з глибин землі. Наші корені сягають вічної води. Ми знаємо вітер і волю, наші крони прагнуть неба. Тільки ви, кам'яні мертві брили, прагнете нагнути нас до землі». По-іншому, приблизно так звучить партія каміння: «Ми древні, ми вічні. Ми не оновлюємося і не змінюємося. Нам чужі ваші тонкі фактури, нурт життя, жадання неба, тому знищимо вас. Ми, грандіозні й площинні, — ми тут назавжди».

Такий діалог можна розгортати в декількох семантичних варіантах, він матиме різне смислове наповнення згідно з обраною системою координат цього образу-символу: від боротьби добра і зла в космічному масштабі до протистояння наклепам і доносам, конкретним силам і людям. Тут коротко зауважимо, що іконічні образи Шевченкового циклу мають словесний аналог у вірші Івана Світличного «Ми — дерева»: «А ми — / Дерева. Рід терпучий, гнугий, / Коріння — в землю, ніби спрути, / А крона — вгору, а грудьми — / До шквалу, до терпкої долі, / Нам листя рве, ми дубнем, голі, / А стоїмо... / Вгризаємося вглиб і вглиб» [34], де звучить та сама ідея незнищенності живого життя.

У цьому плані символічним заключним акордом серії слід вважати акварель «Мангишлацький сад», виконану влітку 1854 р.: розкішне зелене дерево у центрі композиції, зліва, в тіні, — невеликий фрагмент скель. Відзначимо незвичні для Шевченка колірні акценти — висвітлені білилом гіпертрофовані квіти, постать казаха в червоному (він сидить у тій же медитативній позі, в якій зображено персонажа акварелі «У Василівці» (1845) й так само маркує тут концепт гармонії), особливі, прозорі легкі тони азійського полудня — абсолютно все в цьому рисунку передає світлий, оптимістичний настрій.

Вчування в старі покручені негодою і часом дерева рятувало Шевченка. Для нього, як і для інших людей з чутливою організацією психіки, резонанс з оточенням давав додаткову внутрішню силу. Про значення і сенс такого вчування писав свого часу Е. Делакруа у щоденниках: «Є прикметна таїна у цих враженнях.... Сильно підозрюю, що ми завжди привносимо дещо від себе до тих відчуттів, котрі, видається, струменіють від предметів, що нас вража-

ють». Та й назагал, «сенса, який ховають в собі ці образи для вашого розуму, вас запалює й приводить у захват; ці фігури, ці предмети... є наче міцним мостом, на який спирається наша уява, щоби просунутися далі й дійти до таємничого й глибокого відчуття, форми якого є у певному сенсі ієрогліфами...» [35]

Освоюючи ієрогліфи чужого ландшафту, Шевченко засвоїв і нові технічні прийоми подачі світла, тіней, адже освітлення й колір були зовсім іншими для нього після приглушеної гами Петербурга чи м'якого, наповненого блакитно-зеленими барвами колориту української природи. Контрастність, різкі переходи світла й тіні, специфічна монохромність пустель, випаленого сонцем степу, де головними елементами пейзажу були каміння, пісок, зрідка сухі викривлені дерева й кущі, — стали школою для Шевченка-плєнериста. Водночас у різких світлотіньових контрастах, протиставленні майже чорних плям скель і висвітленого центру долини (акварель «Куг-Арал»), світлих шарів вивітрених гірських порід і затемненої зелені й пологих горбів (акварелі «Гористий берег острова Миколи», «Крутий берег Аральського моря») знову ж таки відчутно не лише руку оповідача й поета, а й романтика — прихильника різких контрастів та зіставлень. Тим-то казахські мистецтвознавці вбачають у численних пейзажних рисунках та акварелях митця розгорнуту поетичну розповідь про свій край: «Всі разом акварелі Шевченка — це поема про древню землю, що зберігає на собі сліди колишніх геологічних потрясінь» [36]. Міркування співмірне з думкою Новицького, котрий вважав, що Шевченко, подібно до того, як у поезії міг «у двох-трьох словах дати цілу чарівну картину», так само і «в малюнках він умів вибрати такий пункт для погляду, таке зробити освітлення, в таких небагатьох рисах уловити всю красу, всю поезію даної місцевості..., вмів... піднятися до чудової поезії!» [37].

«Прочитуючи» іконічні символи й знаки Шевченка, слід пам'ятати, що при організації композиції мистецького твору, виборі атрибутики, певних деталей і аж до використання ним найнепомітніших штрихів, він більшою мірою послуговувався свідомим, продуманим вибором, аніж інші митці. Цьому додатково сприяла його літературна творчість, котра зазвичай вимагає від автора осмисленого раціонального підходу. Художники, які мали літературний хист, зауважували, що свідомі процеси в літературній творчості незмірно активніші.

Так, Делакура досить широко висловився, зіставляючи важку працю літератора й працю художника: «Хоч як мало я пробував свої сили в літературі, я завжди відчував, що всупереч поширеному й загальноприйнятому, особливо серед літераторів, погляду, літературна композиція і виклад вимагають набагато більше техніки, аніж композиція й виконання її у живописі. ...За моїм невеликим досвідом у літературі, — з-поміж тих труднощів технічного плану, які ставить перед нами живопис, я не знаю нічого, що могло б зрівнятися з невдяч-

ною працею перероблювання фраз і слів на всі лади, — для того, щоб уникнути немилозвучності, повторів, щоби доповнити думку задля її яснішого висловлення. Я чув від літераторів, що ремесло їхнє — пекельне, що воно дається величезною працею і в ньому завжди є чорна робота, від якої не врятує жодна легкість творчості. Лорд Байрон говорить: «Потреба писати кипить в мені, це тортурі, від яких я мушу звільнитися; але це зовсім не задоволення; навпаки, літературна праця для мене тяжкий труд». Я цілком упевнений, що Рафаель, Рубенс, Паоло Веронезе, Мурільйо, тримаючи в руках пензель або олівець, ніколи не відчували чогось подібного» [38].

Справді, в образотворчому мистецтві набута, відренована до автоматизму навчальними вправами техніка рисунка менше сковує художника. Пензель чи олівець професіонала віддзеркалює найтонші аспекти його мислення, а також виводить назовні не усвідомлювані ним процеси власного єства через ритми штриха й мазка, чіткість/аморфність ліній, обрані об'єми, колір. Врешті, й виділений саме той, а не інший, фрагмент реальності — його структура, рельєфи, форми — все ж подаються через акценти і затушовані деталі, знайдені посередництвом зору й скеровані інтенцією думки, руху очей. Тобто весь зовнішній матеріал зорових образів, що є водночас і похідним підсвідомості, засвідчує пріоритети внутрішнього «Я» художника, репрезентуючи це «Я», відчуття й емоції мовою мистецтва. Подібним чином зумовлюють виведення підсвідомого і ритм, евфонія, алітерація, тропи в поезії. Але домінуюча, за спостереженнями нейропсихологів, активність і мобільність візуальних ділянок кори головного мозку зумовлює більш органічну рецепцію творів візуальних мистецтв, миттєве цілісне «входження» в них, порівняно з літературними, «часовими» формами, а відповідно надає можливість евристичного проникнення в суб'єктивний світ автора та специфічного емоційного резонансу з ним. Додамо лише, що таке проникнення можливе за умови знання емблематично-алегоричного коду пластичних мистецтв. Тим-то максимальне освоєння мистецької спадщини Шевченка зможе дати відповіді на проблеми літературної творчості, психології творчості, висвітлити специфіку особистості митця-універсаліста.

1. *Шероцкий К.* Шевченко-художник // Русский библиофил. — 1914. — № 1. — С. 47.

2. *Барвинок В. И.* Нравственный символизм русской иконописи XVI–XVII вв. — К., 1912. — С. 3.

3. В. Барвінок описує мініатюри з першого друкованого Синодика 1702 р. «Зерцало грішного» і «Кості знак — смерті знак», котрі супроводжуються поетичними віршамораліте. Так само цікавими з точки зору літературно-мистецького інтеракціонізму є

ікони «День пройшовши, пінеславлю тебе, святий», «Шестоднев» і «Чиста душа» з Київської духовної академії. Не виключено, що вони та інші подібні зображення, створені у Лаврській іконописній майстерні, Шевченкові були знайомі. Симптоматично, що в його мистецькій та поетичній практиці однією з центральних є ідея, висловлена в поєданому сюжеті «Шестиднева» та «Чистої душі» в одній композиції, й так описана В. Барвінок: «мета земного існування людини — зберегти й примножити дарований йому Богом талант — чисту душу» (*Барвінок В. И. Нравственный символизм русской иконописи XVI–XVII вв.* — С. 13–14).

4. *Наливайко Д. С.* Искусство: направления, течения, стили. — К., 1981. — С. 249.
5. Див.: *Гаврилова Е.* Пушкин, Гоголь и Соболевский в рисунках К. Брюллова // Искусство. — 1971. — № 2. — С. 59.
6. *Сахаров В.* Иероглифы вольных каменщиков // Массонство и русская литература XVIII — начала XIX века. — М., 2000. — С. 194.
7. Докладніше див.: *Турчин В. С.* Образы ордена вольных каменщиков в иконографии русского искусства первой половины XIX века. — С. 70–73.
8. Там само. — С. 66.
9. Див.: *Толстой Ф. П.* Из «Записок» // *Пассек Т. П.* Из дальних лет. — М., 1963. — С. 362–377.
10. О. Новицький, зокрема, стверджував: «Дуже важко сказати, чим краще і поетичніше він малює натуру: словом, чи пензлем або олівцем!» (*Новицький О.* Тарас Шевченко як маляр. — Львів, 1914. — С. 33).
11. *Рубин В. В.* Український портретний живопис першої половини XIX століття. — К., 1984. — С. 302.
12. Там само.
13. *Овсійчук В.* Класицизм і романтизм в українському мистецтві. — К., 2001. — С. 421.
14. *Рубин В.* Шевченко-портретист: До питання живописного стилю // Образотворче мистецтво. — 1983. — № 2. — С. 19.
15. *Маритен Ж.* Творческая интуиция в искусстве и поэзии. — М., 2004. — С. 235.
16. *Потапенко О.* Вікно // Словник символів культури України. — К., 2002. — С. 40.
17. Переяслав-Хмельницький і його історичні пам'ятки. — К., 1954. — С. 52.
18. *Стебельський Б.* Ідеї і творчість. Зб. статей та есеїв. — Торонто, 1991. — С. 155. Подібним чином Б. Грінченко, відзначив, що Шевченко «повстає проти всяких «єдинств» та «неделимостей» і не вагається обвинуватити Богдана Хмельницького за те, що підхилився він під московську руку» (*Грінченко Б. (Вартовий П.)* Листи з України наддніпрянської. — К., 1917. — С. 50).
19. *Эфрос А.* Рисунки поэта. — М.; Л., 1933. — С. 19.
20. *Кониский А.* Жизнь украинского поэта Тараса Григорьевича Шевченко: (Критико-биографическая хроника). — Одесса, 1898. — С. 297.

21. Зіставлення мистецьких почерків Шевченка та Наполеона Орди, білоруського і польського літератора, художника, музиканта, композитора (1807–1883) у їхньому відтворенні архітектурних пейзажів України може скласти окреме дослідження. Наприклад, костел Св. Олександра обидва змалювали у подібних ракурсах; особливо цікавими для порівняння з Шевченковими акварелями є рисунки «Городище. Костел кармелітів», «Вінниця. Руїни єзуїтського кляштору» тощо (Див.: *Орда Н.* З фондів Національної бібліотеки Білорусі. — Б. м., 2006). Зарисовані Ордою у 1860–1870-х рр. ландшафти Київської, Волинської та Подільської губерній, з-поміж яких панорами Чигирин («Містечко Чигирин»), Умані («Умань. Ринок», «Костел парафіяльний в Умані», «Софіївка»), Корсуня («Корсунь. Палац Лопухіна»), Погребища, Ржищева та ін. мають паралелі не тільки у мистецьких, а й у літературних творах Шевченка. Очевидно, продуктивним було б і типологічне зіставлення літературної творчості обох митців, які резонували, кожен по-своєму, з епохою, країнами, оточенням, відтак своїми долями та вчинками в конкретних історичних обставинах явили тип універсальної, соціально орієнтованої особистості (Н. Орда навчався у Віленському університеті (з 1823), студіював математику, студентом був заарештований за участь у нелегальному товаристві. Пізніше за участь у Польському повстанні 1831 р. був нагороджений орденом «*Virtuti Militari*», після придушення повстання з 1833 р. жив у Парижі: навчався гри на фортепіано у Ф. Ліста та Ф. Шопена, брав уроки рисування; з 1847 до революції 1848 р. працював директором Італійської опери в Парижі. Після 1856 (внаслідок амністії Олександра II для учасників повстання) проживав у Білорусі, Литві, Україні, Польщі).

22. Цит. за: *Яцюк В.* Шевченко-художник у прижиттєвій критиці // Слово і Час. — 1995. — № 3. — С. 28.

23. *Шевченко Т. Г.* [Переспект видання «Живописная Украина»] // *Шевченко Т. Г.* По вне збір. тв.: У 12 т. — К., 2003. — Т. 5. — С. 206.

24. Такі національні аспекти зображальності, на думку дослідників українського іконопису, й зумовили «своєрідний оповідальний паралелізм із «звірненням» подій далекої минувшини і сьогодення. Релігійна картина, а іноді іконописні твори не залишають поза увагою жодних проблем, на які було «хворе» тоді суспільство, вони давали кожній з «хворіб» своєрідну інтерпретацію» (*Кристончук М.* Характерні особливості українського іконопису і релігійної картини // Вісник Львівської академії мистецтв. — Л., 1998. — Вип. 9. — С. 69).

25. Нагадаємо деякі візуальні хліборобські символи Шевченка, використані на позначення військових битв: «Вилітали запорожці/ На лан жито жати;/ Жито жали, в копи клали» («Гамалія»), «Посіяли гайдамаки / В Україні жито, / Та не вони його жали» («Гайдамаки»), «Нарадила мати./ Як пшениченьку пожати, / Полтаву достати./ Ой пожали б, якби були / Одностайно стали/ Та з фастовським полковником / Гетьмана єднали» («Іржавець»).

26. *Затенацький Я.* Полум'яний поборник народності й реалізму // Тарас Шевченко — художник: Дослідження, розвідки, публікації. — К., 1963. — С. 10.

27. Аналіз «образу автора» на останніх двох аркушах та інших самозображень Шевченка див.: *Яцок В.* Віч-на-віч з Шевченком: Іконографія 1838–1861 років. — К., 2004. — С. 30–31.

28. *Керлот Х. Э.* Словарь символов. — М., 1994. — С. 258, 381.

29. У береті — неодмінному «цеховому» атрибуті художника зображали себе Веласкес, Рафаель, Рембрандт. Російські митці-академісти також мали сентимент до цього головного убору, наприклад, О. Варнек (див. його «Автопортрет в оксамитовому береті, з рейсфедером», 1810-ті).

30. Słownik stereotypów i symboli ludowych. — Tom 1. — Kosmos: ziemia, woda, podziemie. — Lublin, 1999. — S. 124.

31. Там само.

32. *Сліпко-Москальців К.* Тарас Шевченко як художник // Червоний шлях. — 1930. — № 3. — С. 179.

33. Там само. — С. 178–179.

34. *Світличний І.* Ми — дерева // Слово і Час. — 1995. — № 3. — С. 79.

35. Дневник Делакура / Предисл. и ред. М. В. Алпатова — М., 1961. — Т. 1. — С. 397.

36. *Вандровская Е. Т. Г.* Шевченко — художник. — Алма-Ата, 1963. — С. 27.

37. *Новицький О.* Тарас Шевченко як маляр. — С. 33.

38. Дневник Делакура. — С. 123.