

Олександр ФЕДОРУК

**КАРТИНА УСТИЯНОВИЧА
«ШЕВЧЕНКО НА ЗАСЛАННІ» — ПРОВІСНИК
ШЕВЧЕНКІАНИ В ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОМУ
МАЛЯРСТВІ**

Важливою сторінкою пошани до Тараса Шевченка, що розширює наші уявлення про його особу та літературно-мистецьку спадщину, є Шевченкіана, що з року в рік поповнюється новими творами. Отож, ця ділянка української культури є невід'ємним підґрунтям національної художньої спадщини. Через Шевченкіану ми йдемо до відчуття того, що Великий Кобзар характеризував, як «подих волі», — ця думка наскрізно пройшла через життя світоча нашої культури — від років кріпацького дитинства до років звільнення од багаторічної солдатської каторги. Шевченкіана, наче полум'я свічки осяває полиця жадань кожної людини, що живе в Україні, доторкнутися душею й серцем до світлого Шевченкового образу. Вона скорочує шлях між Шевченком і нами, між Божим словом в Україні, яке він вимолював, і нами, між його заповітом «Свою Україну любіть <...> за неї Господа моліть», полишеним для нащадків, і нами. Між Шевченком і нами проліг довгий історичний шлях боротьби за незалежну Україну, і сьогодні ми відчуваємо, що знати, розуміти Шевченка — означає розуміти свій час і возвеличувати через нього Україну, тобто відчувати уявою і власними діями висловлене Іваном Дзюбою, що ми «на вічному шляху до Шевченка». Кожна іконографічна новина про образ Тараса Шевченка розпросторює уяву людини про огром його творчої індивідуальності; з одного боку, соціально-викривальної, з почуттям великого болю за нашу Україну («<...> і скрізь був і все плакав, сплюндрували нашу Україну катової віри німота з москалями...») [1], а з іншого — ніжно-синівської, щиро серцем замоленої («Я так її, я так люблю / Мою Україну убогу...»), мистецької, виструнченої потоками творчого художнього вогню. Шевченко-Кобзар і Шевченко-художник — це об'ємне нерозривне надчасове коло.

Чому сьогодні ми виносимо на порядок денний розмову про живописний твір «Шевченко на засланні» Корнила Устияновича, провідного художника свого часу, відомого збудника просвітництва, літератора, котрий був автором

історичних драм, оповідань та поеми «Мойсей» (1890–1892), співробітником ряду часописів, редактором сатиричного «Зеркала», знаним громадським діячем другої половини XIX ст.? Його призабута сьогодні могила в селі Довгому в передгір'ях Карпат — як свідчення нашої неповаги до світоців української культури. Чи не розумів цього він, шанований простими людьми, які із запалом вітали свого уславленого мистця, а з іншого боку — без достатків, сталого житла, віри в завтрашній день? Звичайно, він мав ясне розуміння, що в силу існуючих умов український художник приречений на голодне існування. Єдине місце, яке часто відвідував Устиянович, де він дуже любив бувати, — Виженка на Буковині, у будинку рідної сестри Марії, де мав окрему кімнату з великим вікном і мольбертом. Спрацьований, згорьований, зболений і втомлений якогось там — за рік до смерті — часу, в один із самотніх сільських вечорів виплеснув на папір згіркі слова: «Півсотні церков має мої ікони, п'ятнадцять — іконостаси, одинадцять — стінописи, у сімох залишив я, крім декоративних картин, вартісні твори мистецтва за час від 1862 до 1902 р. І тих сорок літ праці не принесли мені ані грошей, ані слави. Так само, як моя літературна праця не здобула належного признання. Був я і загину загальновідомим, але ніколи не поважаним, не любимим щиріше, ніким не оплаканим і дилетантом у всьому. Не захопив я нікого й так зійду безслідно з цього світу, — а бачиться мені, що так воно бути не повинно. Бо я і вищий був талантами над не одного прославленого, й більше, мабуть, мав зрілості в осуді наших народних справ, аніж наші голосні керманічі й трибуни. Чому це так? Бо мені одного бракує — завзято стояти на своєму». Видатний український мистецтвознавець, загалом культурний діяч золотої міри Микола Голубець, що в критичних статтях про художника, які неодноразово публікував у розмаїтих періодичних виданнях, популяризуючи його творчість в той чи інший спосіб, неодноразово наводив ці сумні слова Устияновича, характеризуючи їх як «передсмертну сповідь» [2]. Голубець давав собі відчит сказаному самим Устияновичем «безслідно зійду з цього світу» і підсвідомо протривав цьому. Отож робив, що міг, аби зберегти світлу пам'ять про художника.

Конкретна дата створення Корнилом Устияновичем (1839–1903) картини «Шевченко на засланні» наразі відсутня: одні дослідники відносять дату її виконання до початку 1870-х, інші говорять про 1880-і, очевидно, відштовхуючись від нарису Я. Нановського про Устияновича, що побачив світ у видавництві «Мистецтво» 1963 р. Найважливішою, як на нас, є одна з останніх атрибуцій Оксани Жеплинської, авторки персональної виставки художника 2013 р. у Національному музеї у Львові імені Андрея Шептицького, а також альбому-каталогу «Корнило Устиянович» (2013). Жеплинська, посилаючись на фактичні дані з робочих шкіців-етюдів мистця, переконливо доводить, що полотно під назвою «Шевченко на Аралі», яке було виставлене на Четвертій виставці

Товариства красних мистецтв у Львові 1871 р., і є згаданою картиною. М. Голубець у статті «Корнило Устиянович: У століття народин письменника, маляра і громадського діяча» називав дещо іншу дату виконання картини: 1870 р. («В 1869 р. виставив побутову картину “Ягідочок назбирала, легіневі подавала”...», а в 1870 р. композицію “Шевченко над Аральським озером”»). Вказаний твір, як свідчить завідувачка відділу мистецтва ХІХ ст. О. Жеплинська, мав неідентичні назви у працях різних дослідників (І. Труша, М. Голубця, І. Свенціцького, Г. Островського): «Шевченко на тлі краєвиду», «Шевченко над Аральським озером», «Шевченко-солдат на Аральському морі», «Тарас Шевченко на березі Аральського моря» [3]. Ми дотримуємося назви твору, що винесена в заголовок статті і що, за свідченням О. Жеплинської, під такою назвою надійшла до музею в 1941 р. від приватної колекції [4].

Устиянович навчався у Віденській академії мистецтв (1858–1863), де ректором був Х. Рубен, який приїхав до Відня з Праги, а мистецькі дисципліни вели знані професори класицистичного напрямку Ф. Вальдмюллер, А. Цімерман, А. Лах, А. Фейєрбах, К. Блааз, К. Вурцінгер, Й. Фюріх, К. Маєр, слухаючи одночасно лекції в університеті з історії мистецтва Р. Айтельбергера і всесвітньої історії Й. Ашбеха, Єгера. У ті роки навчався також Ганс Макарт, згодом уславлений віденський художник та улюблений професор Академії. Досить солідною і авторитетною була Віденська академія, в якій був надзвичайно багатий музей з численними творами готичних, ренесансових і барокових майстрів. На той час за своєю спиною академія вже мала півторастолітню історію існування... Хоча, як пише М. Голубець, Устиянович «слухав ще й “викладів” духовника... московської амбасади протоієрея Раєвського, його козакофільство і народництво знову принишло, вступаючи місця “родинному” москвофільству що сприяло розвитку москвофільства художника, від якого він нелегко звільнився, остаточно маніфестуючи власні погляди у брошурі “М. Ф. Раєвський і російський панславизм” (1884)». Вихід цієї книги привітав Іван Франко теплими словами (зі слів Голубця: «Франко називає її перлиною письменницької спадщини Устияновича; він теж напевне не залишився без впливу на її остаточне оформлення, тобто на рішуче зривання Устияновича з москвофільством та його “ідеалами”») [5].

Отож художник здобув освіту у Відні, але за іншою версією він — за свідченням свого близького побратима в дитинстві Тита Реваковича (1846–1919), пізніше одного із засновників НТШ, відомого львівського діяча, — «був всего в малярській академії один рік у Відні <...> бо терпів голод»; очевидно, що батько, славетний діяч, автор слів відомої народної пісні «Верховино, світку ти наш...» Микола Устиянович «не мав змоги дати на кілька літ Корнила до академії у Відні чи Мюнхені...» [6]. У Відні Корнило Устиянович познайомився з Артуром Гротгером та Андрієм Грабовським, майбутніми художниками, яким судилося

велика мистецька слава. Немає сумніву, що у Відні на навчанні Устиянович про- був кілька років, як можна здогадатись з багатьох публікацій львівського кри- тика першої половини ХХ ст. М. Голубця. Важливим світоглядним стимулом у творчому зростанні Устияновича та виборі теми картини про Шевченка була ймовірна зустріч у Відні з Броніславом Залеським (1820–1880), близьким товари- шем і однодумцем Шевченка на засланні [7]. У листах до Залеського Шевченко називав його щирим, добрим, старим, сердечним другом, він також був йому дорадником у малюванні, з радістю сприйняв звістку, що той спеціально відря- джений до Оренбурга, аби допомагати Шевченкові впорядкувати художні ком- позиції, які виконувалися ним під час Кос-Аральської описової експедиції капі- тан-лейтенанта О. І. Бутакова. Про сам Арал Шевченко-солдат згадував у ли- стах до А. І. Лизогуба з Орської фортеці: «...я і тяжкого походу, і Аральського моря, і безлюдного степу не злякаюсь», «а може, доведеться рік або й другий простерегти нікчемне оте море», «Я тепер веселий йду на оте нікчемне море Аральське» (з піднесеним настроєм оті слова, бо врешті-решт йому надана мож- ливість малювати, незважаючи на суворий царський припис «із заборонаю писа- ти та малювати» і ще через те, що в Орську фортецю прийшов пакунок від Андрія Лизогуба з фарбами, які потрібні були на час дворічної праці в експеди- ції художником на Аралі) [8]. Експедиція проводила велику наукову працю з ви- вчення моря, геологічних досліджень місцевості, різних островів, а також флори та фауни узбережжя. Так ось спогади Залеського про роки спільного заслання із Шевченком в оренбурзьких безлюдних степах мали неабиякий вплив на ви- хованця віденської академії Устияновича. Устиянович, принаймні, зрозумів, що рядовий третьої роти Оренбурзького лінійного полку мав можливість писати вірші і малювати. Таке щастя Шевченко мав і під час другої експедиції в Кара- Тау. Хоча не раз виривалося з його підневільного серця сумовите: «І небо не- вмите, і заспані хвилі. / І понад берегом геть-геть, / Неначе п'яний, очерет / Без вітру гнеться... Боже милий, / Чи довго буде ще мені / В оцій незамкненій тюрмі / Нудити світом?» Тарас Шевченко і Броніслав Залеський мали про що говорити між собою, перебуваючи в безлюдній пустелі на самому кінці світу! Шевченко глибоко шанував свого друга, якому писав, коли той повернувся у рідне біло- руське село Рачкевичі після солдатської каторги: «Не забувай мене! Оточать тепер тебе багато розумніших і кращих людей — дай Боже! Але повір, друже, мій дорогий, що небагато буде таких, які щиріше, ніж я, любити тебе будуть» [9].

У контексті заявленої нами розмови про твір Устияновича постать Б. Залеського заслуговує на окрему увагу. За участь у таємних антидержавних визвольних гуртках, що мали прагненням звільнення Польщі від царської Росії, він був висланий під нагляд поліції до Чернігова, а згодом конфірмаований сол- датом до Оренбурзького окремого корпусу. Це відбулося 1848 р., а згодом



К. Устиянович. Шевченко на засланні. 1871. Полотно, олія

як член гуртка політичних польських вигнанців в Оренбурзі, — до нього належали товариші Шевченка по недолі, в тому числі З. Сераковський (пізніше страчений), Е. В. Желіговський, який присвятив поетичну перлину «Do brata Szewczenki», та А. Турно, груповий портрет яких, Залеського і Турно, разом зі собою, художник намалював у творі «Шевченко серед товаришів» під час кара-тауської експедиції: Залеський, рядовий Окремого Оренбурзького корпусу, зійшовся близько з рядовим Шевченком. Отже, Залеський і Турно влітку 1851 р. підчас кара-тауської експедиції на Мангишлацькому півострові допомогли йому повернутися до улюбленої професійної справи: він стає художником експедиції. Він був для Залеського одним із дорадників у малюванні, допомагав освоювати різні техніки, сам розповідав про мистецтво, і про це ми знаходимо цікаві згадки у листах Шевченка до Залеського [10]. Так, у листі з Новопетрівського укріплення від 10 лютого 1855 р., тобто за рік до звільнення Залеського із заслання, довідуємося з листа наступне: «мне отвечать тебе и советовать довольно трудно, потому что я давно не видал твоих рисунков. И теперь я могу сказать только, что говаривал когда-то ученикам своим старик Рустем, профессор рисования при бывшем Виленском университете: “Шесть лет рисуй и шесть месяцев малой, и будешь мастером”. И я нахожу ответ его весьма основательным. Вообще, нехорошо прежде времени приниматься

за краски. Первое условие живописи — рисунок и круглота, второе — колорит. Не утвердившись в рисунке, приняться за краски — это все равно, что отыскать ночью дорогу. Если можно достать в Оренбурге хороший пейзаж, масляными красками написанный, то попробуй его скопировать, но без хорошего оригинала я тебе не советую кистей и в руки брать» [11]. Слід врахувати, як видно з листування, що після звільнення Залеський на прохання Шевченка взявся допомагати йому продавати деякі графічні твори, причому, очевидно, із цензурних міркувань називалися вони «собственным ручным рукоделием (“...послано тебе и мое рукоделие, три штуки. Две для твоего собственного употребления, т. е. для продажи по твоему усмотрению, а третья с надписью для графини...”» [12]. І далі про працю над «Блудним сином»: кількість творів, їх техніка, і що «насчет материи; с следующей почтой пошлю тебе еще две штуки, не знаю какого содержания» [13].

Для тексту нашого дослідження важливим видається наступне речення з того самого Шевченкового листа до Залеського 8, 10, 13 травня 1857 р. з Новопетрівського укріплення: «А для виленского альбома пришло тебе несколько штук из нашего каратауского вояжа и из здешних мест» [14]. З цих рядків стає ясно, що йшлося про виготовлення гравюр для конкретного видання. Цікавим є таке спостереження Шевченка, що торкалося професійних зацікавлень його товариша і опосередковано засвідчувало про педагогічний такт самого Шевченка: «Из посланных тебе кусков один может показаться тебе непонятным. Это предание о происхождении рисования. Дочь хиосского горшечника нарисовала на дверях своей хижины силуэт своего возлюбленного. И это была первая рисовальщица» [15]. Ескіз «Донька хіоського гончаря» Шевченко намалював в дорожньому альбомі поруч з іншими творами («Казашка над ступою», «Казахи в юрті» та ін.). Отже, конкретний лист до Залеського з думкою про «віленський альбом» від 10 травня проливає світло на власне бачення поета про значення подібного роду альбомних публікацій, яке Шевченко виклав ще в 1844 р. у листі з Петербурга від 25 вересня до цивільного губернатора П. І. Гессе про задум та структуру видання «Мальовничої України» у трьох частинах («служу <...> на славу имени Украины») [16], що був переданий разом з трьома першими естампами. Таким чином листування із Бр. Залеським немовби пролонгувало ранні зацікавлення самого Шевченка тиражованою графікою, а через нього вплинуло на «свого єдиного друга Броніслава» згадати передумане та пережите і в популярний на першу половину та третю третю ХІХ ст. спосіб реалізувати думку художника та й видати альбом рисунків. Адже ввижалося знедоленому солдатові в Новопетрівському укріпленні, що «Експедиция по Вилии может быть чрезвычайно интересна. Как бы я желал поплавать по этой матери литовских рек» [17].



Б. Залеський. Життя киргизьких степів. 1865. Фронтиспіс, офорт

Чи віленський альбом мав включати твори самого Шевченка, чи включати твори Залеського про рідні для нього місця? Згодом, буквально через кілька років, Залеський, не забуваючи про поради, бажання, а то й мрії, як щиро писалося у листах, «свого искренного друга», поринув у працю над альбомом. На той час він поселився в Парижі, де була велика колонія польських емігрантів від часів першого повстання 1830 р. і напливала нова хвиля еміграції через поразку у повстанні 1863 р. і в зв'язку з цим через жорстокі репресії царської влади. Залеський працював над альбомом, згадуючи Шевченка, а той ще раніше, на засланні, ділився в Щоденнику мрією обійняти «свого друга и товарища по заключению Бронислава Залеского». А потім, коли і Шевченка звільнили, коли вони зустрілися і щиро обійнялися в Петербурзі 1859 р. і, можливо, тоді говорили про матір литовських рік та старожитностей Литву, — потім ця ідея вже на еміграції в Парижі, починаючи з 1860 р. почала поступово визрівати, тому що минуле не забувалося, і згадкою про нього у Залеського були, крім усього іншого пережитого-перемученого, малюнки Шевченкові, які він мав намір перевести в техніку офорта для майбутнього альбому.

Залеський видав альбом в Парижі 1865 р., назвавши його «La vie des steppes kirghizes» («Життя киргизьких степів»), а вступне слово до нього

написав у грудні попереднього року [18]. Видавцем альбому був Ж.-Б. Васор. І сам вступ, і текстові пояснення до кожного сюжету, і текстівки були написані по-французьки. Автор коротко розповів про географічне розташування киргизьких степів, про кочівників, які заселили землю в минулому, а також про природу, море, озера, ріки, піски, солончаки, Мангшлак, сайгаків, тигрів на березі Арала і в гирлі Сирдар'ї, велике число фазанів, а також про киргизів, які називають себе казахами. Наголошується на звичаях киргизів, які є наївними та побожними сповідниками Корану і з релігійних спонукань відвідують Бухару та Хіву. Залеський мотивував задум видання у вступному слові: «Матеріал, запропонований мною на сьогоднішній день увазі читачів, не є ані історичним дослідженням, ані працею з етнографії, тим паче, що його не можна назвати замітками туриста. Відбуваючи політичне заслання в цьому далекому краї, я провів там десять довгих років і неодноразово перетинав його широкі простори, часом пішки, а часом верхи. Малювання не було для мене скороминучою грою. Години, проведені з олівцем у руці, були тоді для мене найкращими».

Допускаємо, що задум про видання Залеського Устиянович знав раніше, а може, якщо зіставити офорти з картиною Устияновича, він міг їх бачити. Адже в самому альбомі Залеського були офорти за малюнками Шевченка, або ж використані деякі елементи його композицій, на що вказувала ще Г. Паламарчук в журналі «Искусство» 1961 р. [19]. Важливо, як ми вже писали раніше, що «задум Залеського визрівав понад десятиріччя: від сумнівів, що його враження про “киргизькі степи” поляки не сприймуть, від побоювань, що у порівнянні з тогочасними “Віленським альбомом” Я. Вільчинського чи, скажімо, альбомом М. Кулеші про Литву та Україну, киргизькі візуальні описи неактуальні <...> до створення цілісного циклу офортів “Життя киргизьких степів”» [20].

Стосовно франкомовних текстів у паризьких виданнях, слід зазначити, що тоді була прийнята практика видавання альбомів, досить зробити посилання на альбоми «Опис Софіївки» (Відень, 1815) з поемою французькою мовою «Sophiowka» Станіслава Трембіцького чи «Album historique et pittoresque de la Tauride» Е. де Віленова (E. de Villeneuve, Париж, 1853). Поширені такого типу альбоми з відповідними описовими естампами, за свідченням редактора «Тижодніка петербурзького» Р. Подберезького, «живо нагадують дорожні враження» [21]. І це було справді так, бо естампи мали завданням популяризувати розмаїті види, фотографія ще не встигла увійти в моду, а більшість естампів етнографічного типу у виданнях становили натурні замальовки краєвидів, мешканців, народних строїв; вони переважно здійснювали картографічну фіксацію польового матеріалу і не підіймалися до рівня мистецького узагальнення. Такими виглядали знайдені у 1960-х відомими етнографами в першу чергу В. Горленком та проф. В. Наулком малодосліджені альбоми Деляфліза 1848–1857 рр. (зберіга-

ються в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського) з ґрунтовними описами та капітальним числом малюнків про матеріальну культуру українського народу, різними топографічними зображеннями, видами хат, фігур людей, народного одягу, реманенту тощо в межах Київської губернії, а також з-поміж ряду інших альбом «Башкирия, Киргизия, Средняя Азия» з малюнками Залеського, Чернишова, Гороновича [22]. Ідентичні видання ще в 1820-х О. Орловський мріяв у Петербурзі поширювати у вигляді естампів, репродукованих на літографському камені. Чимало видань виходило у Львові, Варшаві (альбом літографій М.-Б. Стенчинського «Околиці Галичини», 1847 р. в літографії П. Піллера); у літографії А. Дзвонковського виданий у Варшаві 1861–1862 рр. «Мальовничий альбом Києва з описом міста Каміла де Бельє»; альбом архітектурних пам'яток, краєвидів Києва за рисунками Р. Рачинського, з літографськими естампами Я. Цеглинського і текстом К. де Бельє (1861) у згаданій літографії А. Дзвонковського. Такими виданнями, напевно, користувався Б. Залеський, про них не міг не знати К. Устиянович: вони мали широке побутування.

Іншим чинником, що спричинив особливе зацікавлення Устияновича статтю Шевченка було, насамперед, видання «Кобзаря» 1860 р., яке відомий у Львові книгопродавець М. Димет привіз із Петербурга. Сам Шевченко, як свідчить його лист до В. Тарновського від 7 серпня 1860 р., був перейнятий думками про поширення накладу «Кобзаря», в тому числі для недільних шкіл «Кобзар». Таким чином, швидко поширюючись у народі, «Кобзар» став настільною книгою в кожній родині. Шевченкові поезії друкувалися у Львові вже у 1860-і, їх поширювали у тогочасній пресі. Їх знав напам'ять і декламував досить часто Устиянович на різних імпровізованих сільських сценах. Той самий Димет згодом взимку 1872 р. запросить Устияновича у спільну подорож до Києва, де він малюватиме пам'ятки давнини та ікону «Воскресіння» для лаврської друкарні [23]. Не могли пройти мимо уваги чутливого Устияновича поширені в народі месіанські погляди на Шевченка-пророка — носія національно-визвольної та культурно-просвітницької ідеї. Одразу після смерті поета зроста популярність Шевченкової поезії. Були засновані Товариство «Просвіта» у Львові (композитором А. Вахнянином), Літературне товариство ім. Т. Шевченка (пробраз пізнішого НТШ), започатковані шевченківські пам'ятні вечори, які активно організовувалися на честь Шевченка, зокрема, у річницю смерті поета, у Перемишлі, де Вахнянин виголосив такі слова: «Тарасова муза прийнялась за діло: закутих розкути, залишених підняти, темним очі вернути, взнести малорусина <...> та пробудити його до питомого життя» [24].

Через образ Шевченка пройшло в історичних поглядах на розвиток українського мистецтва багато художників, і Устиянович, поступово звільнюючись від москвофільства, перейшов на свідомі національні позиції, означені промо-

вистими текстами Шевченкової поезії («Черговий поворот до Львова <після Петербурга. — О. Ф.> й лектура Шевченка і Куліша (“Чорна Рада”)» підтвердили його світоглядне змушнення), бо, як пише Микола Голубець, «стає Устиянович рішучим народовцем» [25]. Свідченням цього були власні вірші Устияновича, підкріплені думками Владислава Федоровича — відомого громадського діяча, власника колекції українських килимів з с. Вікно — про значення та роль Русі у вихованні народу, про роль у зростанні серед люду просвітницької ініціативи, про роль шкіл, читалень, музично-театральних вистав у розвитку освіти серед народу. Голова Товариства «Просвіта», Федорович був у дружніх відносинах з Устияновичем вже пізніше, після повернення останнього з Києва. Устиянович і познайомив з Федоровичем Франка, що позитивно вплинуло на дослідницькі спостереження останнього.

Вірші Устияновича «Читаючи поезії Шевченка» (1867), «Просвіті» (1868), «Шевченко», «Куліш» (обидва 1869 р.) аргументували поступ свідомості митця і, перейняті просвітницькими гаслами, турботою про виховання суспільства, концентрували увагу на патріотичних цінностях народу. У львівських виданнях «Вечорниці», «Мета», «Нива», «Русалка» друкувалися твори Тараса Шевченка, Марка Вовчка, Юрія Федьковича, Корнилового батька Миколи Устияновича, Антона Могильницького [26]. Ці твори манили творчу уяву молодого Устияновича, бо це вже не була риторика петербурзьких слов'янофілів.

Шевченко та Устиянович — напрошується важлива тема для розуміння світоглядних засад вихованця Віденської академії. Шевченкіана у малярській спадщині художника визрівала поступово, конкретизуючи заглиблення автора у простір культурно-мистецької проблеми. Такими творами як «Шевченко на засланні», «Черниця Мар'яна», «Чернець» Устиянович формує засади власної живописної кар'єри, що була просвітлена магією, як він це усвідомлював, глибоко національної поезії, створеної, як ввижалося йому, українським Пророком, що взявся повести власною поезією за собою народ. Бо ж писав Шевченко у «Малій книжці», зимуючи на Кос-аралі з командою описової експедиції:

Неначе праведних дітей,
Господь, любя отих людей,
Послав на землю їм пророка —
Свою любов благовістить!
Святуя правду возвістить!

Від картини «Шевченко на засланні» до масштабної композиції «Мойсей» — такий шлях мистецького зростання випускника Віденської академії, що дала йому чимало знань: не випадково для того, щоб набратися сил і перейти до виконання масштабної композиції про біблійного пророка, Устиянович вибрав Віденську академію для роботи над полотном. У Відні були солідні збірки в музеях, і давні

педагоги, колишні друзі по навчанню, і немало активних творчих постатей, з якими він міг поспілкуватися. Однак, думка про картину, що мала зображувати Шевченка, звичайно, визріла далеко раніше. М. Голубець в альманасі «Новий час», фіксуючи столітній ювілей від дня народження художника, свідчить у статті під псевдонімом Марко Вільшина: «В 1869 р. працює Устиянович над малюванням церков на галицькому Поділлі, а рівночасно дебютує як маляр на виставках львівського “Товариства Пшияцюл Штук Пенкних” (1869–1870). В 1869 р. виставив побутову картину «Ягідочок назбирала, легіневі подавала», а 1870 р. композицію «Шевченко над Аральським озером». Того ж року бачимо його вірші в «Основі» Юліяна Лаврівського» [27]. З цитованого рядка можна свідчити про зміни в переконаннях тридцятиоднорічного художника-поета, що дуже важливо для еволюції його творчості, і зрештою це зауважував ще Іван Франко в «Історії української літератури». Світоглядні зміни не проходили гладко, як можна судити з іншого джерела авторства М. Голубця: «Корнило Устиянович, як син заслуженого письменника й діяча 40-х рр. м. ст. (минулого століття. — О. Ф.) виніс з дому благословенство й прокляття свого імені. Батько, що свою бурхливу молодість присвятив відродженню галицького українства, під кінець життя почав хилитися до москвофільства й у москвофільському дусі виховав свої діти. Корнило був найстарший, але й одинокий поміж своїми братами, що визволилися остаточно з-під “родинного” москвофільства. Дорогою тяжкої боротьби з собою, з ілюзіями й розчаруваннями, дорогою національного самовиховання й доходження правди, що була одною з прикмет його духовости» [28]. Нам доводилося набагато раніше вже писати про художника, ставлячи перед собою запитання, як він під впливом зустрічі з Бр. Залеським рухався у своєму задумі створити першу в Галичині картину про Шевченка. Неодноразові мої довірливі бесіди з набагато старшим від мене Ярославом Нановським, знавцем мистецтва ХІХ ст., тодішнім співробітником Львівського художнього музею, автором першого монографічного дослідження «Корнило Устиянович», слугували мені талісманом у пошуку.

Про знайомство Устияновича із Залеським є різні свідчення. Так, наступного дня, 11 (24) липня 1903 р. після смерті К. Устияновича часопис «Руслан» опублікував статтю «Корнило Устиянович», в якій констатував, що «...знакомство з Шевченковим приятелем Брониславом Залеським (приятелем? — це, очевидно, перебільшення, якщо зважити на велику різницю у роках між обома і час коротких зустрічей обох. — О. Ф.), а відтак стріча з давними шкільними товаришами Остапом Левицьким, Заревичем і Климковичем в 1863 р. звернули увагу покійного Корнила на долю України і величні твори українського Кобзаря і Марка Вовчка. Коли ж ще до того виїхав в Холмщину, а звідтам в Петербург і до Київa (де дальше працював на полі живописи) і наглядно пізнав тамошні обставини, покинув словянофільсько-панросійські мрії і звернувся

на ниву живого народного письменства <...>. Чимало руских церков в нашім краю украшено творами його кисти, а також по світлицях руских домів красуються його живописні твори, а працюючи на тій ниві в різних сторонах нашого краю, старався Покійник при такій нагоді будити свідомість народу серед руської спільности» [29].

Мене самого багато років тому полонила постать Устияновича і, задумуючи працю про перипетії його неспокойного творчого життя, я згадував також забороненого тоді Миколу Голубця, який писав, що бачив Устияновича лише один раз у віці одинадцять років, але враження від цієї зустрічі запало на все життя. «...Корнило був буйний і непосидючий від найраншої молодости до смерти <...> Взагалі, той бездомний скиталець, той старіючийся самотник вносив розраду, розвагу, оживлення й бодрість у кожду хату, в яку тільки входив. <...> Дотепів, і то в найрізноманітніших їх варіантах, знав Устиянович безмір. Умів їх оповідати <...> Від людей не втікав. Навпаки, шукав їхнього товариства, при чому пристрасно любив дітей. Збирав їх довкола себе цілі гурти й оповідав казочки з української історії, співав їм жартівливих співанок» [30]. Голубець, присвятивши Устияновичу чимало статей, описав цілісно портрет людини з її багатим внутрішнім світом, неодноразово підкреслюючи, що в особі Устияновича «журба з радістю обнялися».

Отож він органічно конче мав потребу відчутти велич Шевченкової душі, що волила «Пошли мені святеє слово, / святої правди голос новий». Він прагнув доторкнутися думками, жаданнями, настроями смыслом власного життя до його праведного слова, яке лунало по різних українських землях. І тому природно виникло в мене запитання: «Чому Устиянович малює поета саме в безпросвітній солдатчині в уніформі миколаївської доби на тлі Аральського моря? Мабуть, розмови із Залеським для нього багато важили, не пропали марно. Певно, малюнки, які Залеський привіз з собою із заслання, щоб видати їх у Парижі, також сприяли цьому. Художник знав, що Шевченко не любив Аральського моря, писав про нього з відразою. Умови Шевченкового життя періоду заслання були важкі: в першу чергу висіла над ним дамокловим мечем царська заборона не лише писати, але й малювати. Хоча на Аралі доля йому усміхнулася і йому надано було право, всупереч забороні, наперекір волі самого царя відчутти себе художником. Однак скаржився: “Перейшов я двічі всю киргизьку степ, аж до Аральського моря — плавав по йому два літа, господи яке воно погане! Аж бридко згадувать! Не то розказувати добрим людям”. Щоб підкреслити усю нестерпність перебування Шевченка на засланні, Устиянович, як тло, використав саме Аральське море» [31].

Праця над картиною, як можна судити із шкицівника Корнила Устияновича, розпочалася з начерків композиції, основної постаті на тлі краєвиду. Художник працював олівцем. Оксана Жеплинська правомірно і переконливо включила шкі-

ци до свого каталогу [32]. Вони концентрують увагу на постаті поета і, дозволяючи відчутти рух авторської мистецької думки у напрямі розв'язання художнього завдання, показують, як визрівав задум, на перших порах нестійкий, абстрактний, в проблиску одного жадання, ще дуже далекий від основного образу. Сам «Шкицівник: записна книжка» (РК 1425) — цікавий документ з різними нотатками, поетичними замітками Устияновича «І так плила година по годині / Я мучився і весь горів в сні», з чорновиками листів до Федоровича (депутата парламенту, мецената, колекціонера килимів etc. — О. Ф.), різного роду поетичними екзерсисами, фразеологічними зворотами-блискітками («Куди голка, туди й нитка»), розмаїттям різнопланових авторських зацікавлень-студій, звертає нашу увагу до ряду зафіксованих ескізів олівцем постаті Шевченка. У жодному з них немає стоячої фігури en pied. Натомість в усіх намірах-спробах, пошуках, роздумах, в усіх миттєвих порухах олівця сконцентрована мить уваги до сидячої постаті: то людина присіла серед рівнинного краєвиду, фігура у фас, той самий фас, але рука не підперла обличчя, а наче спочиває на коліні, в першому випадку без шинелі, а в другому — ефект присутності шинелі, лише сама постать у фас, обличчя замислене з нахилом допереду, з характерним рисунком вусів. Знову сидить, фігура у фас, зіпершись рукою на коліно, поет заклав ногу на ногу. То раптом фігура у цивільному убранні, то знову мундир і солдатська шапка на голові, рука підтримує обличчя. Ще шкіц сидячого — одна нога випростувана прямо, знову начерк — ноги сидячого зближені. Раптом на сторінках рядки «Святий вечір 1870. “Одинокий по світлиці / Ходжу та й думаю”» — очевидно, рядки поезії, думки про Гарібальді, Ричарда III Шекспіра, знову ліричний сплеск «На село на село мене серце несе / Дармо. <...> Ох! Пустіте на волю» або карта-схема, нашкіцовані лише райони міста з написом «Карта Києва» і словами на рисунку «Стар. Київ, Подол, Щекав[иця], Печерский», рядки з поеми «Вадим» про Новгород «Дети, де ти Новгороде, колиско свободи». В рисунках-шкіцах кристалізується домінанта постаті, її силует, зображення у фас, рух у три четверті з напрямом до діагоналі, тобто до профілю. Рух у самій картині в двох ракурсах: чи має бути лише одна постать, можливо, монументалізована, чи ввести її в природне середовище на тлі краєвиду? Який цей краєвид, у вигляді піщаної пустелі з каменюками? А постать en pied? Ні, таки присіла людина в задумі на кам'яній брилі, накинувши на плечі солдатську миколаївську шинелю? Як писав Шевченко:

Готово! Парус розпустили,
Посунули по синій хвилі
Помеж кугою С[ир]д[ар'ю]
Прощай, убогий Косарале.
Нудьгу закліяту мою
Ти розважав-таки два літа...

Вірш «Готово! Парус розпустили...» був написаний, коли експедиція залишила Кос-арал, оте море, «господи яке воно погане», і пішла по Сирдар'ї [33]. Цей вірш був знайомий Устияновичу, бо друге петербурзьке видання Кобзаря він бачив, і він його читав із запалом, відчуваючи, як вагомі слова, думки поета западають йому в душу, розуміючи, окрім всього іншого, що на «Кобзаря» давно чекали люди. Він зрозумів і поступово визрівав у переконанні, що повинен намалювати свого Шевченка. Немає сумніву, що думка про Шевченка відтепер його не покидала ні на мить, в Галичині він жив своїм задумом.

Постать Шевченка — замисленого Кобзаря в солдатській шапці й шинелі на раменах, в мундирі із захальною книжечкою в руці, або в строї неозначеного крою — він шкіцував багато разів. Одміни були незначні, бо центрувала композицію по вертикалі та горизонталі основна постать: то сидячий поклав руку на коліна, а другою підпирає обличчя, то обидві руки на коліні, а в одній незмінна книжечка, щоб записати в ній олівцем «Готово! Парус розпустили...», то в солдатському строї з думками, що так виразно, із згорьованою сльозою-запечаленістю

Кругом тебе простяглася
Трупом бездыханним
Помарнілая пустиня
Кинутая Богом,

то занотовує в записнику, то з опущеною в зажурі головою. Краєвид на цих шкіцах ледь прорисований олівцем: виразні лінії горизонталі означають перспективу далечі пустелі, штрихами прорисовані камені серед рівнини, кущики жухлої трави, ледь прорисовані острівці скель, надмогильних плит.

Роздумуючи неодноразово в музеї поблизу картини Устияновича, вдивляючись у полотно, що, здавалось мені, відсвічує дні незгаслих переживань автора і немовби передає мені хвилі незгаслих понині його емоцій, проймаючи мене самого світлом незнаних до того почуттів, я уявляв собі переконливо. Ось він малює Шевченка так, як задумав: Шевченко в роки заслання-каторги, Шевченко, перейнятий ще більшою журбою, бо немає права ані писати, ані малювати, схилена замислена постать поета-художника в солдатчині, без права писати і малювати для нього не є життя: безсилі руки на колінах, розкрита в одній захальна книжечка, кинутий під ноги військовий картуз. Боком присів до Аралу, наче одвернувся, виявляючи нехіль до його брудної води, він один-однісінький («один-однісінький в хатині», як писав у листі до А. Лизогуба на свят-вечір 29. XII.1848), бо ні живої душі доокруг, лише якийсь зацвілий будяк, рідкі кущики трави, очерет над водою (Шевченкові рядки: «Неначе п'яний, очерет / Без вітру гнеться...»), і там-сям серед рівнини краєвиду надмогильні камені, що залишилися єдиними свідками безлюдного життя на забутому Богом Аралі (Шевченків

сколиханий каторгою сум: «Чи довго бути ще мені / В оцій незамкненій тюрмі...»). Краєвид сам по собі безлюдний, пустеля німої тиші, і Шевченко також один-однісінький серед просторів, немає між ними близькості, рівності, порозуміння, нема спілки. Вибрав поет-содат хвилину, коли всевидящее недремне око «втомилосся» від нагляду, вийшов до цієї піщаної пустелі зі слідами німого життя надмогильних плит, або присів на землі і замислився — Шевченків смукток: «...може й нагадаю / Нудьгу колишнюю колись» (хоча у шкіцах відводилося місце на камені, наче мало увиразнювати думку про постамент). Ота безлюдна рівнина, німота пустелі — це дні його знедоленого життя, дні між пекучою ярістю просвітлених від гарячі небес і терпкістю розпеченої землі, його дні-близнюки: муштра — муштра — муштра... Не втекти від неї нікуди. Недоля закинула поета на край світу. Втоmlений від думок присів серед надмогильних каменів. І ота радість, що викраєв можливість в умовах неможливого усамітнитися («Думи мої, думи мої...»). Печаль безмірна, як спекотливе небо, і нескореність в очах, хоча нахилена голова, але це непокора змережена болем, це сам дух непокори в погляді з-під очей, лине він до краю світу, і він є, дух непокірливо-нескорений, виразний там, де панують кривда із жорстокістю, де кріпацтво зведене до формули абсолюту («Караюсь я в оцій пустині сердитим Богом»). Отже, голова нахилена, але до тієї міри, що вияснює глибину непокори: звелися з-під лоба очі, у погляді зерна затаєного гніву. Тяжко переживає поет заслання, сприймаючи його як несправедливу кару, — і це почуття вивершує емоційну інтонацію зболеного гніву, що виводить на кін емоцій оті слова «...не каюсь». Тричвертний зарис голови вияснює освітлену сонцем половину обличчя з високим чолом, ховаючи в глухій тіні саме підборіддя й лівий бік обличчя до форми діагоналі. Горизонталь площини краєвиду і діагональ абрису постаті не передбачає знаку рівності. Бо ця діагональ передбачає рішуче поетове: встати і звідси піти геть, від того, що на усі чотири сторони від Аралу до Петербургу довкола є «Трупом бездыханним / Помарнілая пустиня».

У шкіцах до майбутньої картини тривала суперечка між можливими формами квадрату чи прямокутника полотна, які належалося обрати: мав вирішити, яке відшукати місце у відношеннях постаті й простору, як у краєвиді пустелі з берегом і далечю морської води виглядатиме постать у хвилину зажури з витягнутою книжечкою в долоні (Шевченкове: «Тихенько, поволі, / І четверту, починаю / Книжечку в неволі»), врешті, в який спосіб об'єднати органічною цілістю покинутого, забутого Богом поета з німотою пустелі, в якій він, присівши серед окремих кущиків рідкої трави, розцвілих червоними маківками кількох будячків, вирішує для себе кінцеве в ланцюгу безкінеччя неволі: «А я таки мережать буду / Тихенько білії листи». У листі Залеського від 3 липня 1856 р. до Шевченка є дописані рукою З. Сераковського короткі, але схвильованого

тону рядки, що передають загальне враження від згадок і переживань про оренбурзьку солдатську каторгу: «Батьку! Великие люди перенесли великие страдания. Одно из величайших — степь безвыходная, дикая пустыня.

– На пустыне жил певец Апокалипсиса.

– На пустыне ты теперь живешь, наш лебедю!.. Ты олицетворяешь идеи...» [34].

Слова «наш лебедю» сповнені великого товариського почуття, побратимства підневільних, які в умовах свого життя на каторзі мають однакові спільні думки, погляди на світ та його людей, що знають вагу поняття «Великий», дивлячись на безмірно далекі зорі, живучи спогадами про зорі, які світять людям вільним.

Уже через купу літ, що прогайнули надстоліттям, думаючи про каторгу аналогічного концтабору Василя Стуса, можемо допустити, що йому, гордому, нескореному, незламаному Стусові, у згірклу мить невільного життя могла тихо скотитися з лица сльоза разом з думками непокори, що треба мережати, від нелюдів ховаючись, білії листи. І вірою ми переконані, що з цією Стусовою сльозою скапували спогади про великого Тараса, який переживав велике «мое горе на чужині», знаючи, що від мордовських лісів до аральських пісків рукою подати, бо «Нема навіть кругом тебе / Великого Бога».

І через купу літ після Василя Стуса Сергій Нігоян, теж обравши той самий шлях непокори, перейнятий Шевченковою незламністю, виплеканою всупереч новопетровським ланцюгам солдатчини, юний двадцятидворічний Прометей, з мрією вчитися далі в театральному інституті, аби стати артистом, пішов на барикади Майдану зі словами «Борітеся — поборете!», не злякавшись беркутівської вражої кулі, що летіла просто в його долю.

Ось у такий спосіб мислення, у душі «Борітеся — поборете!» розв'язував Устиянович образ в далекому від нас 1872 р., задумуючи горизонтальний формат полотна (52×76 см), центруючи площину простору через постать Поета і відповідно до нього обираючи тональність холодних сірувато-коричнуватих барв пустелі з розведеним білилами й синім темно жовтим кольором небеса контрастом до них холоднішою в тоні води Аралу. Постать поета домінує над простором, але в цій поставі нема перебільшення. Він присів на звищеній поверхні пустелі і рукав шинелі, накинутої на плечі, торкнувся землі. Писалося мені давним-давно: «А коли підніметься на повен зріст? Коли рушить твердим нескореним кроком? Що тоді? Коли встане на повен зріст, як один з героїв Буонарроті в капелі святого Петра в кайданах, коли вивищиться апостолом правди і свободи. Силует постаті Шевченка підкреслено центруючий, наближений підкреслено до краю полотна, свідомо обраний ракурс напівобертом від глядача, що наголошує актив самозаглиблення, процес мислення. Фігура напів-

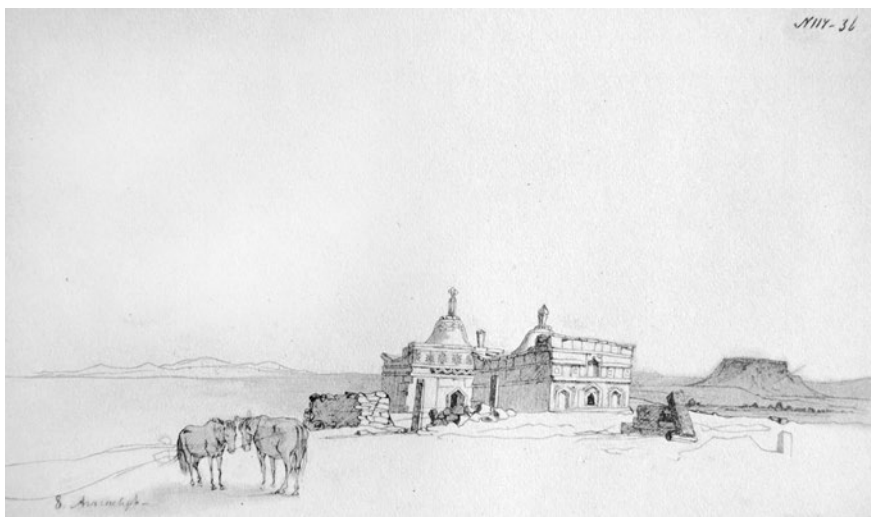


Тарас Шевченко. Туркменське кладовище в долині Долнапа. 1851. Акварель

обертом — це концентрація до себе, внутрішня замкнутість стосовно оточення, яке ані віддалене, ані зближене, але воно є як безкінечне перетікання буття довкілля, не заторкнутого впливами цивілізації — було і є. Ото ж бо, що є думки і вони в мареві синяви небес: пощо? доки? як пережити недолю? Глибока тінь фігури теж простягнулася роками солдатської недолі, ця трикутної форми тінь від призахідного сонця тоном темної брунатно-зеленавої барви оповила перший план, свого роду “кольоровим тембром” смутку про присутня, наче звук фагота. Прицільно сформульовано фокус тіні мундира з червоними вкрапленнями ковміра, манжетів мундира, червонуватої кокарди на кашкеті, лампасів, полиском ґудзиків для того, аби зосередити увагу глядача, не відволікти її від споглядання рельєфу кам’янисто-піщаної пустелі і ще для того, аби зберегти кольороритм між присутністю розквітлих черв’ячків будячків, що теж зберігають форму трикутника для збереження симетрії площини, поєднаної з формою людської фігури. А краєвид? Яким він має бути в годину, коли людина сам-на-сам із записником присіла на звищенні кам’яного квадрату можливого цвинтаря серед пісків у надвечірню годину? Устиянович мав переконання: не весняний степ із зеленню бачив перед собою Шевченко, а зіжухле бадилля, кущики трави, часом з колючками, зіжовклими стеблами розхилитаними вітерцем очерету, будячки, пісок, каміння. За спиною Поета надмогильні плити, одна з виразним рисунком орнаменту, що траплялися на очі учасникам експедиції в Кара-тау, в першу чергу поетові-художнику, який у рисунках олівцем часів другої експедиції до Кара-тау “Надгробок в Ханга-Баба”, “Кладовище Агаспяр”, акварелях

“Туркменські аби в Кара-тау”, “Ханга-Баба”, “Туркменське кладовище в Долнапа” залишив свої почуття, спогади. Хіба не є близькими, ідентичними за рисунком орнаментовані надгробки і туркменські аби в Ханга-Баба (22.V.1851–1855), “Кладовища Агаспеяр” (20.VI. — 10.VII.1851) та офорти “Кладовище Агаспеяр”, “Кладовище Долнапа” з альбому Залеського? Чиєсь втомлене від праці серце перестало битися, очі заплещені навіки, в пустелі тиша німа, забуття, могили невідомих, про яких втрачена пам’ять: були люди — нема їх тепер, і ось як сліди минулого — казахські надмогильники, туркменські аби серед пісків. А вдаліні — смугою горизонталі окраєць Аралу» [35].

Як бачимо, задум Устияновича сягав меж географічної та й етнографічної правдоподібності в мистецькому тлумаченні історичного факту, свого роду інтеграція правдоподібного. Такий поворот мистецької думки для назарейців, прихильників ренесансової естетики, що була популярною через Вінкельмана, мав узвичаєння в середовищі австрійсько-німецького академічного малярства. Звісно, Устиянович не був оригінальний у пошуках композиційної логіки, що мала би відповідати характеру самого задуму. Вирішуючи справу з деталями сюжету та загальною формою у класицистичних настановах, згадуючи при тому картини метрів класичного живопису Карла Вюрцінгера чи Христіана Рубена, їх методи виховання, він у думках шукав чисто малярський шлях, тобто правильний спосіб вираження для того, аби обрати для себе відредаговану традиціями школи відповідь у виясненні моделі історичного національного ідеалу та характеру відображення рівності між людиною та природою. Художник Шевченко, відірваний від природного середовища, як солдат серед інших солдатів, ніколи не міг бути до кінця щасливим через попереднє виховання в середовищі петербурзької й української інтелігентної еліти навіть у товаристві таких благородних людей, якими виявилися керівник експедиції високоосвічений О. Бутаков чи фельдшер О. Істомін на Аралі, чи К. Герн в Оренбурзі, які шанували його і багато допомогли в житті: він, однак, був підневільний, «...свою думу тяжку / І серце убоге, / Заховавши...» Тож окремою радістю в експедиціях було спілкування з друзями по неволі, з природою, сенсорні рефлексії від якої лягали на папір разом з акварелями: природа-матінка оберігала його і тримала в своїй опіці. Як відзначала Леся Генералюк, у Шевченка «варіативність емотивного наповнення аральських краєвидів безмежна», пасивність сприйняття через необхідність обов’язку переростала в чуттєво-мистецьку розраду з приводу змін, що наставали з кожним новим кроком, новим місяцем праці в експедиції, бо ці зміни приносили нові враження: «...мірою того, як освоював його зором і надіяв Арал новими властивостями, — усі ці води, береги, чагарники, очерети, скелі <...> він відчував насолоду від деталей» [36]. І Томаш Вернер, супутник Шевченка в Кара-тау, і Броніслав Залеський, і Людвік Турно, також інтелігент-



Тарас Шевченко. Кладовище Агаспяр. 1851. Олівець

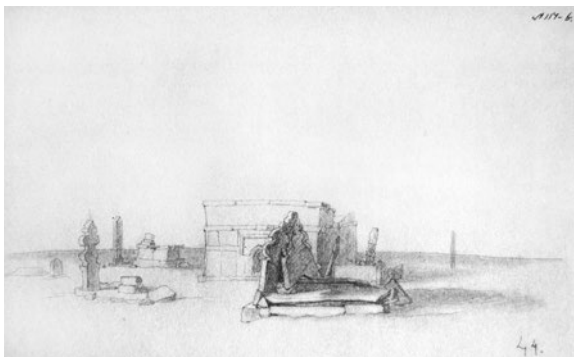
ні його супутники, були із Шевченком однодумцями, які розділяли з ним почуття, що були в їх спільному науково-просвітному поході експедиції супутні. Залеський вмів малювати, і Шевченко знайшов у ньому ще спільника у поглядах на прекрасне, показував йому результати своєї праці, часом навчав його (п'ять місяців походу — це понад сто малюнків та акварелей, за Лесею Генералюк).

Устиянович, таким чином, мав уявлення про важкий період Шевченкового життя періоду заслання і чув про його мистецькі твори часу неволі. Через це й взявся за картину, яка мала би відобразити образ поета, розкрити його пережиття й страждання на самоті. Він вибрав аральський сюжет, сприйнявши природу за Шевченком як живий організм, хоча при тому, як нам здається, використав у композиції твору меморії періоду другої експедиції, що співпадає із офортами Залеського, які в свою чергу будувалися на рисунках самого Шевченка. Отже, Устиянович ніби синтезував у творі два періоди мистецької праці Шевченка — Аральську експедицію (краєвид із зображенням моря на обрії з перспективним наближенням ліворуч до берега з очеретом і вдалині скелястого підвищення із зображенням аби) та експедицію до Кара-тау (надгробки та аби, що їх зустрічаємо насамперед в рисунках та акварелях самого Шевченка того часу і офортах Залеського — фронтиспіс, Агаспяр, Долнапа і т. ін.).

Устиянович не міг не усвідомлювати, що школа, яку він одержав, була школою класицизму, яку професори щиро й чесно передавали великому числу вихованців, в тому числі йому, Устияновичу. Він бачив немало такого роду солід-

них картин у музеях Відня, вдивляючись в їх колористичний стрій, й вочевидь переймався, що мусить покласти відповідник цього кольорового ладу на атмосферу загального настрою, на душевний біль героя картини, відчуті ним пережиття самотності й несправедливості, а звідси мусить заторкнутися також хвилю почуття гніву, який поет тамував у собі, — тобто, зголовна, покласти такий відповідник на атмосферу психологічного стану зображеного поета. У картині художник скерував рух візуального сприйняття до самотньої постаті Поета, і ця вилічена ним в уяві структурованість живописного простору мала читатися текстуально через діагональ надмогильних каменів, через діагональ звищення рівня пустелі перед берегом, через лінію горизонталі, що пролягла від звищених кам'яних могил невідомих шанованих народом святих, через синяву морської гладіні з ритмікою спокійної горизонталі, в межах від холодної до теплої площин синього, і насамперед через контраст самої фігури в оптичному центрі й роз'ясненої спекою форми призахідного неба на площині віддалених обріїв.

Устиянович, звісно, не спізнав радості від спілкування з творами Шевченка — акварелями та рисунками часу Аральської та кара-тауської експедицій, а також начерками в альбомах, власноручними написами Шевченка на рисунках. Він ніколи не бачив його романтизованих акварелей, сепій, зокрема усього цього артистичного багатства, таких, як сепія «Дустанова могила» (1848–1850), акварелі «Куг-Арал» (1848–1849), «Крутий берег Аральського моря» (1848–1849), «На березі Аральського моря» (1848–1849), острів «Чекан-Арал» (1849), «Ханга-баба» (1857), «Туркменські аби в Кара-тау» (1851–1857), не був знайомий з начерками олівцем «Берег Аральського моря», «Береги Аральського моря» (усі — 1848–1849) «На березі Аральського моря» (усі — 1849), а також шкiцями із зображеннями Ханги-баби, кладовища Агаспяр, туркменських аб, рисунків святих могил у пустелі, характерний рисунок олівцем, що відтворює кам'яні звищення серед пісків (1848–1849). У роки, коли Устиянович задумав картину, фактично через десятиріччя після передчасної смерті Шевченка, мистецька спадщина Кобзаря часів його неволі фактично не була доступна. Але, відвідавши Холмську землю, Варшаву і врешті Петербург — мету своїх мандрів — доконче видівся Устияновичу один-єдиний образ: Шевченко на Аралі. Одинокий серед німоти пустелі, сам-на-сам зі своїми думками, незламністю, непокорюю — як підґрунтя мистецького тексту. Ось так після виношених слів «нам з панрусинами не по дорозі» прийшов до Устияновича Кобзар. І через це згаданою картиною він утверджував ходу мистецької шевченкіани, виходячи із понятійних засад єдності людини та середовища, ставлячи її на перше місце як виховну засаду порозуміння із самим собою, з тим оточенням, для якого призначався твір, якому адресувалися власні переконання й сприйняття реальної, а не вигуманої історичної ситуації. Ось



Тарас Шевченко. Туркменські аби. 1851. Олівець



Тарас Шевченко. Надгробок в Ханга-Баба. 1851–1855. Олівець

чому Устияновичем був вибраний біографічний момент заслання Поета в найтяжчі години його відтепер покаліченого життя з великим числом марно втрачених для нього років, бо, як бине доля ота, то міг би вільно, не ховаючись і не страждаючи через це, творити для щастя своєї надломаної душі.

На допомогу Устияновичу прийшли малюнки Залеського, в тому числі альбом офортів «La vie des steppes kirghizes», що виразно проглядається в панорамі краєвиду самого полотна — можливо, це узбіччя казахського кладовища з надгробками на березі Аралу (надгробки-аби, могили святих в далечі явно часів другої експедиції). Сам Шевченко намалював за результатами кара-тауської експедиції акварель «Туркменське кладовище в долині Долнапа» (1851), був ще ряд його рисунків на цю тему, що загубилися в часі, і крім них, рисунок «Казашка Катя» (1856–1857) з дівчиною, що тримає світильник у гробниці. Про ці твори Шевченко сповіщає Залеського: «Я назвал их молитвой по умершим. Это религиозное поверье киргизов. Они по ночам жгут бараний жир над покойниками, а днем наливают воду в ту самую плошку, где ночью жир горел, для того, чтобы птичка напилася и помолилася Богу за душу любимого покойника. Не правда ли, поэтическое поверье?» [37].

Водночас офорти Залеського (загальна кількість — двадцять) з даного паризького альбому «Киргизька могила» (14,5×27,5), «Ріка Іргіз» (15×27,7), «Уст-ур. Джаман-тау» (15×27,7), «Озеро Джалангач» (14,5×27,5), «Скеля чернеця» (9×19,5) [38], «Долина Апазир» (13,5×26,5), «Кладовище Агаспяр» (13,5×26,5), «Могила святого киргиза» (16×29), «Кладовище Долнапа» (12,6×25,5), не рахуючи інших, в яких є заявлені автентичні матеріали, винесені з часу експедиції в Кара-тау, наводять на думку, що Устиянович звертав увагу

на окремі елементи композицій офортів, які він міг використати в сюжеті своєї картини з метою відтворення правдоподібності ситуації. Саме Шевченкова рука торкалася таких композицій, як «Гори Актау», «Могила святого киргиза», «Кладовище Агаспеляр», «Ханга-Баба», «Мангишлацький сад» та ін. І ця рука опоетизовувала забутий світ аб, святих могил, далеч води, хилитання вітру з кущовинням очерету над водою, вона делікатним пензлем торкалася світу незаймованої природи. Легко здогадатися, що надгробок з Шевченкової акварелі «Туркменське кладовище в долині Длолнапа» (5.08.1851), яке використав у повторі Шевченкового твору Залеський (офорт «Долнапа з текстовим етнопоясненням»), перенесений Устияновичем з незначними відмінами у конструкції форми у полотно, — той самий нижній лівий кут композиції. Крім того, на фронтисписі альбому мотиви надгробка з подвійною стелею, кущовиння очерету, так само, як елементи аналогічного надгробку на звищенні в офорті «Кладовище Долнапа», майже ідентично перенесені в лівий нижній кут композиції полотна і теж служать візуальною домінантою простору за спиною зображеного поета. На другому плані краєвиду за подвійним надгробком Устиянович у діагональному скороченні малює ще одну вертикальну орнаментовану стелу і в напівеліпсі за нею вдаліні, вже на самому березі зображує абу — могилу святого мулли [39]. Подібні зображення орнаментальних стел знаходимо в рисунках самого Шеченка і в офортах Залеського «Ханга-Баба» (8,5×13,5), «Кладовище Агаспеляр» (15,5×26,5). Близькими у творах Шевченка, деяких офортах Залеського є в картині Устияновича відношення горизонталей, лінії перетину неба та землі, скажімо, в офорті «Скеля чернеця», тобто відношення простору й місця в ньому людини є переконливими психологічними барвниками конкретного емоційного стану, художньо доленосними в русі візуального навантаження сюжету. Отже, багато факторів суспільно-культурного життя тодішньої Галиччини, в тому числі ймовірна зустріч із Броніславом Залеським, враження від його оповіді в можливих виступах, малюнки, офорти Залеського, з використаними оригіналами творів Шевченка наблизили Устияновича до Шевченка, допомогли йому скерувати крок до нього, відшукати орієнтації в системі складних питань соціально-політичного типу, що потім, після створення картини виявилися у численних виступах-зустрічах, у віртуозних декламаціях Устияновичем Шевченкових поезій на Поділлі, Гуцульщині в ході популярних у третій треті XIX ст. Шевченкових вечорів-свят, ювілейних концертів.

Про один з вечорів на відзначення роковин від дня смерті Шевченка писала газета «Діло» 1886 р.: «Другу частину вечорниць розпочав наш поет К. Н. Устиянович декламацією Шевченкової поеми “Чернець”. Даремно ми б намагалися змалювати те враження, яке зробила ця правдива майстерна декламація <...> Ентузіазм публіки дійшов зеніту, коли ось так під нестихаючі оплески віддекла-



Тарас Шевченко. Мангишлацький сад. 1851–1852. Сепія, туш, біло

мував К. У. свій власний, навмисне на цей вечір написаний вірш <...> Поет читав вірш “Земле моя”».

Шевченко не був для молодого митця випадковою пригодою в житті. Не випадково Устиянович намалював полотно «Чернець», яку О. Жеплинська відносить до 1870-х, звіряючи атрибуцію твору з начерками подібного роду, а також літературним джерелом 1938 р. про перебування картини «Чернець (композиція до слів Шевченка)» в приватній власності [40]. Через помилки власного світоглядного характеру, від яких рішуче остаточно відійшов, що й Франко вітав у ньому, Устиянович буквально вистраждав заповіді Шевченкового волелюбства, його відданості Україні й славному гетьманському минулому.

Через життєві випробування Устиянович переніс свого Шевченка, свого співця України у власні незрадливі для нього простори волелюбства, вимріюючи шляхи до волі, для радості скривдженої панством людини. Він вчився у Шевченка ненавидіти панство, вчився щиро, без примусу відкривати двері до селянської рідної й близької йому душі, вимріюючи сім'ю вільну на рідній землі. Можливо, тому упродовж усього відведеного йому Богом життя й блукав від села до села, гнаний власними сумнівами, зрікаючись під впливом Шевченківської поезії від російського слов'янофільства Раєвського та русько-казенних міфологем Олексія Хом'якова, портретний рисунок якого створив під час навчання у Відні.

Свідомістю еволюційних змін художника у поглядах на історичну добу козаччини є його картини «Мазепа в переправі через Дністер» (1873, 69,5×12,5), «Мазепа під Бендерами» (1870-і, 30×44), «Козацька битва» (інша назва «Козацька битва (Смерть Тимоша Хмельницького)»), (1890, 60×85).

Краєвид у картині Устияновича «Шевченко на засланні» відносимо до рівня популярних на початок другої половини ХІХ ст. традиційно-периферійних форм, віддалених, однак, від барбізонської школи живописного письма. В ньому збережені методи віденського академічного малярства краєвидів, що виявляли інтенції опрацювання природи в майстерні, коли професійно і відповідно майстерно вираховувалися відношення першого, другого та дальніх просторових планів, коли перспективні віддалення забезпечувалися рівнем змін від темніших до ясніших кольорових плям, а сама барва перебувала у рівновазі спокійних тональностей площини, не порушуючи спокійної «ходи» мазка пензля в межах обраного формату. Отже, картина мала сприйматися музейно, солідно, і в результаті праці цього не можна було відмовити Устияновичу, бо це був його вибір показати людям Поета-Пророка. Картина виставлялася на виставках, але не так часто, як би цього хотілося, бо, очевидно, через фінансову скруту Шевченко змушений був з нею розлучитися; потрапивши у приватні руки, картина втратила безпосередній шлях до глядача, широке коло сприйняття з твором, який він започаткував у західноукраїнському мистецтві, було замкнене на багато літ. Але картині врешті-решт пощастило на глядача, і ось уже понад сімдесят літ вона перебуває в експозиції Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького.

А що створив, окрім картини про Шевченка, потім, після 1870-х, наш Маєстро? Перейнятий Шевченковими думами про Україну, він прийшов до увічнення національної ідеї через постать Мойсея: це була праця над великою монументальною восьмиметровою вертикальною композицією «Мойсей» (1886), над якою він працював у Відні, аби почуватися вільно під час праці серед музейних експонатів (за словами М. Голубця, «...працюючи в академії створив свого “Мойсея”. Велетенських розмірів картина опинилася відтак у депозиті Народного Дому» [41]), а згодом її закупили для Преображенської церкви у Львові. Донині вона там як окраса інтер'єру красивої церкви. Високі оцінки Голубець дав й іншій картині «Христос перед Пілатом» з тієї самої церкви. «Вона, правда, менша розмірами, але оригінальний спосіб оброблення самої теми, прегарно опрацьоване рембрандтівське освітлення, говорять те саме, що й про “Мойсея”. Артист зібрав усі свої сили, щоб дати гідний себе твір <...> і “Мойсей” і “Христос” се наскрізь не релігійні картини. Один і другий, се Устиянович і ніхто більше. Перший, що вийшов на синайську гору і в могутніх руках підійняв скрижалі Господних заповітів, се той творець і коваль народного духа, яким уявляв себе сам Устиянович. Другий станув перед українським



К. Устиянович. Автопортрет.
1880-і. Полотно, олія



К. Устиянович.
Мойсей (ескіз до олійної
картини). 1887.
Грунтований півкартон,
туш, вишкрябування

“Пилатом”, що не розуміє його душі, але боючись відповідальності — вмиває руки. Характеристичне тут обличчя Христа, портретово схоже з обличчям артиста» [42]. Бачимо наскрізь сучасне актуальне мислення критика. Уже сам характер розвитку думки, що конститує пріоритети митця у розвитку композиції, форми, колориту, рисунку викликає довір'я. Бо через скельця романтичного світоглядного наставлення художника Голубець проглянув такі відчуття психіки, що передбачили тлумачення вищої якості «творець і коваль народного духа».

«Мойсей» як формула, знак моралі народу, нації у тлумаченні Устияновича перетворював хистку мрію у стан напруги, внутрішньої готовності людини до дії. Підняті над Синаєм скрижалі відтнали шлях до відступу, концентруючи мить, що випереджала внутрішні натяки на сумнів. У цьому сенсі Мойсей пролонгував скрижальями пережиття й ствердні настрої Шевченкової «захалавної книжки», й художник через образ біблійного пророка звеличував для себе самого і для людей постать Шевченка.

Образи створених композицій «Шевченко на Аралі» та «Мойсей» були зміщені в історичному часі процесу творення, але з ідентичним видихом закличного духу. Через Шевченка Устиянович прийшов до Мойсея. Від Шевченка, можливо в години роздумів над Аральським морем, формулювалися націєтворні засади України. Устиянович в мистецький спосіб продукував ідеї, що були близькі тогочасним прошаркам інтелігенції, як правило священницької, і загалом випереджали досвітній час суспільного пробудження. «Була се так би сказати проба його талану. Говорить по це й тема більш всесвітня, ніж церковна, розміри монументального твору і саме його викінчення. У журналі “Зоря” 1891 р., тобто буквально через кілька років після закінчення праці над картиною, художник надрукував поему про Мойсея, якого все ще чекає Україна з такими пророчими словами: “...А ми живемо над пропастю. / Вже час, вже час, останній час / Родись, родись і нам, Мойсею!”».

Про картину з'явилося багато рецензій у газетах «Діло», «Шкільна часопис», «Зоря» та ін. «П. Устиянович Мойсеєм своїм сотворив образ, якого Русь галицька з руської крові та кості досі не виділа, — Мойсей його честь приносить нашій Русі!», — свідчив рецензент популярної газети «Діло». У газеті «Шкільна часопис» хвалили колористичні достоїнства твору: «Мойсей п. Корнила Устияновича імпонує ту так незвичною величиною, як і торжественним увидатненієм в природнім освітленні заходячого сонця. Мойсей, освітлений з правого боку ясно-оранжевими красками, виглядає мов озолочений живими жовто-червоно-жовтими барвами вечірнього сонця», — в такий спосіб вияскравлювалися перспективи плеренного живопису автора. І це згодом, на початку 1900-х — 1902-го — підтвердили плеренні краєвиди художника часу його подорожі на Кавказ до брата Теодозія: «Чорне море», «Кавказ. Ранок», «Кавказ. Захід сонця».

Згадуючи публікацію Устияновича в «Зорі» 1891 р., не можемо оминати іншу його публікацію «Одозва до П. Т. (панів товаришів? — О. Ф.) малярів церковних» з того самого року в «Ділі», в якій автор пропонував створити асоціацію з метою захисту художників церковного малярства, розуміючи, що «серце наше горіло посвятою для краси, для штуки (мистецтва. — О. Ф.), горіло любов'ю до чесної праці; спосібні руки готові були служити всією силою народові і церкві» [43]. Такі слова міг написати лише патріот, людина небайдужа до громадської справи. Роздумуючи про вдачу художника й відзначаючи його непосидючість як рису романтичної натури, «ця непосидючість не покидала Корнила ніколи. До самої смерті був на беззупинній мандрівці», Микола Голубець з посиланням на некролог у календарі «Приятель Товариств» на 1904 р., відзначаючи, що «жили в ньому й окошувалися на ньому контрасти», цитував такі рядки: «Була це наскрізь оригінальна індивідуальність <...> людина з великим темпераментом (чутством), палкий, готовий до скорого чину, ентузіаст, але й людина розважна, думаюча, шануюча правду. Як з молоду в ньому переважала перша частина тих прикмет, то в пізнішому брало верх друге» [44]. Але ж він, Голубець, розумів, він мав переконання, що внутрішнє «мистецьке горіння» художника проривалося крізь завісу мовчання, бо «на його малярській творчості відбилася згадувана нами нестача традиції. Він теж шукав і багато енергії витрачував на те шукання. Історія світового мистецтва й основи естетики були йому відомі з Академії. Історії рідного мистецтва вчився з його живих пам'яток і, треба знати, був добрим учеником, коли на вид візантійських ікон в наших церковицях прийшов до переконання, що «Атонські черці не були малярами. Ними руководили тільки набожність та екстаза» [45].

У цьому місці випадає повернутися до початку розповіді про Корнила Устияновича, зважаючи на ту обставину, що про нього як незаслужено призабутого діяча культури вже говорили тоді, коли проходило ювілейне сторіччя від дня народження художника. Найбільше прислужився справі популяризації творчості Устияновича один з провідних мистецтвознавців 1920–1930-х Микола Голубець, — людина непересічна, талановита, мистецтвознавець, редактор ряду періодичних видань, письменник, учасник Визвольних змагань, які вели Українські січові стрільці, — також сьогодні недостатньо пошанований [46]. Об'єктивний аналітик, Голубець у ряді публікацій справедливо говорив про всебічно обдарованого автора, відзначаючи одночасно і позитивні й негативні сторони, навіть міру дилетантизму в його творчій діяльності. Ще 1917 р., через чотирнадцять років після смерті художника, Голубець характеризував його як такого, що свого час він був «ледве не самотній чоловік, в кожному разі самотній», тобто, «довго, аж до 90-их років минулого століття представляв малярство галицької України», і, враховуючи тодішні несправедливі умови, в тому

числі рівень культури, Голубець твердив: «...можливо, що прийшов на світ не в свій час» [47]. І як постутно рису творчості митця Голубець виокремлював намагання Устияновича «шукати опори для нашого мистецтва в мистецтві народу», спираючись у цій тезі на розлогу думку Устияновича з його статті в газеті «Діло» «Дещо о нашій живописі церковній»: «Наша орнаментика народна зачудувала цілу Європу. Наше сницерство (різьба в дереві) красується оригінальністю й незвичним технічним викінченням, а наші церкви, наші вбогі деревляні церкви, мають не раз таку оригінальну будову, що можна сміло сказати, що мамо свою оригінальну будову, що маємо свою оригінальну архітектуру».

Як відомо, Голубець, обстоюючи вартісні критерії мистецтва, часом критично гостро оцінюючи сучасний стан його розвитку, усвідомлював, що «одинокість» Устияновича слід розуміти відносно. Адже, узагальнюючи матеріали виставки малярства галицької України в листопаді 1919 р., коли Устиянович, звісно, шістнадцять років уже не жив, Голубець не міг не пам'ятати, що Устиянович мав під собою міцне підґрунтя традицій: Голубець переконливо твердив у полеміці з польським дослідником В. Лозинським, що національні традиції, — за ним «досвітки сучасного галицько-українського малярства», — плідно розвивали художники XVIII — першої половини XIX ст.: «...свідомством нашої мистецької культури двох останніх століть можуть послужити такі галицько-українські малярі, як Береза Василь, Борисевич Яким, Бродакевич Ілля, Вендзілович Іван, Барановський Іван, Білявський Ілля, Головацький Ізихій, Грушецький Антін, Долинський Лука, Дунаєвський Теодор, брати Калиновичі, Коханович, Копровський Ілля, Павенцький Микола, Теренський Микола, Токаревський Олімпій, Филипович та Яхимович Теодор» [48].

Поруч з Устияновичем критик ставив ще двох — церковного маляра Т. Копистинського та ілюстратора Т. Терлецького. Критик відзначав через два абзаци в дослідженні «Сучасне малярство Галицької України» енциклопедичність зацікавлень митця, який «...нагадує нашого Франка, що кидався там, де того вимагала потреба, робив те, що не було зроблене» і «як маляр, мусив малювати виключно для церкви, а се путало його розгін і не давало вдовolenня». Як ніхто інший, Голубець усією силою таланту стверджував необхідність мистецького поступу, боронив його, відстоюючи засади професійної школи перед дилетантизмом, і був непримиренний до найменших виявів його дії: був щасливий, оцінюючи високий стиль минулого і шанував паростки зростання в напрямі обраної мистецької висоти. В дискусіях про Устияновича Голубець був свідомий, чому «був він <...> маракантним явищем, органічно зрослим з “юродивою” романтикою тогочасних обставин» і, оцінюючи експозицію виставки сучасного малярства Галицької України в листопаді 1919 р., мав переконання, що «відносно найповніше представлено в першому відділі нашої виставки малярську спад-

щину двох артистів, які силою факту залишають добу “досвідків” сучасного малярства Галицької України. Думаємо про Корнила Устияновича (1839–1903) і Теофіля Копистинського (1844–1916)» [49]. «Досвідки», природня річ, — натяк на обставини життя, що породили спосіб виживання, делікатно сформульований як романтизм вдачі художника. Але ж мав ясне переконання Голубець: наслідком досвідків, всупереч їм постало мистецтво сучасне, мистецтво молодих з відповідною професійною рефлексією. Вони, молоді, — М. Сосенко, О. Курилас, А. Манастирський, О. Кульчицька, О. Новаківський, М. Федюк — в своїй пам’яті берегли думку-спогад про добу «досвідків» та їх носіїв, а також про тих, яким не судилося дожити до часу виставки (Т. Вацик, Ю. Панькевич (один з вчителів М. Бойчука), Я. Пстрак, Т. Романчук, С. Томасевич). Устиянович, в розумінні Голубця, належав до числа тих, які починали історію малярства в краї, а із згаданою виставкою прийшло розуміння, що історія від нього «відкрила вона рубець занавіси», адже він належав до «дійсних первочинців того малярства» [50].

У часопису «Неділя» М. Голубець (криптонім «М. В.»), оглядаючись на літа, що проминули, висловився, зокрема, з розумінням про енциклопедичний спектр зацікавлень Устияновича: «Поет, оповідач, драматург, гуморист, сатирик і публіцист, промовець і декляматор, маляр, мистецтвознавець і організатор, ініціатор і член-основник таких установ як Просвіта, Наукове Товариство Шевченка, Товариство для розвою руської штуки, а навіть Народньої Торгівлі, людина, що не прогавила одної хвилини життя, даремно, виїмково відзивчива й виїмково некористолюбива, одним словом, поет слова, кисти й життя, оце Корнило Устиянович, з часу народження якого проминає цього року рівно сто літ» [51].

Але повернімося до полемічних слів Голубця з приводу другої зали експозиції п’ятої мистецької виставки сучасного малярства галицької України у листопаді 1919 р., де були виставлені приблизно сорок творів, «для яких більшости не усталено авторства, були свого роду історичним вступом до малярського руху наших днів». Автор, тримаючи на вістрі уваги думку про захист національної школи мистецтва від закидів Лозинського, боронить подані в експозицію твори: «Ідеальна згода панувала навіть між почорнілими від старости образами старого Барановського чи Долинського, а свіжішими і менше запошеними образами Устияновича або Копистинського. Єднав їх ледве не однорідний кольорит, майже той самий рисунок, ті самі композиційні замисли і світлі ефекти. Коли були які різниці, то перше всього в технічній справності, в засобі менш або більш опанованих «штучок», а рідко коли в самочинному творчому ферменті. Навіть молодечі пориви Копистинського чи гарячкові зусилля Устияновича не виривалися поверх середньоакадемічної палітри холодного еkleктизму Долинського» [52]. Критикуючи рівень експозиції, Голубець, однак, ніби ненароком спостережує: глядача зацікавили «прекрасний портрет

п. Білянського невідомої кисти», «Христос» Устияновича, «Гуцул» Копистинського, в такий спосіб віддаючи шану зачинателям школи другої половини XIX ст.

Корнило Устиянович першим у західноукраїнському малярстві звернувся до образу Шевченка. Він є засновником мистецької Шевченкіани, і це його заслуга. За ним пішли інші, в першу чергу молодший від нього Теофіл Копистинський, а далі — ціле гроно мистців, зокрема талановитий Осип Курилас, Ярослав Пстрак, Антон Манастирський, Іван Труш які підняли мистецький рівень Шевченкіани в українській творчості і загалом усього мистецтва.

Рухом до Шевченка Устиянович виявив принципову лінію малярського схочення по висхідній, згуртувавши, очевидно, власним прикладом потребу професійного зростання сил, які відчули ефективність самоорганізації на зразок існуючих мистецьких товариств, об'єднань поза межами їхньої землі, тобто прикладом власного ентузіазму він захопив молодших за віком колег до рішучих дій з відродження мистецького життя, а це як ніхто інший, можливо, швидше від інших відчув і зрозумів набагато молодший від Устияновича ерудит Микола Голубець, підсумовуючи через кілька років власні спостереження у солідній публікації «Сучасне малярство галицької України». «Важливою була участь Устияновича у виставці “Товариства для розвою руської штуки”, на якій глядачі побачили його картину про Шевченка: гадаємо, авторитет майстра був великий і зацікавити молодших від нього митців він мав би. На другій Устияновича вже не було в живих, тому “Мойсей” також справив відповідне позитивне враження — мистецьку стежку Устиянович проклав ціною поневірянь протягом усього життя» [53].

Корнило Устиянович зробив те, що сильна вольова людина може робити, — поставив перед собою мету прокласти шлях для інших. І це йому вдалося здійснити впродовж життя. Можливо, під цим оглядом він написав статтю «Дещо о малюванні церков», в якій ділився досвідом праці на ниві монументального малярства і простою доступною мовою описував, як слід малювати, добирати фарби, вживати їх при малюванні, домагатися «певности рисунку та кольориту» [54], аби сприйняття створеного мало відповідний вплив на віруючих і щоб твори не «обгортали диким сумом серце чоловіка», не виглядали понуро, не підносячи «набожності і теплих почуттів» у мурованих або дерев'яних церквах.

Малярська спадщина художника за його життя розійшлася поміж людей: портрети, як правило, перебували у власності тих, кого зображував митець, або у власності спадкоємців портретованих, не виключаючи числа великої родини Устияновича — його братів і сестер, частина творів зберігалася у громадських організаціях, товариствах. Дві композиції «Адам і Єва» та «Козак на палю», або, як твір називав сам Устиянович, «Le massacre de l'Ukraine» (засвідченням І. Бобикевича), було вивезено під час Першої світової війни у 1916 р. в Росію. Частина робіт Устияновича була у власності М. Голубця та НТШ.

У 1925 р. на другому засіданні Комісії історії мистецтва НТШ у Львові 11 березня Голубець виступив з доповіддю «Інвентаризація малярської спадщини К. Устияновича» [55]. Живопис, архів Корнило Устияновича у Національному музеї у Львові імені Андрея Шептицького сьогодні є пріоритетним власником спадщини митця, і персональна виставка творів митця, що недавно відбулася в цій солідній мистецькій установі, є тому підтвердженням.

1. *Шевченко Т.* Лист до Я.Г. Кухаренка від 26.11.1844 // Шевченко Т. Повн. збір. тв.: У 12 т. — К., 2003. — Т. 6: Листи, дарчі написи, документи, складені Т. Шевченком або за його участю. — С. 31.
2. *Голубець М.* Корнило Устиянович: У століття народин письменника, маляра і громадського діяча // Криниця: Укр. календар. — Львів, 1938. — С. 57.
3. *Жеплинська О.* Корнило Устиянович (1839–1903). — К., 2003.— С. 21.
4. Там само.
5. *Голубець М.* Корнило Устиянович... — С. 58.
6. *Ревакович Т.* Спомини про Николу Устияновича (в століття уродин поета 7 грудня 1811 + 8 падолиста 1885) // Діло. — 1911. — 7 груд.
7. Про знайомство Устияновича із Залеським читаємо в «Руслані»: «Опісля-ж знайомство з Шевченковим приятелем Броніславом Залеським <...>, в 1863 р. звернули бачність покійного Корнило на долю України і величні твори українського Кобзаря і Марка Вовчка» // Руслан. — Львів, 1903. — 11(24) лип.
8. *Шевченко Т.* Лист до Я.Г. Кухаренка... — С. 44, 46.
9. Листи до Т.Г. Шевченка, 1840–1861.— К., 1962. — С. 104. У другому томі капітальної «Живописної енциклопедії» читаємо, що Залеський «1849 року потоваришував із Шевченком, допомагаючи опрацьовувати матеріали Аральської описової експедиції. Разом із ним брав участь у Каратауській експедиції...». Див.: *Усенко П.* Залеський (Zaleski) Броніслав Францович (1820–1880) // Шевченківська енциклопедія: У 6 т. — К., 2012. — Т. 2. — С. 676–677.
10. Шевченківська енциклопедія... — Т. 2. — С. 677.
11. *Шевченко Т.* Повн. збір. тв. — Т. 6. — С. 88.
12. Там само. — С. 128.
13. Там само. — С. 129.
14. Там само. Шевченкові фрази з листів Т. Шевченка до Бр. Залеського від 8.XI.1856 та 15.II.1856, а також 8, 10.V.1857, де йдеться про езоповою мовою написані «шматки “воняної матерії” і далі, в наступному про “дві штуки матерії”, — тобто малюнки про доньку хіоського гончаря та сцену в казармі», — прокоментував з ґрунтовними атрибуційними уточненнями Володимир Яцюк (1946–2012) у книзі «Малярство та графіка». В. Яцюк коментує факт «матерій» у кількох місцях. Див.: *Яцюк В.* Малярство і графіка Тараса Шевченка: Спостереження, інтерпретації. — К., 2003. — С. 192–193, 197.

15. Там само. — С. 129.
16. Там само. — С. 30.
17. Там само. — С. 129.
18. La vie des steppes Kirghizes: Description, récits, contes, texte et illustrations à l'eau-forte par Вг. Z. — Р., 1865. Розмір: 31×44 см. Самі композиції неоднакового розміру: найбільший фронтиспіс — 27×39,2 см. Лівову частину гравюр складають горизонтальні видовжені виміри (від 14,5×28 до 15,5×28,5 см), кілька естампів є менші (від 12,6×25,5 до 13,5×26,5 см), дві роботи порівняно невеликого розміру (8,5×13,5 і 9,0×19,5 см), одна вертикальна (23×17 см). У самому вступі автор пояснював: «Тémoins involontaires de la vie des fils du steppe, je me trouvais en situation de l'observer à mon gré. Je réussis à entendre de leur bouche quelques contes véritables enfants de leur esprit. Le livre une part des observations ainsi recueillies, des sons notés alors dans la pensée q'un travail pareil aura au moins l'intérêt de la nouveauté. Aucun homme de l'Occident n'a encore, que je sache, unvisagé la côte artistique de cette région, ni n'en a retracé les paysages. Ce que je revendique pour mon oeuvre, c'est que tout y a été pris sur place, et que dans les dessins aussi bien que dans le texte, j'ai suivi, non mon imagination, m'ais la nature. C'est pourquoi j'ose prétendre que le moindre détail comme le plus simple trait d'étail comme le plus simple trait, ont, à défaut plutôt d'autre mérite, celui de l'exactitude et de la fidélité».
19. Паламарчук Г. Рисунки Т. Шевченко и альбом офортов Б. Залеского // Искусство. — 1961. — № 3. — С. 58.
20. Федорук О. Т. Г. Шевченко і Бр. Залеський. Демократичні засади графічного мистецтва середини ХІХ ст. (До проблеми художніх взаємин) // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках, — К., 1983. — С. 153–154.
21. Там само. — С. 148.
22. Там само. Наулко В. Де ля Фліз: Альбом. — К., 1996. — Т. 1. — С. 254; К., 1999. — Т. 2. — С. 687.
23. Про працю Устияновича у Києво-Печерській лаврі див.: Федорук О. Корнило Устиянович. — К., 1992. — С. 71–74; зокрема, див.: Голубець М. Корнило Устиянович... — С. 59.
24. Цит. за: Купчинська Л. Творчість Теофіла Копистинського. — Львів; Філадельфія, 2009. — С. 64.
25. Голубець М. Корнило Устиянович...; Криниця: Укр. календар. — С. 60. Крім того: Вільшина М. Корнило Устиянович (У століття народин письменника, маляра, й громадянина) // Альманах «Нового часу». — Львів, 1938. — С. 60. У цій публікації М. Голубець (псевдо Марко Вільшина) після слів «Шевченка, Куліша ("Чорна Рада")» додає слова «та Нечуя-Левицького».
26. Купчинська Л. Творчість Теофіла Копистинського. — С. 21.
27. Вільшина М. Корнило Устиянович... — С. 60.
28. М. В. Корнило Устиянович // Неділя. — Львів, 1938. — 23, 30 жовт., 6 листоп.

У цьому місці варто додати, посилаючись на слова з копії автографу отця Ізидора Бобикевича, чоловіка Марії, рідної сестри Устияновича, що Корнило у батька був найстарший серед синів Миколи (помер 1905 р у Радівцях на Буковині), Савина (помер 1907 р. в Абазії на Адриатиці, був парохом с. Головецька на Стрийщині), Кліма (помер 1916 р. у Відні, інспектор залізниці), Теодозія (помер 1898 р. у Сухут Кале, мировий суддя), Владислав (помер 1918 р. у Відні, був військовим), Іван (на час написання документу Ізидором Бобикевичем у Саджі (скорочено — від Саджавка. — О. Ф.) 27.I.1929 був парохом у Репужинцях біля Городенки), а також трьох сестер Соломії (померла 1900 р. в Сучаві), Марії (жила на той час у Саджавці біля Надвірної з І. Бобикевичем) та Ольги (жила на той час у отця Іоанна в с. Репужинцях).

29. Корнило Устиянович // Руслан. — Львів, 1903. — 11 (24) лип. — С. 1. У даному випадку і за текстом загалом автор взяв на себе відповідальність за деякі зміни в орфографії для того, аби тексти привести у відповідність до сучасного правопису.

30. М. В. Корнило Устиянович // Неділя...

31. Федорук О. Т. Г. Шевченко і Бр. Залеський...

32. Записник-шкіцивник Корнила Устияновича // Желлинська О. Корнило Устиянович... — С. 75. Відповідно подано чотири ілюстрації з написами: Начерки до малярського твору «Шевченко на засланні». Папір, олівець; арк. 121зв., 124, 125, 128зв.; свого часу і мені довелося знайомитись з архівними матеріалами львівського музею та Інституту літератури НАН України, внаслідок чого писав: «...шкіцик, що фіксував ідею: поет сидить у задумливій позі, права нога витягнута, рука оперлася на коліно, голова опущена. Ще замальовки — визрівав конкретніший задум, але ще надто далекий від образу на картині. Поет підпер лівою рукою голову, задумливий і печальний. З рамен сповзає шинеля» (Федорук О. Т. Г. Шевченко і Бр. Залеський... — С. 112).

33. Коментар у другому томі: «Вперше надруковано у виданні: Кобзарь Тараса Шевченка / Коштом Д. Е. Кожанчикова. — СПб., 1867. — С. 441; за текстом «Малі книжки»: Шевченко Т. Повн. збір. тв. — Т. 2. — С. 678.

34. Листи до Т. Г. Шевченка, 1840–1861. — С. 104.

35. Федорук О. Т. Г. Шевченко і Бр. Залеський... — С. 114–115. Про період свого життя «серед пустелі, справжнісінької пустелі» згадував Шевченко, арештований вдруге і засланий 17.X.1850 до Новопетровського укріплення на півострів Мангишлак у листі до А. Лизогуба від 16.VII.1852: «И теперь не неволя давит меня в этой пустыне, одиночество — вот мой лютейший враг! В этой широкой пустыне мне тесно — а я один <...> Пустыня, совершенная пустыня, без всякой растительности, песок и камень, и самые нищие, обитатели — это кочующие кой-где киргизы. Смотря на эту безжизненность, такая тоска одолевает, что сам не знаешь, что с собой делать <...>» (Шевченко Т. Повн. збір. тв. — Т. 6. — С. 63).

36. Генералюк А. Універсализм Шевченка: Взаємодія літератури і мистецтва. — К., 2008. — С. 28.

37. Див.: *Бутник-Сіверський Б.* Передмова // *Шевченко Т.* Мистецька спадщина: У 4 т. — К., 1961. — Т. 1: 1830–1847, кн. 1. — С. XXII.
38. Див.: *Шевченко Т.* Повн. збір. тв. — Т. 4: 1857–1861. — Розділ «Додаток» до 1–3 томів має назву «Затока біля Новопетровського укріплення. Акварель [1851–1853]» (за офортом з альбому Б. Залеського). Однак, під офортом реквізити французькою мовою: Br. Zaleski 50. — Paris Beillet et Forestier imp. Pe P. de la Tournelle, 38. У той час як у вказаному альбомі «La vie des steppes kirghizes» 1864 р. в переліку ілюстрацій фігурує інша назва «Le rocher du moine» та інша друкарня — Косона.
39. Надзвичайну увагу Залеський приділяє розлогим текстам історично-етнографічного, звичаєвого, мистецького характер, детально описуючи, що собою являє інтер'єр кибитки, що таке джемолойка («джемолойка наподоби намета», Шевченко), народні мистецькі прикраси в інтер'єрі, підкреслюючи музичальність киргизів та їх пошанування акинів. Окремі оповіді про жінок киргизів, про тип священного дерева, про ріку Іргиз (Урал) як оазу пустелі. Пише конкретно про могили, відзначаючи: «Ils portent en general le nom de Moulla ou Tapa, ce qui rapelle le Stoupa sanscrit, dont on fait aussi deriver le mot steppe que l'on applique encore, par exemple, a l'Ukraine polonaise, a cause, diton, de ses innombrables stoupa ou tombeaux». Вражаючі описи озера Джалангач, гори Айрук, Уст-Ура, укріплення Новопетровськ, місячної ночі поблизу скелі Чернець, садів Магишлака, руїн будинку Ханги-Баба, долини Апазіру, кладовища Агаспяр, яке, на його погляд, c'est un des plus beaux cimetiere du Mangichlak le monts d'Ak-tau. Окрім того, описи кладовища Долап. І далі — описи Чіз-Кали, могили святого мули, зокрема (L'un des plus beaux mausolees reputes saints est celui d'Актыкиен, situe non loin des mont du Mougodjar). Згадані тексти слугують описовим тлом до відповідних офортів, що мають візуальний перегук з творами й епістолярним враженням самого Шевченка. Про тексти, як і оповіді про пережите, Устиянович, ймовірно, знав від самого автора паризьких офортів.
40. *Жеплинська О.* Корнило Устиянович... — С. 23.
41. *Вільшина М.* Корнило Устиянович... — С. 61; у глибокому дослідженні «Сучасне малярство Галицької України», що М. Голубець пише: «Мальований у Відні 1886 р., коли Устиянович був у розцвіті своїх фізичних і духових сил. Вже сам факт, що артист обридівши собі марудне хляпання фарбами по галицьких церквах, виїхав на кількомісячний побут до віденської академії з ціллю — за всяку ціну вернутися з картиною говорить багато. Була се проба його таланту» (Український календар «Просвіта». — Львів, 1917. — С. 164). Згаданий у примітці 26 Ізидор Бобикевич називає іншу дату народження монументального твору: «К. Уст. в літах 83–85 пробував у Відні (тобто, перебував, жив. — О. Ф.), де на Академії штук малював свого Мойсея. О. Жеплинська в альбомі про художника в ескізі до олійної картини ставить дату 1887 під знаком питання. У цій ситуації більше довір'я викликає атрибуція М. Голубця.

42. *Голубець М.* Сучасне малярство Галицької України // Укр. календар товариства «Просвіта». — Львів, 1917. — С. 164–165. Наприкінці статті Голубець нагадує про фактологічне для нас важливе, що Устиянович 1886 р. спеціально поїхав до Відня, де малював «Мойсея».
43. *Устиянович К.* Одозва до П. Т. малярів церковних // Діло. — 1891. — 7 жов.
44. *М. В. Корнило Устиянович.* Продовження // Неділя. — Львів, 1938–23 жов.
45. *Голубець М.* Сучасне малярство Галицької України... — С. 163.
46. Див.: *Костюк С., Стефанишин Т.* Микола Голубець (1891–1942): Бібліографічний покажчик. — Львів, 2005. — С. 150; У вступній передмові до цього видання автор Тарас Стефанишин тезисно сформулював причини забуття Голубця — «у часи радянського тоталітаризму, репресії, вигнання, заборони й забуття», при тому автор писав, що «наукова, літературна, видавнича, редакторська діяльність і вагомий добробок М. Голубця чекають на глибоку, фахову й всебічну оцінку». Не сталося належної оцінки за ці дев'ять років, що проминули, і причиною цього є наше лінивство, непошанування національної спадщини.
47. *Голубець М.* Сучасне малярство Галицької України... — С. 162, 163. Таку саму думку знаходимо в іншій публікації «Корнило Устиянович» за криптонімом М. В. у «Неділі»: «Моменти, в яких Устиянович чув на собі очі громадянства, чи то з приводу вистави його “трагедій”, чи з приводу Раєвського або “Мойсея”, проминали скоро й безслідно» (Неділя. — 1938. — 23 жовт. — С. 5). Або ж в «Українському слові», де надрукована стаття з приводу 15-річчя від дня смерті Устияновича, читаємо: «Пам'ять Устияновича затирається. Тоне в забутю незвичайна людина <...> закиди усі разом взяті говорять <...> про обставини, серед яких йому довелося жити і творити <...>». «Треба було иньшої суспільности, — говорить І. Труш, — яка могло б У. піддержати. Такої суспільности не було». Важливими, як на наш погляд, є прикінцеві судження автора згаданої статті: «треба знати, що він не стояв на місці, не обмежувався до повторення шаблону, до того ж мав свої ясні й тьмяні моменти <...> На основі відірваних, поодиноких картин трудно сказати, скільки він Устиянович в українське малярство свого і нового, а скільки в ньому впливів традиції тогочасного малярства Європи. Поміж картинами, що знаходяться в моєму посіданню є твори майже скінчені і досконалі і слабкі начерки майже з школярською технікою. До того ж нема ні одної картини підписаної і датованої. Все те утруднює студіюване малярської творчости Устияновича й не дозволяє поки що дати її малярської синтези. <...> в історії української культури Устиянович — маляр, освітленню його постаті і придбанню мусітиме будучий історик мистецтва присвоїти його окрему, замкнену в собі славу» (*Голубець М.* Корнило Устиянович // Укр. слово. — Львів, 1917. — 21 січ.).
48. *Голубець М.* По виставі (з приводу «Вистави сучасного малярства Галицької України у падолисті 1919 р.), Ч. II // Громадська думка. — Львів, 1920. — 13 лют.

Ідентифікуючи наростання мистецького процесу, автор говорить про ряд виставок, що мали місце тоді, і як одну з важливих називає експозицію творів УСС в залі Національного музею 1918 р. «На ній виступили вперше наймолодші з малярської братії: Ю. Назарак, Ю. Буцманюк, М. Іванець та А. Гец <...>запрезентував тут свою працю Курилас» (*Голубець М.* По виставі... Ч. I. — 11 лют.).

49. *Голубець М.* По виставі... Ч. II. — С. 3.

50. Там само. Важливо, що іще в 1917 р. з-поміж молодих Голубець оцінив М. Бойчука (чомуś надрукував, мабуть, з недогляду, Миколу Бойчука. — *О. Ф.*): «Близько до Сосенка під зглядом його нахилу до візантійщини стоїть ряд молодших артистів, до речі кажучи прочитаних з одного, а талановитих з другого боку. Згадаймо хоч би Миколу Бойчука і Микола Федюка, що вчинили поворот до традиційних візантійських форм девізою і наконечним завданням своєї творчости. Перший з них ученик краківської і парижської академії, виставив 1905 р. два добрі портрети. Виїхавши, як стипендист митрополита гр. Шептицького до Парижа зорганізував славу в свій час “нововізантійську школу”. Виставка Бойчукових картин того “нововізантійського” типу уладжена в Парижі мала там самозрозумілий успіх тоді, коли перенесена до Києва, пройшла непомітно» (*Голубець М.* Сучасне малярство Галицької України... — С. 173).

51. *М. В. Корнило Устиянович.* Продовження...

52. *Голубець М.* По виставі... Ч. II. — С. 3. Білянський, портрет якого відзначив Голубець (помер 1799 р.), був власністю оо. Василян.

53. *Голубець М.* Сучасне малярство Галицької України... — С. 166–167. «Звичайно прийнято в нас дату оснований Товариства для розвою русокої штуки у Львові 1896 р. за дату “відродження” нашого мистецтва, як культурно-національного чинника по сей бік кордону, — писав Голубець. — Сей погляд вірний настільки, наскільки згадане товариство спричинилося до фактичного пробудження артистичного руху на галицькій Україні. На жаль діяльність його як організації артистів тривала за коротко, а хід на вплив мистецьких справ був більше як обмежений, особливо з часу, як з товариства виступили справжні артисти, а осталися ремісники-самоуки з Сенютою і Турбацьким на чолі.

Все ж таки на заслугу Товариства треба поставити дві виставки 1898 і 1900 років, які хоч не виблискували архитворами, мають вартість, як перші спроби в своїм роді.

Перша з них, уладжена на борзі в салі львівського “Сокола”, за виїмкою праць Ю. Панькевича і І. Труша та 5-ох церковних образів Устияновича і його ж давніших праць в роді “Шевченка на тлі краєвиду” (тепер у о. А. Стефановича у Львові) і “Руїн Манявського скиту”, не було нічого гідного уваги. Різьби не було зовсім, а з архітектури виставив В. Нагірний плани церков.

Друга виставка сього Товариства відбулася в салі “Народного дому” в 1900 р. Характер її в ще в більшій мірі церковний, аніж попередньої, але багатство виставле-

них образів і їхня вартість були розмірно вищі. Устиянович виставив свого “Мойсея”, Труш виставив портрет кардинала Сембратовича; вперше, здається, перед українською публікою виступив тут Олекса Новаківський, що виставив “Благовіщення” і кількох нарисів з-поміж яких звертав на себе увагу “Мертвий старець”. Івасюк показав портрет Романчука і Богдана Хмельницького. Особливу увагу звертала композиція Ю. Панькевича “Зложення до гробу”. Вкінці Я. Пстрак виставив оригінальну своєю народницькою тенденцією картину “Христос на олівній горі”.

Це все було так би сказати “ядро” виставки, довкола якогось розсипалися більше і менше вдалі спроби — Пилиховського, о. Косановського, О. Скрутка, Куриласа, Монастирського, Турбацького, Я. Пстрака і декількох других. Різниця поглядів між членами “Товариства для розвою руської штуки” небавом таки привели до розриву. Артисти, ідеалом яких не була цехова реміснична організація, відсунулися і товариство завмерло. Артисти-сецесіоністи з Трушем і Панькевичем на чолі оснували товариство “Приятелів українського письменства, науки і штуки”, яке проявило свою діяльність в розмірно великій, а до того першій справді артистичній виставці 1905 р., в якій взяли участь майже всі артисти галицької України і багато закордонців. Найповніше тут була представлена творчість Труша, якого картини переважно із збірки проф. М. Грушівського, заняли цілу салю. Вперше виступив на цій виставці М. Сосенко. Крім того звертали на себе увагу праці М. Бойчука, Панькевича і Монастирського. Із закордонних Українців взяли участь — Макушенко, Красицький, Бурачок, Жук і Гальвич <...>

Згадана виставка була першою і до нині останньою збірною виставкою українського мистецтва в Галичині. Товариство, яке її організувало, завмерло в слід за нею, а заснований 1905 р. журнал “Артистичний вісник” не оправдав покладених на нього надій.

Недовго перед війною організувалося “Товариство прихильників української старовини”, але його діяльність не вийшла поза межі проєктив.

Коли б для когось необізнаного усе повище сказане було свідомством передвчасности мистецького руху у нас, то ми бачимо в сьому недостачу традиції, яка дозволила б на виображення цілого ряду сил, що усі ті товариства, виставки і журнали підтверджували своєю історично-теоретичною працею <...>

Не диво отже, що й тої міри подія, як основаніє і отвореніє “Національного Музея” Митр. А. гр. Шептицьким у Львові, не дала ще тих благословенних наслідків, які могла дати після теоретичного підготованія публіки до неї. Ми просто не знаємо чим є для нас той музей, не припускаємо, яку вартість має нагромаджена там старина, а голословним запевненям принагідних інформаторів, не маємо основ вірити».

54. Устиянович К. Дещо о малюванню церквей // Діло. — 1891. — № 47/48.

55. Див.: Хроніка: Наукові досліді над українським мистецтвом // Стара Україна. — Львів, 1925. — № 7–10. — С. 159.