

та астрофічною формою (“Ой пішла я у яр за водою”, “Ой умер старий батько” та ін.). Дуже поширені в Шевченка й такі прийоми організації простору твору: **розчерк** та **горизонтальна двориска** як знак закінчення, **спуски тексту** на початку; вони разом з імітацією вибагливого шрифту в частині заголовків під півустав кінця XVII — початку XVIII ст. особливо прикметні для альбому “Три літа”.

Розгляд особливостей графіки поетичного тексту Шевченка дає змогу дійти висновку: 1) поет повною мірою володів існуючими натовді засобами графічної виразності й зробив певний внесок в їхній розвиток; 2) забезпечуючи (у міру своїх можливостей) адекватне авторському задуму сприймання твору, графіка поетичного тексту Шевченка — важливий елемент композиційної будови, чинник формування художнього образу.



Чистовий автограф вірша
“Світе ясний! Світе тихий!..”
у “Більшій книжці”

ЛІТЕРАТУРА

1. Костецкий А. Содержательные функции поэтической графики: Автореферат дис. ... канд. филол. наук. — К., 1975.
2. Лотман Ю. Анализ поэтического текста: Структура стиха. — Ленинград, 1972.
3. Соболевская Е. Минус-стих, его природа и онтологические основания (к вопросам метафизики стиха) // Русская литература. — 2001. — №4.
4. Гынлянов Ю. Проблема стихотворного языка: Статьи. — М., 1965.
5. Шевченко Т. Повне збір. тв.: У 12 т. — К., 2001. — Т. 1: Поезія 1837-1847.
6. Шевченко Т. Повне збір. тв.: У 12 т. — К., 2001. — Т. 2: Поезія 1847-1861.

Леся Генералюк

ЕКФРАЗИС У Т.ШЕВЧЕНКА І Т.ГОТЬЄ (ДО ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВ У ТВОРЧОСТІ ШЕВЧЕНКА)

У контексті взаємодії мистецтв у творчості Т.Шевченка досліджується явище екфразису, специфічного гіперзнаку в літературі, у зіставленні з екфразисами інших літераторів сер. XIX ст., передусім Т.Готьє. Розглянувши два варіанти екфразисів (детальний словесний опис артефактів, уведених у сюжет певного твору; короткі екфразиси-експромти, екфразиси-ремінісценції), авторка стверджує, що проблема зіставлення екфразисів Шевченка з екфразисами інших поетів та прозаїків плідна в сенсі диспозиції своєрідного методу і стилю українського поета-художника серед персональних літературних стилів епохи.

Ключові слова: екфразис, опис, екфразис-експромт, екфразис-ремінісценція, персональний літературний стиль, метод.

Lesya Heneraljuk. Ekphrasis by T. Shevchenko and Th. Gauthier (To the problem of the arts' interrelation in Shevchenko's heritage)

The phenomenon of ekphrasis, a specific literary hypersign, is investigated here in the context of the arts' interrelation in Shevchenko's heritage and is therefore compared to ekphrases of his contemporaries, first and foremost to those of Th. Gauthier. On considering the two types of ekphrasis, i.e. 1) the minute verbal descriptions of artifacts included into the plot, and 2) short impromptu-ekphrases and reminiscence-ekphrases, the author of the essay comes to the conclusion that Shevchenko's ekphrases should be analysed in comparison with the ekphrases of the other poets and prose writers in order to rank the peculiar method and style of the Ukrainian poet and painter among the personal literary styles of his epoch.

Key words: ekphrasis, description, impromptu-ekphrasis, reminiscence-ekphrasis, personal literary style, method.

Вибіркове сприйняття дійсності, при якому погляд Т.Шевченка як художника-професіонала насамперед зосереджувався на зорових аспектах реального світу, сприяло введенню ним у літературні твори описів шедеврів класики, артефактів

сучасного йому мистецтва, котрими милувався, захоплювався або ж котрим давав негативну естетичну оцінку – екфразисів. Вони тарпляються в поезії, прозі, Щоденнику, епістолярії Т.Шевченка. Екфразис (грецьк. □□□□□□) – словесний опис творів візуальних мистецтв, супроводжуваний зазвичай естетичною оцінкою, іноді – описом окремих технічних прийомів автора твору, його манери чи стилю. На думку Ж.-М.Адама, який відштовхується від “Риторики” Арістотеля¹, походження терміна, як і інших літературознавчих понять, має коріння в античній риторичній й пов’язане з формами епідейктичними [22, 26-31], котрі мали на меті викликати захоплення у слухача.

Традиція екфразиса в сучасному розумінні була досить поширена в античну епоху, відліком її виступає опис щита Ахіллеса в “Іліаді” Гомера, на який уперше звернув увагу александрійський ритор Еліус Теон у I ст. н. е.² Щоправда, запозичений теорією літератури термін з риторики, де він становить одну з макроструктурних фігур [див.: 23, 140-142; 24, 57], що означає риторичні вправи у візуалізації, зоровому поновленні описуваного предмета, яке змушує реципієнта повірити, своїми очима “побачити” те, про що йде мова, не завжди мав чітко окреслені межі. Інколи він вважався описом не лише творів мистецтва, а як “самоцінний”, “яскравий відокремлений уривок”, міг бути присвячений “описам місця, часу, тих чи тих осіб” [2, 395]. Коротка історія теоретичного функціонування поняття екфразису в літературознавчих студіях, куди ввели його Л.Шпітцер у своїй класичній розробці, присвяченій оді Кітса про грецьку вазу [32], і М.Крегер [27], подана у статті Дж.Хеффернена [25, 297-316]; з останніх масштабних досліджень слід назвати, окрім ґрунтовних розробок Дж.Хеффернена, праці Л.Ловель, М.Сміта, М.Марковського, М.Рубінс та ін. [26, 29-31, 18], в яких у річищі компаративістики досліджується екфразис як специфічна метамова літератури або гіперзнак, поширений у поезії, прозі, драматичних творах у різні епохи.

Явище екфразису широко застосовувалося літераторами в період романтизму: “Церква єзуїтів у Г.” Е.Т.А.Гофмана (1816), “Маляр” М.Полевого (1833), “Флорентійські ночі” Г.Гейне (1836), “Невідомий шедевр” О. де Бальзака (1837), “Психея” Н.Кукольника (1840), “Портрет” М.Гоголя (1842), “Овальний портрет” Е.А.По (1842) тощо. Для таланту Шевченка-художника, сформованого на творах світового мистецтва, практично не було можливостей саморецепції поза контекстом живопису, скульптури, архітектури, а оскільки засвоєння візуальних мистецтв минулих епох та сучасності розвинуло виняткову зорову пам’ять письменника, то він легко й часто проводив словесні паралелі між явищами, подіями, людьми та європейським мистецтвом, називаючи художника, якого мав на увазі, або його твір, – це особливо помітно в повістях.

Розглядаючи інтерполяції у словесну форму артефактів візуального мистецтва, виокремимо три різновиди екфразисів: а) літературні твори, зміст яких постає на основі повного опису візуального об’єкта, екфразис тут замінює зображення; б)

¹ Арістотель опрацював поняття евіденції (evidentiae), функцію якого становило унаочнення фактів та пробудження емоцій у слухачів і яке включало екфразис та гіпотипозис. Пізніше явище екфразису траплялося в Лонгіна, Цицерона і Квінтіліана, далі розроблялося в естетиці Ренесансу, класицизму, бароко й досі активно застосовується в аналізі міжвидових зв’язків у мистецтві, особливо при описуванні специфіки живопису засобами поезії.

² Відомі “Картини” Філострата Старшого (IV ст. до н.е.) – розповідь про твори грецьких митців, що складається з деталізованих екфразисів, роман Ахілла Татія “Левкіппа та Клітофонт” (II ст. н.е.) містить три розширені екфразиси з великих полотен Евантея “Викрадення Європи”, “Андромеда і Персей”, “Терей і Прокна”. Грецькі поети залишили численні епіграми, присвячені малярським творах та їхнім авторам: відомі, зокрема, екфразиси Леоніда Тарентського та Лукіана з шедеврів Апеллеса, відповідно “Афродіта Анадіомена” й “Наклеп” (4 ст. до н.е.) – саме за цими описами два тисячоліття потому С.Боттічеллі “відтворив” обидві давньогрецькі картини-алегорії. Екфразиси є в “Метаморфозах” Овідія, у “Таргантюа й Пантагрюелі” Ф.Рабле (1532-1552) тощо. Особливо яскраво екфразис виявив себе у візантійській літературі як опис творів зображального мистецтва. В XI-XIII ст. екфразиси широко застосовувалися у працях Теофіла (“Твір про різні мистецтва”), В. де Оннекура (“Книга малюнків”), Ч.Ченніні (“Трактат про живопис”), де описувалися твори архітектури й живопису. Явище екфразиса пізніше здобуло високу оцінку Й.Вінкельмана й було визнане провісником теоретичного мистецтвознавства.

розгорнута словесна інтерпретація живопису, графіки чи скульптури як компонент твору більшого обсягу, що відіграє підпорядковану роль; в) короткі асоціативні екфразиси-експромти або екфразиси-ремінісценції на тему образотворчого мистецтва. Перший варіант екфразисів у Т.Шевченка відсутній. Другий наявний у прозі, листах і лише один раз у поезії. Найчастіше експлуатований третій різновид екфразису – інтертекстуальних ремінісценцій, наявний майже в кожній повісті: клен, що своєю пишною кроною викликає алузії на швейцарського пейзажиста, “как бы сошел из портфеля Калама и опять напрашивается под карандаш” (“Прогулка с удовольствием и не без морали”), побачене болото (“фламандський двійник”) – натяк на схоже болото з полотна Рейсдала, “даже первый план картины тот же самый, что и у Рюисдаля” (там само), пожежа в степу – на “Страшный суд” Д.Мартіна; фігура арештованого Зосі схожа на скульптуру Д.Флаксмана (“Близнецы”), стара дерев’яна церква з дзвіницею нагадує картину В.Штернберга “Освящения пасок” (“Музыкант”), бабуся з “Княгини” видалася оповідачу “живою картиною Жерара Доу”, дитя – херувимом Рафаеля; Барочка з “Капитанши” була подібна до Сивілли Кумської О.Кіпренського (насправді Сивілли Тибуртинської), кузина з повісті “Прогулка с удовольствием и не без морали” – до Аврори Гвідо Рені, а Трохим з цієї ж повісті, що куняв на книжці, “освещенный горящей свечою”, – до постаті з полотна Рембрандта, поданої в дивовижному освітленні. До того ж увиразнене “чудное сочетание света и тени разливалось по всей картине”, що стосується останнього прикладу – одне з багатьох свідчень сприйняття Т.Шевченком реалій світу як вифрагментуваних, миттєво вибудуваних в уяві готових сюжетів картин.

Риса важлива і для конкретизації екфразисних ремінісценцій, адже йдеться, як і в попередніх випадках, про певне естетичне переживання художника-оповідача, котре, акцентуючи образи світової культури в його свідомості, становить цілісність виявів життя й мистецтва, демонструє спорідненість чуттєвого сприйняття світу людьми різних епох і країн. Такі паралелі – прикметна особливість стилю Т.Шевченка: “В канву його прозових творів вплетено тисячі посилань на образотворче мистецтво”, – зауважує І.Гузар [11, 117]; інші дослідники вважають, що він “ніколи не спостерігав природного явища чисто, без зв’язку з баченим колись твором мистецтва” [8, 36]. Метою асоціативних екфразисів-експромтів було намагання Т.Шевченка передати найтонші нюанси власного світовідчуття, специфіку описуваної ситуації чи явища, врешті, утвердження естетичних засад світосприйняття, зокрема апології високого мистецтва, котре зазвичай більше впливає на душу людини, аніж сама “вечная красавица природа” (лист до Бр.Залеського від 25 вересня 1855).

Другий різновид екфразису – розгорнутий цілісний опис твору мистецтва “всередині розповіді, яку він перериває, створюючи позірний відступ від літературного повіствування”, на думку Ш.Лабре та П.Солера, має естетичні завдання [28, 193]. Естетичні функції екфразису, що корелюють з вимогами сюжетотворчими, пропонується розглянути докладніше, адже екфрастичний опис у Т.Шевченка зазвичай виступає органічним компонентом повістей. Наприклад, у “Художнику” він покликаний охарактеризувати творчу манеру митця – персонажа повісті, його таланти, а також передати концептуальні програмні естетичні установки автора-оповідача. Основна функція такого екфразису – максимально достовірно відтворити сюжет мистецького твору, сам дух високого мистецтва, який надзвичайно тонко відчував Т.Шевченко, вмійучи “перекласти” живопис словом. Не випадково А.Мокрицький завважував, що саме коментарі Т.Шевченка зробили для нього зрозумілишими твори “таких першокласних майстрів, як Ван Дейк, Рубенс, Веласкес, Гвідо, Аннібал, Корреджо, Пуссен, Вандермейєр, Рюїсдал, Поль Потер і Клод Лоррен” [див.: 12, 147]. Високе ж мистецтво для поета-художника було цінним не лише окремими катарсичними станами, а передусім спонукальним евристичним імпульсом, енергетичним зарядом, що стимулював появу нових задумів, образів, ідей. Зберігаючи в пам’яті в деталях (повість “Художник”) твори К.Брюллова “Розп’яття” (1838), “Вознесіння Богоматері” (1839), Т.Шевченко створював подібні

образи на засланні: сепійний ескіз “Розп’яття” (1850), скульптурні твори “Спаситель”, “Богоматір” (1853, не збереглися).

Розуміння глибинної суті мистецтва передає екфразис начерку задуманого К.Брюлловим полотна “Афінський вечір” (1838-1843, сепія, перо), котрий сприймався Т.Шевченком як закінчена “животрепещущая картина” (“Художник”). Вона дивовижно гармонійна й зображує “афинскую улицу, освещенную вечерним солнцем. На горизонте вечерне оконченный Парфенон, но леса еще не убраны. На первом плане среди улицы пара буйволов везут мраморную статую “Река Илис” Фидия. Сбоку сам Фидий, встречаемый Периклом и Аспазией, и всем, что было славного в Перикловых Афинах, начиная с знаменитой гетеры и до Ксантиппы. И все это освещено лучами заходящего солнца. Великолепная картина”. Ідея уславлення мистецтва панівною аристократією, декларована тут К.Брюлловим, викликала щире захоплення Т.Шевченка, як і незакінчене олійне полотно “Облога Пскова королем Стефаном Баторієм в 1581 році” (1839-1843), надзвичайно точно описане, аж до найменших дрібниць третього плану. Прикметно, що екфразис “Облоги Пскова”, як і “Афінського вечора”, починається саме з третього плану (підхід митця-професіонала, котрий поступово “веде” глядача від периферії до центру): “Взрыв башни, немного ближе пролом в стене и в проломе рукопашная схватка”, де видніє маса шоломів — “железные ливонские, польские, литовские”; на другому плані, з лівого боку полотна — “крестный ход с хоругвями и иконой Божьей матери, торжественно-спокойно предшествуемый епископом с мечом святого Михаила”; і, нарешті, за принципом наростання експресії — перший план. Мікросюжети смислового центру полотна описуються якнай докладніше: “в середине картины бледный монах с крестом в руке, верхом на гнедой лошади”, справа від монаха гине білий кінь Шуйського, “а сам Шуйский бежит к пролому с поднятыми вверх руками”, зліва від монаха “благочестивая старуха благословляет юношу, или, лучше сказать, мальчика, на супостата”, “девушка поит водою из ведра утомленных воинов”, і в самому кутку картини — напівголений воїн, що вмирає, його підтримує молода жінка. Екфразис динамічний, деталізований, із синестезійним ефектом (“кажется, слышишь крики и звон мечей”) і, незважаючи на те, що в ньому, за твердженням Т.Шевченка, і половини епізодів картини не описано (оповідач свідомо зупинив потік словесної деталізації задля передачі враження від цілого), надзвичайно яскравий. Він демонструє естетичні позиції автора, його благоговійне ставлення до “в высшей степени поэтического произведения” його вчителя, та й узагалі до живопису, котрий (особливо для Шевченка-синестетика) може зробити видимими крики і брязкіт зброї, унаочнити речі нематеріальні — почуття, світ душі.

На відміну від багатьох словесних експромтів на теми мистецтва, наприклад, у Г.Гейне, який описав відому “Ніч” Мікеланджело: “У витворі цьому закладено цілий світ мрій зі всім потаємним блаженством, ласкавий спокій оточує прекрасне тіло, умиротворене світло місяця наче розливається його жилами...” [7, 55], — чи екфразисів у О.Бальзака, М.Полевого, Н.Кукольника, шевченківські екфразиси в повістях, по-перше, виступають надзвичайно точними, послідовними відтвореннями, що включають подеколи фіксацію зображально-технічних секретів майстра, по-друге, вони мають чітке суб’єктивне забарвлення. Їхня достовірність, незважаючи на те, що створені вони по пам’яті, приблизно через 17 років після обсервації, вражає кожного, хто має можливість зіставити два описані твори К.Брюллова (зберігаються сьогодні відповідно в Російському музеї Санкт-Петербурга й Державній Третьяковській галереї в Москві) з усіма найменшими деталями шевченківських описів. Позиція Т.Шевченка, зумовлена величезним пієтетом до вчителя та його способу художнього мислення, до його віртуозності у класичних композиціях, безперечно, дисонує з висловлюваннями російських митців про “Облогу Пскова”, котру К.Брюллов не зміг закінчити й котру сприймали як “геніально задуману і так нещасливо залишену у виконанні... Що тут за строкатість в кольорах і лініях!” [19, 82], а пізніше — як відверто “балаганну” [5, 114], однак такий суб’єктивізм, будучи врощеним у сюжетну лінію “учитель — учень” у повісті “Художник”, цілком

закономірний. Окрім вияву естетичних поглядів Т.Шевченка, екфразиси, яких багато в цій повісті, написаній у далеких від цивілізації умовах, мають завдання психологічної кореляції — зануритись у світ мистецтва, “відірвавшись від навколишньої дійсності, пережити ще раз у мрії перші роки своєї недовгої волі” [6, 291].

Важливо й те, що Т.Шевченко не тиражував екфразисів-кліше найвідоміших творів, щоб не відволікати від сюжету повісті: він не описував, зокрема, творів Рафаеля й Рені, портретів Герарда Доу, лише посилався на них, так само не подав екфразису полотна Якоба ван Рейсдала “Болото” (1660-і), зауваживши, що це відома картина з Ермітажу (“Прогулка с удовольствием и не без морали”), не деталізував брюлловської “Загибелі Помпеї”, котра неодноразово була відтворена в літературі, зокрема О.Пушкіним (“Везувий зев открыл”) і М.Гоголем (есе “Останній день Помпеї” у збірнику “Арабески”). Зіставлення екфразистичної манери Т.Шевченка з манерою О.Пушкіна й М.Гоголя демонструє шевченківську точність, коректність фахового художника щодо описуваного твору. О.Пушкін в екфразисі-переліку образів полотна (дим, полум’я, колони, що падають, повалені кумири, статуї, кам’яний дощ) назвав Везувій, якого там немає. М.Гоголь не згадував ні Везувію, ні кумирів, ні інших деталей, а зосередився тільки на тому враженні, яке картина справляє на глядача, створив ґрунтовний опис ідеї, відмовляючись потім “вияснювати зміст картини”, вважаючи свій опис цілком адекватним словесним перекладом живописного твору” [3, 15]. У Т.Шевченка ж чи не єдиний “екфразис без опису”, коли він опосередковано передав чужу реакцію на твір: “В мастерской Брюллова я застал В.Жуковского, и М.Ю. графа Вельегорского. Они любовались еще не оконченной картиной “Распятие Христа”, писанной для лютеранской церкви Петра и Павла. Голова плачущей Марии Магдалины уже была окончена, и Жуковский, глядя на эту дивную плачущую красавицу, сам заплакал и, обнимая Карла Великого, целовал его, как бы созданную им красавицу” (“Художник”).

Суб’єктивно забарвлена оцінка й точність опису притаманні численним архітектурним екфразисам Т.Шевченка, один з них — збудована в Таращі “на пригорке [...] над тухлым болотом старая, темная деревянная церковь, так называемая козацкая, т. е. постройки времен козачества. Три осьмиугольных конических купола с пошатнувшимися черными железными крестами, и ничего больше. И все это так неуклюже, так грубо, печально, как печальна история ее неугомонных строителей” (“Прогулка с удовольствием и не без морали”). Так само співчутливо й щемно (підтекст — ностальгія за козащиною) змальована подібна церква: “На пригорі, ніби капличка, / Козацька церква невеличка / Стоїть з похиленим хрестом” (“Сон (Гори мої високіі)”. На противагу цим описам, екфразис високомистецької ікони (Т.Шевченко називав її “картиною”, вагаючись, чи не належить вона пензлю А.Матвєєва) у Покровській церкві в Переяславі емоційно нейтральний, передусім із причин особистої антипатії поета до коронованих осіб, зображених на іконі: “Картина разделена на две части: вверху — Покров Пресвятыя Богородицы, а внизу — Петр Первый с императрицей Екатериной I, а вокруг их все знаменитые сподвижники его. В том числе и гетман Мазепа, и ктитор храма при всех своих регалиях” (“Близнецы”).

Так само лапідарний та емоційно нейтральний екфразис портрета О.Голіцина (1840) пензля К.Брюллова в повісті “Художник”. Парадний портрет міністра-реакціонера подано як задуманий проект (“начал портрет во весь рост князя Александра Николаевича Голицына [...] Старик будет изображен в сидячем положении, в андреевской ленте и в сером фраке”), оскільки симпатія до портретованого відсутня як в автора, так і в Т.Шевченка; насправді екфразис зроблено із завершеного полотна через 16 років після його виконання.

Варто зосередити увагу на екфразисах рисунків В.Штернберга, в одному ескізі якого К.Брюллов бачив усю Україну: “На маленьком лоскутке серенькой оберточной бумаги проведена горизонтальная линия, на первом плане ветряная мельница, пара волов около телеги, наваленной мешками. Все это не нарисовано, а только намекнуто, но какая прелесть! Очей не отведешь. Или под тенью

развесистой вербы у самого берега беленькая, соломой крытая хатка вся отразилась в воде, как в зеркале. Под хаткою старушка, а на воде утки плавают. Вот и вся картина, но какая полная, живая картина!” (“Художник”). Емоційна оцінка, подана в цих двох екфразисах, — не лише вияв приязні й щире захоплення майстерністю друга, вона має світоглядний характер: майже всі екфразиси Т.Шевченка відбивають творче кредо маляра-поета з його увагою до народного життя та класичного мистецтва. Назагал екфразис як своєрідний вияв інтертекстуальних зв’язків сприяє розкриттю глибинного сенсу творів, закладеного в них митцем.

Описи Т.Шевченка виконував переважно з почуттям міри, з певними акцентами, котрі вирізняють сильні сторони твору, у них відсутня нейтральна описовість, вони переважно оціночні й делегують естетичні смаки Т.Шевченка, навіть більше — його високий дух митця-універсаліста. Не вдаючись у розлогі теоретичні викладки, думку про специфічну самохарактеристику автора через екфразис (тобто через суб’єктивне сприйняття артефактів) достатньо проілюструвати одним із екфразисів “Сікстинської мадонни” Рафаеля у виконанні В.Белінського: “Ця аристократична жінка, дочка царя *du somme il faut*, вона дивиться на нас не те, що з презирством, — це їй не пасує, вона надто добре вихована, щоби кого-небудь образити презирством, навіть людей; вона дивиться на нас із холодною прихильністю, водночас боячись забруднитися від наших поглядів і засмутити нас, плебеїв, відвернувшись від нас. Малюк, якого вона тримає в руках, відвертіший, аніж вона: в неї ледь помітно погордливо стиснута нижня губа, а у нього цілий рот дихає презирством до нас, ракалій” [цит. за: 15, 123].

Екфразиси трапляються у Щоденнику, в окремих листах. В одному з них Т.Шевченко описав власне полотно 1842 р. “Катерина” (лист до Г.Тарновського від 25 січня 1843); тут також деталізація, скрупульозність у словесному відтворенні малярського твору, спроба донести адресатові душевний стан героїні: “Я намалював Катерину в той час, як вона попрощалася з своїм москаліком і вертається в село, у царині під куренем дідусь сидить, ложечки собі струже й сумно дивиться на Катерину, а вона сердешна тіль не плаче та підіймає передню червону запащину, бо вже, знаєте, трошки тес... а москаль дере собі за своїми, тілько курява ляга — собачка ще поганенька доганя та нібито гавкає. По однім боці могила, на могилі вітряк, а там уже степ тілько мріє. Отака моя картина”.

На третій сторінці листа Т.Шевченко, не обмежившись екфразистичним описом, намалював власний твір олівцем та пером, намагаючись вкласти у свідомість адресата максимально об’ємний образ-концепт долі жінки, Катерини, що корелює з ідеєю історичної долі України, яка хвилювала його на той час, адже полотно створювалося в період роботи над поемою “Гайдамаки”. Сислове навантаження й символізм кожної деталі цього класичного твору (дуб, відчакнута дубова гілка біля ніг героїні й суха гілка над її головою, собака, шлях, промовисті атрибути — гак, сокира, вила, шлея-петля, що оточують селянина, — знаки народного повстання) надзвичайно важливі для Т.Шевченка. Це засвідчує і скрупульозна, з кількаразовим переписуванням, праця над картиною. У цьому екфразисі зроблено специфічний акцент: фігура другого плану — чоловік у брилі з чітко окресленим обличчям, козацькими вусами, бездоганно виліпленими руками, — названа “дідусь”. Таке зашифрування змісту полотна дало підставу дослідникам і коментаторам називати персонажа то “царинним дідом” [1, 87], то “дідом-ложкарем” [13, 285] та відповідно іменувати підготовчі начерки “Дід” [21, 103], “Дід за цариною” тощо: “...виконав етюд “Дід” до картини “Катерина” [14, 75], що не відповідає семантиці протесту, потенційного бунту, непокори, справедливої кари, закладеній у далеко не другорядний образ.

Своїми екфразисами Т.Шевченко, на думку І.Гузар, наближається до Й.-В.Гете та Й.Вінкельмана, однак на відміну від німецьких літераторів, котрі дають класично чіткі словесні описи картин і скульптур, особливості шевченківських екфразисів полягає в їхньому емоційному, піднесеному або іронічно-сатиричному відтінкові [11, 130]. Йому властиві лапідарні екфразиси скульптурних творів, зокрема

станкової статуї П.Ставассера: “Просто прелесть, особенно выражение лица – живое, дыхание затаившее лицо, следящее за движением поплавок” (“Художник”); монумента І.Крилову роботи П.Клодта: “Вместо величественного старца он посадил лакея в нанковом сюртуке с азбучкой и указкою в руках” (Щоденник, 30 квітня 1858); промовистий усний екфразис пам’ятника Володимирі Великому: “Що то за пам’ятник? поставив якусь каланчу, а зверху Володимира, мов часового на варті; стоїть та дивиться, чи не горить що на Подолі” [20, 370].

Особливої уваги заслуговує дотепний поетичний екфразис пам’ятника Петру І на Сенатській площі в Петербурзі роботи Е.Фальконе: “кінь летить, копитами / Склею розбиває! / А на коні сидить охляп, / У світі – не в світі, / І без шапки. Якимсь листом / Голова повита. / Кінь басує, от-от річку / От... от... перескочить./ А він руку простягає, / Мов світ увесь хоче / Загарбати”, – який, попри експресію, сарказм і політичний контекст, спрямовані на об’єкт зображення³, водночас виступає фаховою критикою, що стосується самої ідеї твору та її технічної реалізації. Шевченківський екфразис пам’ятника перегукується, зокрема, із зауваженням Астольфа де Кюстіна, котрий назвав задум Фальконе “фатальним”, а виконання – “безпорадним” [16, 427], та з екфразисом пам’ятника в поезії “Pomnik Piotra Wielkiego” у “Вступі” до третьої частини “Дзядів” А.Міцкевича [17, 55], в якому поет увиразнив динаміку композиції монумента на межі з руйнуванням: “Car Piotr wyuścił rumakowi wodze, /...Już koń szalony wzniosł w górę kopyta, /Car go nie trzyma, koń wędzidłem zgrzyta, / Zgadniesz, że spadnie i przyśnie w kawały”.

Своєрідний симбіоз митця слова й митця пензля надзвичайно гармонійний і виключає дисонанси у творчій особистості Т.Шевченка, ту боротьбу і словесне безсилля в літературі, про які писав О.Білецький: “Коли описи починаються або завершуються фразами на кшталт “якби я був маляром...”, “дайте мені пензель такого-то”, “але словами не можна передати пишнот” [4, 98], – тобто типово романтичні літературні штампи. Органічність, взаємопідпорядкованість усіх елементів творчої манери Т.Шевченка репрезентує реальність у різних формах, а малярські ремінісценції та екфразиси підкреслюють, що навколишнє буття співмірне з високим стилем мистецтва, та навіть у найприкріших умовах найпрозаїчніший побут приховує красу. “Все спит, казармы освещены одной свечкой, около которой только я один сижу и кончаю несладное письмо мое, – не правда ли, картина во вкусе Рембрандта?”, – у цих словах, звернених до В.Рєпніної (лист від 25-29 лютого 1848), художник виокремив пластичний мотив боротьби світла й темряви, символіку добра і зла; водночас через таку ремінісценцію прочитується і його позиція нонконформізму, ідея самозбереження творчої індивідуальності в умовах армійської муштри.

Оскільки твір мистецтва, інтерпольований поетом-художником у слово, знаходить свій відбиток у місткому пластичному образі (деталізовані екфразиси) або у словесному начерку, легкому пластичному екфразисі, що межує з ескізом, – це надає висловленому глибших значень та більшої експресивності. Особисте й широке використання екфразисів – важлива риса суб’єктивного почерку Т.Шевченка. Він з тонким чуттям уводить їх у текст, не зловживаючи й не перевантажуючи літературного твору надмірними описами, як це робить, наприклад, Т.Готье, котрий охоче продемонстрував свою ерудицію історика мистецтва й мистецького критика в повістях та поезії. Наприклад, у вірші “Inés de las Sierras” (1852) він використав свідому редуцію сюжету новели Ш.Нодье “Ines de las Serras” (1837), але

³ Екфразис-пародія націлений на сатиричну дискредитацію постаті Петра І; це зазначав Ю.Івакін: “Комізм опису побудований на зображенні добре відомого предмета (Мідний вершник), як нібито побаченого вперше, причому побаченого людиною з народу. Такий “очуднений” опис монумента сприяє комічному заниженню образу Петра” (Івакін Ю. Сатира Шевченка. – К., 1959. – С. 86). Достатньо порівняти пушкінський з поеми “Мідний вершник” екфразис-панегірик цареві, що “неподвижно возвышался / Во мраке медною главой... / Ужасен он в окрестной мгле! / Какая дума на челе! / Какая сила в нем сокрыта! / А в сем коне какой огонь! / Куда ты скачешь, гордый конь, / И где опустишь ты копыта? / О мощный властелин судьбы! / Не так ли ты над самой бездной, / На высоте уздой железной / Россию поднял на дыбы?” Питання Пушкіна було доречним: кінь Петра, згідно з математично окресленою траєкторією руху, мав “опустити копита” якраз посередині Неві.

спроєктував риси героїні вірша на іспанську танцівницю Петру Камара, якою захоплювався в період її успіху на сцені театру “Жімназ” у 1851 р. та портрет якої пензля Т.Шассеріо “Петра Камара, що танцює” (1852) він придбав перед написанням вірша. Сам вірш має подвійну алюзивну спрямованість: у розгорнутий екфразис картини Т.Шассеріо вкраплені алюзії щодо фатальної героїні Нодьє, якій властиві “похмура чарівність” та “могильна пристрасть”, – вона, легша за повітря, танцює качучу й губить чоловіків своїм чуттєвим танцем трагічної ваханки. “Elle danse, morne bacchante, / La cachucha sun un vieil air, / D’une grace si provocante, / Qu’on la suivrait meme en enfer”, – писав Т.Готьє [цит. за: 9, 108].

Образ відомої циганки у вірші “Carmen” (1861) також надзвичайно барвистий, зримий завдяки словесному відтворенню картини Е.Деоданка “Цигани й циганки, що повертаються зі свята в Андалузії” (1853) й окремим алюзіям на “Кармен” П.Меріме (1846). В іншому вірші “Vieux de la Vieille” (“Стара гвардія”, 1850) Т.Готьє подібно об’єднав баладу австрійського поета Й.Цедліца “Нічна перевірка” (1832) та літографію до неї французького художника Д.Раффе, що прославляв вояків часів Першої республіки та Наполеонівської імперії. Те, що вірш “Les Néréides” (“Нереїди”, 1853) – найдетальніший екфразис акварелі польського митця Т.Квятковського, заявлено з перших рядків: “J’ai dans ma chamber une aquarelle / Bizarre, et d’un peintre avec qui / Métre et rime sont en querelle, / Théophile Kniatowski” [9, 147] (Княтовський – помилка Т.Готьє), хоча тут не обійшлося без екфразисних алюзій на картини Р.Лемана “Феї вод” (1837) та Е.Жандрона “Нереїди” (1851) – їм обом Т.Готьє присвятив критичні статті у “La Presse”. Інтермедіальні стосунки літератури й живопису, співдія мистецтв – культурна норма для Т.Готьє, зокрема своїм циклом “Étude de Mains” (“Етюд рук”, 1851) він увиразнив важливу для нього думку про спорідненість поезії й живопису (етюди рук – вправи митців романтичної епохи – мали особливий сенс і символіку), у багатьох його поезіях є численні алюзії на Каналетто і Мурільйо, Корреджіо і Піранезе, Гойю, Ріснера тощо.

Величезна кількість екфразисів у прозі, зокрема й архітектурних, що тяжіють до т. зв. романтичної поезії руїн, витворює особливий стиль Т.Готьє. Зокрема, у своїй повісті “Золоте руно” (1839) з-поміж ремінісценцій з художників Я.Ван-дер-Вейдена, Д.Тенірса, А.Босса, Г.Терборга, О.Веніуса, А.Ріко, Ф.Снейдерса, К.Массейса, Н.Гаспара, Б.Анджело він подав екфразиси полотен Рубенса, що видають кваліфікованість Готьє-мистецтвознавця. Автор писав: “Воздвиження хреста” – твір цілком особливий: коли Рубенс писав його, він марив Мікеланджело. Рисунок тут різкий, розгонистий, несамовито-виразний, в стилі римської школи; напружені всі м’язи, вимальовується кожна кістка, кожен хрящ, кризь гранітне тіло проступають сталеві жили. Це вже не той радісний багрянець, яким антверпенський художник безпечно скроплює свої численні творіння, це італійський бістр, рудувато-бурий, гранично густий; кати Христа – велетні з слонячими тілами, тигрячими мордами, по-звірячому жорстокі; навіть на самого Христа поширено цю гіперболізацію; він радше нагадує Мілона Кротонського, котрого підняли на дибу його суперники-атлети, аніж бога, що добровільно пожертвував собою заради людства. Фламандського тут нічого немає, хіба великий снейдеровський пес, що гавкає в кутку картини”, – відтак викликає чітке “бачення-сприйняття” читачем цього експресивного твору майстра.

В екфразисі другого рубенсівського твору, “Зняття з хреста”, Т.Готьє замість опису деталей зробив акцент на емоційному сприйнятті, на враженні, яке пробуджує у глядача “прекрасний лик Магдалини” та її погляд, “в якому переливалися алмази світла і перлини скорботи”; цей образ “переможно саяв у океані золота, і здавалося, очі її пронизують променями свинцеве й імлисте повітря” [цит. за: 10, 160-161]. Зіставлення з Т.Шевченком демонструє два різні підходи до вербалізації малярства: об’єктивний мистецтвознавчий і суб’єктивний. Яскравий, віртуозний стиль Т.Готьє завжди в гонитві за особливим ефектом, який справляють на читача його, без сумніву, фахові описи, він орієнтується на реципієнта, на відгук, на резонанс; погляд Т.Шевченка аналітичний, але від того не менш емоційний підхід майстра, що виокремлює деталі виконання, технічні особливості твору; цей погляд звернений не назовні, як у

Т.Готье, а вглиб себе: для Т.Шевченка важливо передати власну рецепцію, особисті, можливо, не надто метафорично і яскраво викладені, спостереження.

Побіжні й детальні екфразиси притаманні прозі малих жанрів Т.Готье, зокрема в “Даніелі Жоварі” (1833), де образ ексцентричного франта викликав у пам’яті парадні портрети фламандця Ф.Порбуса: “Зачіска, як у Генріха III, окладиста борода, брови врізнобіч, вузька біла рука, на пальці – великий старовинний перстень з печаткою” [10, 31]; у новелі “Аррія Марцелла” (1852), своєрідній реставрації життя й побуту Помпей, опис залів однієї з вілл, оздобленої античними фресками (“Стеля була розписана зображеннями Марса, Венери і Амура, до того ж чистота рисунку, блиск колориту і невимушеність мазка свідчили про [...] великого майстра” [10, 470]), перегукується зі словесним відтворенням античних сюжетів у оповіданні “Мадемуазель Дафна де Монбріан” (1866), зокрема розписів стін коридора (“червонуваті фрески, схожі на ті, що прикрашають руїни Помпей і Геркуланума”, де “зображені танцівниці, вакханки, сатири, що борються з козлами, пігмеї, що воюють з журавлями, амури, що з усієї сили поганяють горобців, бабок і слимаків, запряжених в їхні колісничі, та фантастичні архітектурні споруди на тлі пейзажів – звичні сюжети античного живопису” [10, 495]) чи сцен пензля Полідоро Караваджо: “Боги й богині, що з усієї сили напружували м’язи у своїй олімпійській наготі, простягали кубок Гебі, що розливала нектар, або спрямовували руки до амброзії – їжі богів, розкладеній на великих срібних тарелях. Їхні апельсинові торси вирізнялися на тлі неба, колись блакитного, а нині потемнілого від часу, а ноги їхні попірали клапті білих, наче мармурова пилюка, хмар” [10, 485].

Т.Готье, як і Т.Шевченкові, властивий тонкий гумор в описах артефактів – уже згадувана “замурзнана Геба” чи, наприклад, у повісті “Прогулка с удовольствием и не без морали” Т.Шевченко порівнював юну наречену, українську дівчину, з вершинними творами світової скульптури, зумисно применшуючи мистецьку цінність високих зразків краси порівняно з живою природою: “А знаменитый Канова вдребезги разбил бы свою сахарную “Психею”, если бы увидел это божество, грациозно принимающее чашку с чаем”. Т.Готье ж у новелі “Ніч, дарована Клеопатрою” (1838) схиляється перед жіночою вродою героїні за подібною метафоричною схемою: “Якби Клеомен був її сучасником, він, побачивши її, в пориві відчаю розбив би свою Венеру⁴ на друзки” [10, 139]. Ці нотатки засвідчують, що надзвичайно цікава й не досліджена в компаративістичному зрізі тема “Екфразиси у прозі Т.Шевченка й Т.Готье”, без сумніву, заслуговує уважного погляду вчених, як і типологічне зіставлення повісті “Художник” Т.Шевченка й автобіографічної (частково) новели Т.Готье “Листки із щоденника художника-недоука” (1844).

Назагал же проблема зіставлення екфразисів Т.Шевченка з екфразисами інших поетів та прозаїків плідна в сенсі диспозиції своєрідного методу і стилю українського поета-художника серед персональних літературних стилів епохи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Д. Шевченко – маляр // *Шевченко Т. Повне вид. тв.* – Чикаго, 1963. – Т. 11.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1989.
3. Баршт К. О типологических взаимосвязях литературы и живописи (На материале русского искусства XIX века) // *Русская литература и изобразительное искусство XVIII – начала XX века: Сб. научн. трудов.* – Ленинград, 1988.
4. Белецкий А. В мастерской художника слова. – М., 1989.
5. Бенуа А. История русской живописи в XIX веке. – М., 1995.
6. Білецький О. Збір. праць: У 5 т. – К., 1965. – Т. 2.
7. Гейне Г. Флорентийские ночи // *Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века.* – Ленинград, 1985.
8. Гордійченко В. Полеміка Тараса Шевченка з естетичною теорією К.Лібельта // *Нова парадигма. Філософія. Соціологія. Політологія: Альманах наукових праць.* – Вип. 30. – Запоріжжя, 2003.
9. Готье Т. Эмали и камеи. – М., 1989.
10. Готье Т. Два актера на одну роль. – М., 1991.
11. Гузар І. Шевченко і Гете. – Торонто, 1999.
12. *Дневник художника А.Н.Мокрицкого.* – М., 1975.
13. Дорошенко К. Катерина // *Шевченківський словник: У 2-х тт.* – К., 1976. – Т. 1.

⁴ Ідеться про Венеру Медицейську, статую афінського скульптора Клеомена (III ст. до н.е.).

14. Жур П. Труды і дні Кобзаря. – К., 2003.
15. Иоффе И. Культура и стиль. Система и принципы социологии искусств. – Ленинград, 1927.
16. Кюстин А. Россия в 1839 году // *Россия* первой половины XIX в. глазами иностранцев. – Ленинград, 1991.
17. Нахлік Є. “Ustęp” III частини “Dziadów” А.Міцкевича – “Медный всадник” О.Пушкіна – “Сон” Т.Шевченка: Текст і протекст // *Парадигма*: Зб. наук. праць. – Львів, 2004. – Вип. 2.
18. Рубинс М. Пластическая радость красоты. Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. – СПб., 2003.
19. Струговщиков О. Из спогадів про М.Глінку // *Спогади* про Шевченка. – К., 1958.
20. Чалий М. До біографії Т.Г.Шевченка // *Спогади* про Шевченка. – К., 1958.
21. Шевченко Т. Повне збір. тв.: У 12 т. – К., 2005. – Т. 7.
22. Adam J.-M. La description. – Paris, 1993.
23. Aqien M., Molinié G. Dictionnaire de rhétorique et de poétique. – Paris, 1996.
24. Bertho S. Les anciens et les modernes: la question de l'ekphrasis chez Goethe et chez Proust // *Revue de Litteraturé Comparé*. – 1998. – № 1.
25. Heffernan J.A.W. Ekphrasis and Representation // *New Literary History*. – 1991. – Vol. 22. – № 2.
26. Heffernan J.A.W. The Muzeum of Worlds. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. – Chicago, 1993.
27. Krieger M. Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign. – Baltimore, 1992.
28. Labre Ch., Soler P. Méthodologie littéraire. – Paris, 1995.
29. Louvel L. L'Oleil du Texte. Textet image dans la litteraturé de langue anglaise. – Toulouse, 1988.
30. Markowski M.P. Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza Pamiętnik Literacki. – 1999. – № 2.
31. Smith M. Literary Realism and Ekphrastic Tradition. – University Park, 1995.
32. Spitzer L. The “Ode on a Grecian Urn”, or Content vs. Metagrammar // *Essays on English and American Literature*. – Princeton, 1962.

Наші презентації



Тарас Шевченко. Вибрана поезія. Живопис. Графіка / Упоряд., авт. прим. С.Гальченко; вступ. ст. І.Дзюби. – К.: Мистецтво, 2007. – Укр., англ. – 607 с.

До видання ввійшли поетичні та художні твори Т.Г.Шевченка, які давно вже стали частиною світової культури. Усі твори, примітки, довідки подаються українською та англійською мовами. Переклади англійською здійснила Віра Річ із Великобританії.

Шевченко дивовижно цілісний і послідовний, а основу його творів складають ті сокровенні думи і сподівання, які проходять крізь усю його творчість поета, прозаїка, художника. По собі він залишив близько 1200 малюнків, акварелей, олійних картин, гравюр та книжкових ілюстрацій. У малюнку він прагнув передати справжні живі почуття, сонце, повітря, неосяжність простору, широку панораму до самого обрію. Він написав понад 150 портретів, серед яких – камерні, акварельні й олівецьві зображення, які ніби осяяні внутрішнім світлом, що досягається продуманою системою колірних і світлових акцентів, органічним уведенням моделі у простір, що стало новим словом у розвитку портретного жанру, та започаткував портретний малюнок в українському мистецтві. Значне місце займають офортні портрети Ф.Толстого, П.Клодта, І.Горностаєва, а його серія автопортретів, написаних упродовж життя, створює своєрідний образотворчий життєпис, містить таїну, яку прагнуть розгадати потомки й досі. На засланні Т.Г.Шевченко намалював понад 400 акварелей, сепій, малюнків олівцем. Пейзажі становлять майже половину його доробку. Завершальним могутнім акордом у його творчому житті стали офорти, з яких постають чарівні українські краєвиди, архітектурні пам'ятки, народні звичаї, а кожна деталь виступає поезією краси. Вони принесли йому звання першого академіка-офортиста Росії, кращого в європейському мистецтві. Т.Г.Шевченко був народним від природи, від землі, і використав у своїй творчості естетику народних пісень і балад, чим значно розширив обрії української літератури й мистецтва, звертаючись до історії та її героїчних постатей, проповідуючи волю й ностальгію за козацькими часами.

С.С.