

Питання шевченкознавства

Леся Генералюк

ГІПОТИПОЗИС У ТВОРЧОСТІ ШЕВЧЕНКА – ОСНОВНИЙ ЗАСІБ МОДЕЛЮВАННЯ ВІЗУАЛЬНОГО ОБРАЗУ УКРАЇНИ

Стаття присвячена міжвидовій взаємодії літератури та образотворчого мистецтва у творчості Т. Шевченка. Питання інтеракціонізму і комплексної рецепції вимагають розробки термінологічного апарату, зокрема, тут відслідковується гіпотипозис як одна з форм словесно-зображального інтеракціонізму. Численні гіпотипозиси в поезії та прозі Шевченка мають відповідники в його образотворчому мистецтві, а також у творах низки українських художників.

Ключові слова: мистецький інтеракціонізм, образ-картинка, гіпотипозис-пейзаж, портрет-гіпотипозис, гіпотипозис-інтер'єр, гіпотипозис-жанр, етноконцепт.

Lesia Generaliuk. Hypotyposis in T. Shevchenko's works as a basic means of modeling the visual image of Ukraine

The article focuses upon different types and levels of interaction between literature and visual arts in the works by T. Shevchenko. Such an interaction naturally calls for the new apparatus criticus, and the introduction of hypotyposis as a representation of a certain verbal and visual interaction mode seems to be one of the possible solutions allowing to meet this demand. Thus the numerous hypotyposes found in T. Shevchenko's poetry and prose works usually have their equivalents in his paintings as well as in the works of a whole number of prominent Ukrainian painters.

Key words: interaction between literature and visual arts, visual image, hypotypotic landscape, hypotypotic portrait, hypotypotic interior, hypotypotic genre, ethnical concept.

Одним із методологічних підходів сучасної науки, яка дедалі частіше обирає шляхи синтезу, інтегрованого знання, є міждисциплінарний дискурс. Аксиомою стала думка (вона стосується і гуманітарних наук), що саме на стику, на перетині різних галузевих площин, коли об'єкт розглядається одночасно під різними кутами зору, можливе цілісне освоєння культури – “тонкої плівки цивілізації” (Ю. Степанов), особливо якщо бачити її в усіх взаємозв'язках та єдності.

Симптоматично, що автори літературознавчих досліджень останнього часу обирають для аналізу візуально-іконічний та словесно-виражальний художній дискурс як цілісну культурну парадигму. Паралелі між художньою літературою та образотворчим мистецтвом від античності до наших днів проводять Н. Арамбасін [32, 304–309], В. Гентнер (він осмислює живописний портрет як засіб для характеристики героїнь французької літератури ХІХ ст. [38, 27–57]), М. Трайп (досліджує впливи мови зображальних символів на образну структуру поеми Дж. Мільтона “Втрачений рай” [41, 147–177]), А. Крейцер (вивчає пластично-зображальне начало у творчості Гоголя [18, 39–52]); особливий талант письменника й художника “бачити” внутрішнім зором явища, здатні репрезентувати духовну культуру в матеріальному вимірі, досліджує М. Ямпольський [див.: 30]. Водночас відбувається процес формування термінологічного апарату на позначення явищ інтеракціонізму. Зарубіжне літературознавство віддавна користується двома термінами – екфразис¹ і гіпотипозис.

¹ Поняття екфразису розглядалося на прикладах творчості Шевченка і Готье; див.: Генералюк Л. Екфразис у Т. Шевченка і Т. Готье (до проблеми взаємодії мистецтв у творчості Шевченка) // Слово і Час. – 2008. – № 3.

Гіпотипозис (грецьк. *hypotyposis* – модель, оригінал, образ; дериват слова *hypotyposis* – зарисовувати, окреслювати) означає зображення, *subiectio sub aspectu*; у риторичі гіпотипозис, як і екфразис, – одна з фігур стилю, покликана максимально візуалізувати те, про що йдеться. За “*Słownik terminów literackich*”, це “образний спосіб словесної подачі, котрий апелює до утворів візуальних, що унаочнюють і актуалізують сенс розповіді”². Він більше відштовхується від ментальної репрезентації зримого, “другого життя видимого світу”, що, резонуючи з матеріальною реальністю, водночас існує у свідомості людей – “у їх враженнях, уяві, пам’яті” [28, 20–21].

На противагу екфразису, опис у гіпотипозисі не стосується конкретного твору мистецтва й лише опосередковано, активізуючи пластичну уяву в реципієнта, може викликати у згадці якусь картину або кілька картин³; він пропонує читачеві усталені прийоми й критерії візуалізації, що дають змогу виявити в тексті ознаки зображальності без вказівки на аналогічні твори мистецтва. Завдання гіпотипозису полягає в тому, щоб словами створити чуттєву картину, дати наглядний образ предметів, продемонструвати можливість словесного живописання. Тут часто (на відміну від екфразису) зрима конкретність образу поєднується з метафоричністю, з використанням символіки.

Ще давньогрецькі риторичі, полюбляючи змагатися в ефектності подачі думки, могли описувати абстрактні й матеріальні речі надзвичайно виразно; тим-то, жартома зазначав Квінтіліан, слухачі радше бачили, про що говориться, аніж чули. Сучасний учений П’єр Фонтане також вважає, що “гіпотипозис змальовує речі настільки живо й енергійно, що на певному рівні унаочнює їх, завдяки чому створюється враження, що оповідання чи опис стає картиною, навіть якоюсь живою сценою” [36, 390].

У статті “Семафори під дощем” (“*Les sémaphores sous la pluie*”, 1996), якою відкривається збірник Умберто Еко “Про літературу” [37], докладно проаналізовано явище гіпотипозису, подано типологію евіденційних описів матеріального простору в літературі. Автор зазначав, що класична риторика, починаючи з Гермогена й аж до Квінтіліана, часто й безуспішно намагалася дати цій фігурі чітке визначення, адже “в реальності словом “гіпотипозис” позначаються цілком різні оповідні прийоми. Це можуть бути докладні фізичні описи, перерахування предметів (від Сидонія Аполлінарія до Джеймса Джойса), послідовність швидко змінюваних і легко впізнаваних дій (окремі сцени з “Гаргантюа і Пантагрюеля” Рабле), відсилки до простору й зорових образів, легко впізнаваних адресатом” [23].

Чуттєвість зображення (*Versinnlichung*), властива гіпотипозису, справді активізує механізми асоціативності та візуальних аналогій у полі дії уяви й на загал культивує інтермодальні асоціації, адже фактично в уяві реципієнта створюється образ подвійного моделювання: словесний і візуальний – т. зв. концепт-картинка, що першочергово піддається зіставленню з концептами в пластичних мистецтвах. Явище літературного опису, яке має алюзії на образотворче мистецтво, було інтерпретоване Бернардом Дюпре та Генрі Мор’є [35, 497–509], зокрема Мор’є цілком слушно порівнював “Чуму” А. Камю з полотном Деланьє “Чума в Римі” (1869), хоча в Камю й відсутні будь-які конкретні вказівки на картину Деланьє, котрі могли б пов’язувати обидва твори (їх зближують лише назви)⁴.

² *Hypotyposis* // *Słownik terminów literackich*. – Wrocław, 1998. – S. 205-206.

³ Приклад гіпотипозису – “графічні ілюстрації літературного тексту”, наведений авторами “Літературознавчої енциклопедії”, – м’яко кажучи, не зовсім вдалий, адже у визначенні зафіксовано, що “гіпотипозис” – це “формулювання словесного виразу” (*Гіпотипозис* // *Літературознавча енциклопедія*: У 2 т. – К., 2007. – Т. 1. – С. 229-230).

⁴ “Образ на картині Деланьє увиразнює фатальний характер епідемії, титанічну й немилосердну її силу, безвихідність і смуток. Камю, який, можна стверджувати з цілковитою певністю, знав цю картину, без емоцій, холоднокровно описує всезагальний мор і врожай, який збирає смерть в Орані” (*Dziadek A. Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. – S. 78-79).

Від явища гіпотипозису на межі з екфразисом, не використовуючи ці терміни, відштовхується Михайло Машковцев, досліджуючи в “Невському проспекті” Гоголя пластичний інтер’єр помешкання-робітні героя, в якому все – “художній дріб’язок: гіпсові руки і ноги, що стали кофейними від часу й пилюки, поламані малярські станки, перекинута палітра, приятель, що грає на гітарі, стіни, забруднені фарбами, розкрите вікно, крізь яке часом зблисне бліда Нева й бідні рибалки в червоних сорочках” – нагадує картини гоголівських сучасників Є. Крендовського (“Сьома година вечора”) й О. Тиранова (“Майстерня художників братів Г. Г. та Н. Г. Чернецових”). Зображене письменником “настільки точно відповідає цим картинам, котрі зображують час відпочинку малярів, що доводиться допустити, що Гоголь бачив ці картини” [19, 39], – стверджує дослідник, більше того, він переконаний, що Гоголь свідомо сумістив зміст названих полотен. Щоправда, Машковцев випустив з уваги, що бідермаєрівські настрої олійних зображень Крендовського й Тиранова контрастують з “передвижницько-викривальними” рядками Гоголя.

Так само не вдаючись до терміна гіпотипозис, окремі його варіанти аналізує й Аліція Домбровська в дослідженні, присвяченому Я. Каспровичу, “несамовита, незвична, суґестивна живописність якого... не обмежується символічними властивостями кольору”, а має ще й сенсово-візуальні та оптичні відповідники “культурно спрямованих асоціацій”. Такі асоціативні зближення поезії та малярства Домбровська вбачає, зокрема, у подібності мотиву Саломеї у віршах Каспровича й картини Гюстава Моро “Саломея, що танцює перед Іродом” (1876), і навіть у подібності основних етнографічних барв Куявії й поетичної колористики Каспровича [34]. Дещо раніше Євген Савримович виявив паралелі в річищі гіпотипозису між сюжетами малярських творів Ієроніма Босха й Пітера Брейгеля та поезією Каспровича [40]; сучасний дослідник І. Краммі провів цікаві спостереження над зображеннями селян у романі О. де Бальзака “Селяни” та персонажами картини Ж. Ф. Мілле “Збирачки колосся” [33].

Численні варіанти гіпотипозису у творах російських літераторів середини XIX ст., особливо Лермонтова, Гоголя, Тургенєва, у зіставленні з малярством барбізонців та російських художників, знову ж таки, не послугуючись цим терміном, досліджував Кирило Пігарєв [22], а Станіслав Дауговіш провадив іконологічні алюзії на тему Мадонни в портретних описах героїв Достоєвського [9]. Подібних прикладів можна наводити багато. Однак вживання самого терміна гіпотипозис у російському та українському літературознавстві поки майже не практикується. Водночас варто зазначити: ще Митрофан Довгалевський у курсі поетики “Сад поетичний” писав про гіпотипозис: “Це така фігура, коли якусь річ або особу, або місцевість так описують, начебто її бачили на власні очі. Як наприклад: “Людина з високим станом, з великою головою, з сивим і чорнуватим волоссям” [10, 332].

Використовуючи в цій розвідці “гіпотипозис” як найоптимальніший, на нашу думку, термін, допускаємо паралельне вживання й таких, якоюсь мірою тотожних йому понять, як “пластичність літературного образу; пластика” (Франко), “живопис словом” (Біциллі), уведених у науковий вжиток на початку XX ст., коли широко практикувалося зіставлення літератури й візуальних мистецтв⁵, а також експлікованих у другій половині XX ст. як наукові терміни

⁵ Спостереження, які стосувалися сплаву живопису і слова, були особливо актуальними на початку XX ст. з його курсом на синтез мистецтв. Відомі статті О. Блока “Барви й слова”, де зазначається, що “живопис охоче подає руку літературі” (Блок А. Собр. соч.: В 6 т. – М., 1971. – Т. 5. – С. 20), есе П. Муратова “Про живопис” (1907) і Вяч. Іванова “Думки про символізм” (1912), нариси В. Брюсова й А. Белого. Особливу роль відіграв цикл статей М. Волошина: “Оділон Редон (1904), “Скелет живопису” (1904), “Полю Клодель” (1910), в яких автор, сам поет-художник, а також мистецтвознавець і літературний критик, подав теоретичне обґрунтування варіантів взаємодії літератури та живопису; він, власне, чи не найширше користувався у своєму віршованому аналізі термінами зі сфери образотворчого мистецтва: “штрих”, “перспектива”, “тон”, “барбізонський пейзаж”, “гіпсова барельєфність”, “школа інтимного пейзажу”, “левітанівське письмо” тощо.

понять “живописна образність у літературі” (Лосєв) або “словесна пластика” (Галанов, Халізов).

Імовірно, що термін “словесна пластика” виник на ґрунті популярного на початку ХХ ст. дослідження Теодуля Рібо, яке стосувалося творчої уяви: учений увів поняття пластичної уяви, котра залежить від простору й користується передовсім зоровими образами. Якщо ж, на його думку, у творчості поєднується інтенсивний зір з афективним варіантом світосприйняття – “здатністю до глибоких емоцій, до пристрасних потрясінь”, тоді “з’являються такі творчі типи, як Шекспір, Карлейль, Мішле”. Заслуга їхня в тому, що вони “користуються словами, як засобом, здатним викликати живі й чіткі враження – зорові, тактильні, кінетичні” з метою “матеріалізувати абстракцію”, подавши її в манері Карлейля, котрий, за висловом І. Тена, “усі свої ідеї одягав у плоть... мусив рисувати їх” [24].

Іван Франко у праці “Із секретів поетичної творчості” в контексті актуальної на той час проблеми “поезія і малярство” часто вживав стосовно Шевченкової поезії слова “малює”, “малює словами”, “у нього жаль висловлюється картиною”, підвівши читача до висновку, що “багатство, натуральність і пластика” Шевченкових образів – “найліпше свідоцтво його великого поетичного таланту” [27, 76]. Враховуючи професійну освіту Шевченка й розширюючи позицію Франка, який стояв на засадах комплексного вивчення доробку поета, можемо стверджувати, що дослідження взаємодії мистецтва й літератури у творчості Шевченка повинно відбуватися через розширення термінологічного апарату, із залученням мистецтвознавчої термінології.

Зумовлено це тим, що Шевченко, як і будь-який професійно освічений художник, сприймав навколишній світ із позицій вдосконаленої візуально-орієнтованої програми, отож сприйняття ним дійсності назавжди стало вибіркоким: на першому місці – форма, колір, контрасти, ритм, тло, рисунок. У процесі літературної творчості він користувався тими ж уявленнями й засобами, що їх засвоїв у часи самоосвіти й академічного навчання. І якщо, за Р. Бартом, у будь-якому літературному описі задля створення ефекту реальності (явище референціальної ілюзії) автор удається до пластично-зображальних засобів у відтворенні деталей [2] або, іншими словами, відбувається умоглядно-смісловне освоєння ним знакової системи/коду візуальних мистецтв (Ільїн), то треноване око професійного художника, а водночас і майстра слова, тим паче братиме участь у процесах візуального моделювання. У літературі, як і в мистецтві, митець на основі засвоєної техніки художньої візуалізації не копіюватиме природу, а, відтворюючи її словом, пропускатиме крізь себе, надаючи їй тих сенсів, у які заглиблюється його дух. Отже, аксіома про первинність сприйняття світу очима митця – основи художнього мислення Шевченка – повсякчас повинна бути в полі зору літературознавства. Це, зрештою, відзначали й І. Франко, і М. Шагінян, і Г. Клочек, який стверджує, що “Т. Шевченко був професійним живописцем, дивився на світ як живописець, і це його бачення стало органічною складовою його художнього мислення. Творені ним тексти повністю відображають цю складову” [15, 44].

Об’ємне явище гіпотипозису в Шевченка-літератора доцільно розглянути з погляду жанрової класифікації візуальних мистецтв (пейзаж, портрет, інтер’єр, жанрова сцена): гіпотипозис-пейзаж, гіпотипозис-портрет, гіпотипозис-інтер’єр, гіпотипозис-жанр, а також під кутом зору вербальної інтерполяції прийомів образотворчого мистецтва: композиція, колористика, рисунок, світлоєфекти, перспектива тощо.

Консервативне літературознавство тривалий час (певним чином і дотепер) ігнорувало явища такого мистецького інтеракціонізму; наприклад, барви й

колорит розглядалися лише як елементи метафорично-яскравого, “соковитого” зображення подій, психологічних станів героїв, де візуальне начало справді може бути мінімальним. Філософ-позитивіст і поет Ж. М. Гюйо, критикуючи “парнасців”, вважав зорові відчуття беземоційними (“байдужими відчуттями”), нейтральними порівняно з експресією художнього слова⁶. Зокрема, він наводив цитату з “Мадам Боварі” Флобера, “де сила колориту незвичайна і де немає жодного образу, котрий апелював би безпосередньо до зору”. Кольори в поезії та літературі, на думку Гюйо, – це дещо “протилежне зібранню відтінків, котрі викликають байдужу гру зору, і малярі в літературі, на кшталт Т. Готьє з його школою, котрі думають, що користуються палітрою замість пера, цілковито помиляються стосовно власних прийомів... Поет, сліпий від народження, міг би описати дуже яскравими барвами будь-які картини, звертаючись лише до відчуттів дотику, слуху, до відчуттів органічного життя, до почуттів та ідей” [7]. Проте навіть уривок, процитований Гюйо для прикладу [8], містить низку зорових мікрообразів, таких як стіни й стеля приміщення, що стало раптом тісним для героїні, довга алея, м’який ґрунт під жіночими ногами, кучугури зів’ялого листа, розвіяного вітром. Без них неможливо було б створити літературний образ, що максимально резонує з уявою реципієнта⁷, особливо якщо врахувати теорію домінування зорової апперцепції, на яку спирається сучасна психофізіологія.

Подальші процеси в літературі з кінця ХІХ ст. й до сьогодні засвідчили хисткість міркувань Гюйо. Та й уже в середині ХІХ ст., як продемонстрував М. Алпатов, порівнюючи пейзажі Шатобріана, Е. Фромантена, Ж. де Сталь, Ш. Мільвуа, Ламартіна, Гюйо, Ж. де Нерваля, Готьє з живописом барбізонських художників Руссо, Дюпре та ін., пейзаж-гіпотипозис відіграв суттєву роль у розвитку образотворчого мистецтва: “Літературний пейзаж, який розвивався самостійно (а насправді в контексті міжвидової взаємодії. – Л. Г.), якраз випередив барбізонську школу” [1, 26–30]. П. Дорбек, навпаки, доводив, що барбізонці мали вплив на Фромантена, який бачив пейзаж очима Руссо, адже рядки письменника про те, що безкінечні простори вміщені “в такі видимі й чіткі рами, барви такі легкі, а форма настільки визначена”, могли б бути екфразисом картини Руссо “Болото в Ландах” [29, 106–107].

Попри різнобіжності міждисциплінарних прочитань, явище гіпотипозису у творчості Шевченка надзвичайно активне: Шевченко-митець, ідеально інтегрований з Шевченком-літератором саме через гіпотипозис, заклав програму подальшого розвитку образотворчого мистецтва України – теми, сюжети, специфічний етноромантичний контекст. Незважаючи на те, що словесно-малярських зразків, які читач від початку до кінця бачить в уяві як цілком конкретну, а інколи викінчену аж до найменших деталей картину,

⁶ Заперечуючи чуттєвість візуальності, Гюйо був прихильником синестетичних прийомів у досягненні максимального ефекту впливу на реципієнта: “Для того, щоб зображуване поетом зорове відчуття, яке є власне байдужим, справило враження на читача, необхідно, щоб воно було поєднано з менш пасивними відчуттями й пов’язане з моральними почуттями”. Для прикладу він навів уривок з вірша “Stella” В.Гюйо: “Je m’étais endormi la nuit près de la grève, / Un vent frais m’éveilla, je sortis de mon rêve, / J’ouvris les yeux, je vis l’étoile du matin” (“Я заснув вночі недалеко від берега / Свіжий вітерець розбудив мене від сновидінь, / Я відкрив очі й побачив ранкову зірку”), де всі почуття, викликані одночасно, беруть участь у створенні картини (див.: *Гюйо М.* Принцип искусства и поэзии. – СПб., 1895. – С. 76-77).

⁷ Насправді ж Флобер вільно користувався малюванням словом. Як приклад – гіпотипозис-портрет Емми Боварі: “Сонячний промінь золотить пушок на її блідо-рожевих щоках, напівприкритих оборками чепчика. З такої близької відстані, особливо коли вона, прокидаючись, то піднімала, то опускала повіки, очі її видавалися ще більшими; чорні в тіні, темно-сині при яскравому світлі, вони начебто склалися з розташованих у певній послідовності кольорових шарів, густих у глибині й більш світлих ближче до білка. Око Шарля тонуло в цих промінцях, – Шарль бачив там зменшеного самого себе, тільки до пліч, в фулярській хустці на голові й у сорочці з розстебнутою горловиною” (*Флобер Г.* Собр. соч.: В 3 т. – М., 1983. – Т. 1. – С. 58).

порівняно небагато (“І виріс я на чужині”, “І небо невмите”, “Чума”, “За сонцем хмаронька пливе”, “Зацвіла в долині”, “Не молилася за мене”, “На Великдень на соломі”, “Сон – На панщині пшеницю жала”, “Над Дніпровою сагою”, “Тече вода з-під явора”, “Сестрі”), творчість Шевченка, інтерпретовану за візуальним критерієм, можна сприймати як чергування гіпотипозисів-пейзажів, гіпотипозисів-портретів, гіпотипозисів-жанрових сцен. Адже фактично повсюдно в поетичні й прозові твори вкраплено іконічні елементи, зображальні фрагменти-начерки та досить великі за обсягом частини літературного твору, що нагадують завершені картину, етюд, офорт, малюнок.

Усі гіпотипозиси – портрети, інтер’єри, пейзажі – можна диференціювати за ступенем іконічності, тобто візуально-зображальної точності відтворення реального світу, за тим, наскільки адекватно передано форми, контури, деталі, колір і світло. Адже всі вони створюються насамперед за законами сприйняття й відтворення, що діють у візуальних мистецтвах. Відповідно подальше вживання мистецьких і мистецтвознавчих термінів у контексті аналізу творів літератури не слід сприймати як метафоричні звороти – в інтеракційних перекодуваннях з однієї мови мистецтв на іншу вони означають явища співмірні або й тотожні; відмінність полягає лише в тому, що вони сформовані в різних моделювальних знакових системах.

Гіпотипозис-пейзаж. Пейзаж як варіант гіпотипозису на сьогодні не має чіткого визначення, але основні його ознаки, наведені у працях Біцилли, Лосева, Пігарева, відкривають можливості для утвердження терміна. Узавши за основу мистецтвознавче трактування цього терміна⁸, пейзажем-гіпотипозисом можемо вважати художній опис, в якому присутня посилена концентрація формотворчих засобів образотворчого мистецтва (лінійні, тональні, колористичні, світлотіньові співвідношення, передні та дальні плани тощо), трансльованих у вербальну форму. Завдання його – викликати в уяві реципієнта чіткий візуальний образ, образ-картинку, змусити читача “побачити” внутрішнім зором те, що бачить автор.

Наведемо, для прикладу, лаконічну замальовку в стилі малих голландців, створену Шевченком у “Прогулке с удовольствием и не без морали”: “Иду. Направо лес, налево поле, а впереди сереет село, подернутое облаком прозрачного дыма. Вхожу в село. Извилистая улица спускается вниз и соединяется с греблей. Ниже гребли мельница и винокурня, а по другую сторону, почти в уровень с греблей, блестящий широкий пруд. За прудом такое же сероватое село и вьющаяся улица по красноватому пригорку. На пригорке шинок. За шинком царына, поле и две ветряные мельницы”. Суттєво, що автор увиразнив і ефект сфумато: “сереет село, подернутое облаком прозрачного дыма”, і передав колір “красноватого пригорка”, що контрастує з невиразним сірим тоном загальної панорами села, поданого в повітряній перспективі, і композиційно співмірив розташування вулиці, греблі й ставка. Виразності обрисів, об’ємів, форм, повітря, кольору, достеменній передачі натури Шевченко надавав великого значення, адже вивчення натури, за словами А. Єнсена, “гострим зором маляра і приятеля природи” [13, 20], прагнення відтворити її, організувати, надати завершеного вигляду – ця особливість Шевченкового світосприйняття й визначає його орієнтацію на пластичні прийоми в поезії та прозі. Тому більшість створених ним у літературних творах пейзажів мають ознаки інтерференції мистецтв.

⁸ Мистецтвознавці визначають пейзаж як “сукупне зображення довколишнього світу – простору, повітря, світла, кольору, руху” (Стасевич В. Пейзаж, картина и действительность. – М., 1978. – С. 118).

Принципова неподільність двох відкритих іманентних сфер – літературного слова й іконічності – була завважена О. Новицьким, який у статті “Краєвиди в поезії та малюнках Шевченка” (1914) продемонстрував єдність художнього мислення поета-митця, смислові взаємозалежності між створеними ним зображеннями і текстами саме через пейзажі: “У поезії, як і малярстві, він (Шевченко. – Л. Г.) однаково малює природу – з тим же безпосереднім народним почуттям” [20, 51].

У пейзажах ранніх поезій Шевченка присутні переважно романтичні, фольклорно-пісенні символи: соловей на калині, тополя, стеблина-билина, чайка, що квилить. Вони, будучи константами української ментальності, водночас виступають елементами архетипного пейзажу – ландшафту, що символізує “лице епохи й народу”. Такі символи-штрихи романтичного пейзажу, філігранно відшліфовані автором (“це мистецька мозаїка, сума окремих ескізів: і синє море, і буйний вітер, і білолиций з неба, і високі могили з чабанами й козаками, і самітна тополя” [11, 159]), у “цілості своїй” викликають надзвичайно сильне враження. Елементи такого романтичного пейзажу є і в образотворчому доробку Шевченка, особливо це стосується зображення дуба (“Зустріч Тараса Бульби з синами”, “Катерина”; обидва – 1842), тополі (рисунок 1839), вітру, блискавки, нічної бурі (“Король Лір”, 1843), могил і степу в акварелях 1843-1846 рр. (“Коло Седнева”, “Чумаки серед могил”, “Чигрин з Суботівського шляху”).

Найхарактерніша риса Шевченкового пейзажу-гіпотипозису – поєднання фрагментарності, мозаїчності та панорамності. Незмінні атрибути його – верба, червона калина, соловейко, гніздечко на калині, шлях, лози, темний гай, долина, “убога хата”, сценки з сільського життя, такі як “Корови підуть по діброві”, “Дівчата вийдуть воду брать” та ін. (“На вічну пам’ять Котляревському”), – це складники цілісного архетипного пейзажу України, його візуальні центри, етноконцепти.

Один із різновидів архетипного пейзажу – пейзаж панорамний, орієнтований на дальину, котра в символічному плані унаочнює ідею свободи, необмеженості духу, а в ширшому сенсі символізує етнічну пам’ять, що сягає глибин віків. Такий панорамний пейзаж присутній у поемі “Катерина” (“Попід горою, яром, долом, / Мов ті діди високочолі, / Дуби з гетьманщини стоять”⁹), у поемі “Іван Підкова” (“осталися / Могили на полі... / Високії ті могили / Чорніють, як гори”, у “Гайдамаках”, у поемі “Слепая”; вони зіставні з полотнами С. Васильківського “Козаки у полі” (1890-ті), С. Світославського “Дніпровські далі” (1900), з малярськими творами В. Орловського, К. Крижицького. Візуально довершені панорамні пейзажі-гіпотипозиси в поемі “Сон – У всякого своя доля” (1844) та однойменній поезії 1847 р. Вони співмірні з акварельними пейзажами Шевченка, зокрема тими, де зображено Переяслав, Густинський монастир, а також (попри відсутність прив’язки до саме цієї географічної місцевості) – з акварелями 1845-1846 рр. “Чигрин з Суботівського шляху”, “Чумаки серед могил”, “Коло Седнева”, “Воздвиженський монастир у Полтаві”, олівцевими рисунками “На Орелі”, “Краєвид з кам’яними бабами”, “Урочище Стінка”, “Урочище Білик”.

Чудові українські пейзажі, якими починається оповідь у повістях “Княгиня”, “Наймичка”, “Музикант”, вичерпно ілюструють поняття гіпотипозису – це трансакційний “переклад” побачених Шевченком під час подорожей Україною “картин” (вони нагадують твори Штернберга та пізніших митців – Світославського, Васильківського, Трутовського, Левченка). Зіставлення опису Ромоданівського

⁹ Цікаво, що дерева в поетичній Шевченковій замальовці виглядають монументальнішими, аніж, наприклад, могутні дуби у відомій поетові олійній картині А. Мартинова “Лісовий пейзаж” (1816).

шляху в повісті “Наймичка” та полотна “Чумацький Ромоданівський шлях” (1900-ті) С. Васильківського або панорами широкої вечірньої долини, яку прорізує звивиста лінія Сули жовто-пурпурового кольору, та пейзажу “Залишки вікового, лісу” (1893) цього ж художника вражає співмірністю відтворення в них української природи.

Архітектурний пейзаж-гіпотипозис, в якому акцентовані історичні пам'ятки, – ще одна модифікація архетипного пейзажу: “Вечерне сонечко гай золотило, / Дніпро і поле золотом крило, / Собор Мазепин сяє, біліє, / Батька Богдана могила мріє, / Київським шляхом верби похилі / Трибратні давні могили вкрили” (“Сон – Гори мої високі”). Такий пейзаж у поезії та прозі Шевченка має численні аналогії з архітектурним пейзажем у мистецтві – “Богданова церква в Суботіві”, “Чигиринський дівочий монастир”, “Вознесенський собор в Переяславі” тощо. Варто зазначити, що конкретика, пейзажна деталізація, максимальна відповідність словесного опису реальній місцевості чи історичній пам'ятці для Шевченка надзвичайно важливі. Не випадково Г. Ключек вважає його пейзажі близькими до живопису: “Ідучи за “вказівками”, що містяться в пейзажних картинах поетичних текстів Шевченка (а також і прозових. – Л. Г.), можна писати художні полотна. Тут прямий зв'язок між образними візіями, що з'являлися у свідомості Шевченка-живописця, та тією словесною конструкцією, що сформувалася Шевченком-поетом, який бездоганно володів словесним матеріалом як засобом вираження” [16, 9–10].

Щоправда, скрупульозна точність зображуваного зумовлена не тільки тим, що автор, здійснюючи трансакційну переуступку, намагається зробити це якісно й зафіксувати у свідомості реципієнта максимально чіткий візуальний образ України, а й тим, що кожен його пейзаж-гіпотипозис емоційний, невіддільний від почуттів, які володіли ним під час обсервації тієї чи іншої місцевості, де кожна деталь повнилась певним чуттєвим змістом. Тим-то словесний текст, максимально адекватний візуальному прототипу, завдяки чудовій ейдетичній пам'яті автора становить собою картину-спогад, видиму в найменших деталях внутрішнім зором, картину-емоцію. Такі картини – субстрат емотивного життя особистості – утворюють мегапейзаж поета-митця, котрий можна означити і як ландшафт його душі, тотожний у певних сенсах із ландшафтами рідної землі (Гердер). Написані в основному поза межами батьківщини поетичні й прозові пейзажі, покликані максимально чітко зафіксувати образ рідного краю, виконують функції сугестивні, естетично-релаксивні, а водночас і функції самоосягнення.

Гіпотипозис-портрет. Пластичні образи персонажів у поезії та прозі більшою мірою, аніж пейзажі, виконуються “пунктиром”, тобто вони сприймаються як окремі короткі фрагменти, які автор деталізує пізніше або ж залишає на рівні начерку: “Это был молодой человек, лет двадцати с небольшим, стройный и грациозный, с черными оживленными глазами, с тонкими едва улыбающимися губами, высоким бледным лбом. Словом, это был джентльмен первой породы” (“Музыкант”). Контрастом до цього, випсаного в манері Ель Греко, портрета, виступає словесний портрет Арновського, що має спільні риси з рембрандтівськими образами стариків з обвислими контурами жовтих лиць, важкими повіками й таким виразом, наче вони до чогось прислухаються: “Руина! совершенная руина. Он не старик еще, но опередил даже дряхлых стариков. Повисшие, едва сжимающиеся губы, полураскрытые бесцветные глаза, желто-зеленый цвет лица и вдобавок серые, жиденькие волосы и глухота делают его чем-то отвратительным, чем-то на полипа похожим” (“Музыкант”). У такому ж стилі випсаний колоритний портрет Степана Мартиновича (“Близнецы”), його “безобразно длинная и тощая фигура,

с такими же неуклюжими костлявими руками; лице опойкового цвета с огромнейшим носом, выдавшимся вперед длинным заостренным подбородком и с немалыми висячими ушами и вдобавок с распухшей нижней губой, так [что] очертаний рта нельзя было определить; очертания глаз тоже определить трудно, потому что они были заплавленные от сновидений”.

Слова в цих портретах замінюють Шевченкові-прозаїку живописні прийоми: спершу він окреслює загальні контури фігури (стрункий і граційний музикант), користується тремтливими нечіткими лініями, обрисовуючи старечу постать Тарновського, котрий – цілковита руїна; малює непропорційно довгу й худу поставу Левицького, потім моделює колір і обриси обличчя (чорні очі, тонкі губи, високий блідий лоб; обвислі губи, напіврозкриті безколірні очі, жовто-зелений колір лиця; оливковий колір лиця, величезний ніс, довге загострене підборіддя, звислі вуха й розпухла нижня губа), а на завершення додає промовистий штрих – сіре ріденьке волосся; заплалилі очі.

Водночас, як художник-академіст, звиклий до виразного рисунка, Шевченко не випускає з поля зору цілісності образу – професійною лексикою він висловлює “нарікання” на неможливість оперувати чіткими лініями: в одному випадку старість, руїна, у другому – важко визначити обриси рота й очей. Цікаво, що саме очі (рідше рот, а Шевченко пише точніше – “губи”) є центром пластичного портрета: чорні, безколірні, заплалилі, карі, сині – аж чорні, голубі, заплакані, молоді, старії, сліпі, веселі; вони сяють, плачуть, прозрівають etc.

Окремі портрети у прозових творах нагадують мистецькі роботи самого Шевченка та учнів школи Брюллова. Скажімо, портрет юної українки: “Это была настоящая только-только что расцветшая красавица. Густые темно-каштановые волосы, заплетенные в две косы и перевитые зеленым с синими цветами барвинком, придавали какую-то особенную свежесть ее изящной головке. Тонкая белая рубашка, с белыми же прозрачными узорами на широких рукавах, ложилась на плечах и груди такими складками, какие не снились ни Скопазу, ниже самому Фидию” (“Капитанша”). Мистецька ерудованість Шевченка сприяла тому, що подеколи він вдавався до алюзій на античність – Лукію, царицю жнив порівнював із Церерою (“Наймичка”), на твори улюблених майстрів – Варочка нагадувала йому “Сивілли Тибуртинську” О. Кіпренського, або ж дівчину з книгою при свічці у стилі Рембрандта, або ж рафаелівську Форнарину, або ж Беатриче Ченчі з портрета Г. Рені (“Капитанша”). Такі мистецькі ремінісценції допомагали поетові не так відтворювати психологічний світ персонажів, як миттєво й мінімальними засобами окреслити перед читачем зримий тілесний образ людини, яку він портретує словом.

Слід зазначити: майже кожному жіночому портрету-гіпотипозису, на противагу багатьом чоловічим, притаманна авторська ідеалізація, дещо гіпертрофоване (зокрема й професійне) захоплення чарівністю, пластикою жіночих облич. Ідеалізація, зазначала В. Рубан, безумовно, властива створеним Шевченком мистецьким портретам, адже вона відіграє тут “роль основного художнього засобу, який і надає образам тієї поетичної натхненності, котра живить реалістичну переконливість його творчості”; власне, “первозданні” риси моделі набувають властивостей, що передають стан поетичного осяяння, загостреної чутливості” [25, 19–20]. На думку дослідниці, такий “потяг до виявлення природного благородства моделі”, до “пластичної досконалості”, що супроводжувався “прагненням втілити найтонші нюанси духовного життя людини”, зберігався в Шевченка впродовж усієї творчої діяльності [26].

Як і пейзажі, портрети-гіпотипозиси моделюють візуальний образ України, репрезентують Шевченкову картину світу. Часто поетичні та прозові портрети побудовані на порівняннях, що мають алюзії на фольклор: “Ганна кароока, / Як

тополя серед поля, / Гнучка та висока”; “Як маківка на городі, / Ганна розцвітала” (“Утоплена”); “Як тополя, похилилась / Молодиця молодая” (“Наймичка”); “Стройная, гибкая, как молодая тополь” (“Капитанша”), “юная, стройная, как леторосль тополи, гибкая, прекрасная брюнетка, с бледным матовым лицом и с большими умными черными глазами” (“Прогулка с удовольствием и не без морали”); княжна “чорнобрива, кароока”, “Мов ласочка з кубелечка, / На світ виглядала,”, “Мов сизая голубонька, / Село облетіла” (“Княжна”). Колоритний портрет Наташі, цей зразок української вроди, герой порівнює з богинею: “Она мне показалась настоящею богинею цветов: вся голова в цветах, между волосами, вместо жемчугу, бусы из белых черешень. Будь она одета барышней, эффект был бы неполный, но к наряду крестьянки так шли эти огромные цветы и черешневые бусы, что пестрее, гармоничнее и прекраснее я в жизнь свою ничего не видывал” (“Близнецы”).

Графічно довершений портрет Максима з “Москалевої криниці” (шкандибає на милиці, а “в неділеньку святую / Мундир надіває, / І медаль і хрест причепить, / І заплете косу, / Та ще й борошном посипле”) доповнено психологічними характеристиками: “трудящий, роботящий, / Та тихий”. Буквально кількома рядками Шевченко створив місткий образ людини певної епохи (а саме XVIII ст.), певної соціальної верстви (старий воїн у мундирі, у присипаній пудрою-“борошном” перуці) та з натяком на певні життєві колізії й випробування (каліцтво, Георгіївський хрест).

Одяг, який відіграє важливу роль у зображальній індивідуалізації, завжди в полі зору митця – Віктор Олександрович у “смушерової тулупе, крытом серым немецким сукном, подпоясанный красным поясом и в черной смушеровой шапке” (“Капитанша”), Антон Адамович “в белой полотняной блузе, в соломенной простой шляпе и с сигарою в лице” (“Музыкант”), Степан Мартинович спершу з’являється в “затрапезном халате и в старой и короткой фризовой шинели”, а після духовного переродження на ньому вже “сюртук длинный из гранатового дорогого сукна, шляпа черная пуховая с широкими полями... а патерица просто архиерейская, с серебряным набалдашником” (“Близнецы”); маляр завважає “халат красный” Брюллова (“Художник”) або малює колористичний контраст у Брюлловському стилі, який створюють двоє дітей-близнят у червоних сорочках на зеленому лузі (“точно два красных мотылька мелькали на темной зелени”), чи відданого українським національним традиціям сотника Сокиру в “широких китайчатых красных шароварах” (“Близнецы”).

Одяг персонажів повістей Шевченка, як і портретованих ним осіб, має широкий діапазон семантичних функцій – від унаочнення концепту українства, виявлення соціального статусу, особистих смаків і до увиразнення (Брюллов) або ж легкого ігнорування (Антон Адамович) загальноприйнятих естетичних вимог. Зіставлення з портретами П. Куліша (вільний, романтизований комір сорочки), В. Закревського (алюзії на східний триб життя: халат і пов’язка на голові), парадними портретами П. і Г. Закревських, І. Лизогуба, К. Кейкуатової, автопортретів у шапці та кожусі, портрета Полусмакової (стрічка й українська сорочка) засвідчує професійне розуміння автором ролі матеріальних компонентів у розкритті образу. Надзвичайно ошадливе користування ними не стало на перешкоді повноцінній візуалізації етнічного типу, як і етнопсихологічній характеристиці українства.

Емоційний резонанс, який пробуджують шевченківські словесні зображення людей, та навіть побіжні “начерки”, зроблені його, маляра-портретиста, а водночас фізіогноміста й синестета, рукою – надзвичайно промовистий у контексті розуміння інтерполяції засобів пластичних мистецтв у літературу. І тут слід зазначити: наведені приклади засвідчують, що словом можна створити

як живописне полотно, так і графічний рисунок; тобто гіпотипозис, як мінімум, тяжіє до двох мистецьких технік – графіки та живопису. Саме тому термін “живопис словом” (уведений у науковий ужиток П. Біцилли, який стосовно поезії І. Буніна писав, що “ставлення автора до життя виражене винятково шляхом словесного живописання” [5, 63]) вужчий, аніж “гіпотипозис”. Щодо термінів “пластика”, “пластичність літературного образу”, яким також позначають явища гіпотипозису, то вони передусім викликають алузію на визначальний у пластичних мистецтвах принцип статичності. Статика ж у літературі (часовому виді творчості) більш ніж відносна – її заперечує й принцип діахронії та динаміка окремих “пластичних” фрагментів, принцип “зміни кадру”.

Гіпотипозис-інтер’єр. Словесний інтер’єр, підпорядкований сюжету й характеристикам персонажів, присутній передусім у повістях. Створюючи його, Шевченко вифрагментовує реальність і “прорисовує” світ матеріальних речей, які продумано відбирає для переконливості зображення. Переважна більшість Шевченкових інтер’єрів-гіпотипозисів – це своєрідна матеріалізація духовних цінностей українців і водночас уречевлений дискурс психології персонажа; це й відтворення світу культурних орієнтацій самого автора: “внутренность хаты... напоминала Малороссию. Стены вымазаны белой, а пол желтой глиной и усыпан ароматными травами. Вокруг стен чистые широкие дубовые лавы. А перед образом Всех скорбящих Матери теплилась лампада и стоял налож, покрытый чистым, белым, с широкой бахромой полотенцем. На налож лежала книга, с виду похожая на Псалтырь in quarto ...Комната была разделена на две половины узкою, длиною печкою вместо перегородки. А печка украшена лепными арабесками домашнего художества. (Такие печи можно видеть на Волыни и Подолии). В углу перед образами стоял стол, покрытый бухарским ковром и сверху белой скатертью. На столе лежал хлеб, вполовину покрытый тонким белым полотенцем, вышитым разными цветными шелками; около хлеба стояла фаянсовая солонка с белой, как рафинад, солью, и тут же, на другом конце стола, лежала большая книга, вроде Четии Минеи, в красном сафьянном переплете, с золотыми вытиснутыми и почерневшими от времени украшениями. Это была Библия (как я после узнал) – изящное киевское издание 1743 [года], с высокопарным посвящением гетману Разумовскому” (“Варнак”).

Речі в оселі організують буттєвий простір: лави під стіною, покуть з іконами, дубовий стіл, чисті (ця чистота, білий колір завжди наголошуються автором) рушники й скатертини оприявнюють не лише індивідуальний простір героя твору й не лише особисті смаки Шевченка, як це може видатися на перший погляд. Розташовані в певному порядку в просторі між білими стінами (колірний акцент питома Шевченків), речі наближаються до функції письма, повідомлення, інформуючи про єдність із природою (ароматні трави, дубові лави), з Богом (ікона, лампада, налож, Псалтир, Біблія), про акуратність та естетичне чуття українця, що створив цей інтер’єр. Ритм розташування речей у селянській хаті, стандартизований століттями, позначував етнічний триб мислення, онтологічну програму етосу, а водночас і сакральність українського побуту. Шевченко, психолог і митець, не обходив увагою поєднання функціонального й естетичного – лад, який приносить людина в довілля; інтер’єр він сприймав як семіотичне явище, як продовження людини, еквівалентне її відтворення, як “двійника”.

Гіпотипозис-інтер’єр – словесна візуалізація концепту “дім”, що позначає “святи довілля буття людини”, її антропоцентричне буття, нішу в універсумі, де “своя правда, сила і воля” [17, 273–274]. Тому кожна деталь цього простору має свої семантичні рівні, які повністю дешифруються лише у зв’язку з

текстом національного буття. Змальована в деталях світлиця отця Сави в повісті “Прогулка с удовольствием и не без морали”, де наратор захоплюється “липовым чистым полом, посыпанным белым, как сахар, киевским песком”, має свої символи й коди. Це і знаки предків, що збудували дім (“дубовый резной сволок с надписью, кем и в котором году дом сей построен, и такие же резные косяки у дверей и окон”), і сакральний простір (“В переднем углу образ Почаевской Божьей Матери, и вместо лампы теплились простого желтого воску свечи”), і родинний центр (“стол обыкновенной величины и фигуры, покрыт неважным килимом (ковром) и сверху как снег белою скатертью..., около стен широкие чистые липовые лавы”), урешті, духовний культуроцентричний простір господаря дому (“Между окнами боковой стены небольшой столик с фигурными ножками; на столике лежат раскрытые гусли с изображением на внутренней стороне крышки пляшущих пастушек и играющего на флейте пастушка. Над гуслиями, в почерневшей золотой раме, портрет Богдана Хмельницкого с гетманским гербом... Над портретом длинная полка, уставленная большими и маленькими книгами в темных кожаных переплетях”) та простір господині (“Налево от двери, в углу, толстая неуклюжая печка из разрисованных кафель, очень похожая на свою хозяйку, матушку Евдокию, в штофной узорчатой споднице и такой же юпке с золотыми позументами”).

Пластичний інтер'єр демонструє тонке проникнення Шевченка в онтологію світу речей, яким він подекуди дає характеристики. Наприклад, стіл чи дубові лави в інтер'єрі української хати завжди чисто виміті, в описі покуті з іконами завжди присутні лампадка, квіти: “На стене в углу висел образ, украшенный свежою вербою и засохшею мятой и васильками” (“Капитанша”). Прикрашені ікони змальовуються й у поезії, де інтер'єр переважно окреслюється одним-двома штрихами, як, приміром, у поемі “Марина”: “Пришла додому, подивилась: / Цвіти за образом святым, / І на вікні стоять цвіти, / На стінах фарбами хрести, / Неначе добрая картина, / Понамальовані”. Зображення інтер'єру української хати в офортах “Дари в Чигрині 1649 року” та “Старости” суголосне в деталях зі щойно цитованими фрагментами.

Аналіз інтер'єру-гіпотипозису, створеного Шевченком, переконує: дім, за висловом Г. Башляра, – “одна з наймогутніших сил, що інтегрують людські думки, спогади й мрії”, він ще більше, аніж пейзаж, є “станом душі” [3], а практично – відбитком духовного буття особистості. Скажімо, найменші дрібниці, які заповнюють звичайну петербурзьку кімнату на 9-й лінії в будинку пекаря Донерберга – полиці, завалені книжками й заставлені скульптурними фігурками, стіни, завішані алебастровими зліпками й масками, проста настільна лампа, куплена зі Штернбергом для роботи, – усі вони викликають у засланого Шевченка сльози. І таке розчулення зрозуміле, адже ця кімната – центр його ініціації як художника. А брюлловська студія в червоних тонах – “красная комната, увешанная большею частью восточным дорогим оружием, сквозь прозрачные красные занавеси освещенная солнцем”, – вразила молодого художника так, що після довгих і страшних випробувань він (як зазначає герой-оповідач повісті “Художник”) забув усе: мистецтво й кохання, друга, духовне життя – усе, окрім червоних драпрі періоду посвяти у високе мистецтво.

Гіпотипозис-жанр. Порівняно з жанровими сценами пластичний інтер'єр менше цікавить Шевченка – це можна завважити і в його мистецькому доробку: замкнуті приміщення мало співмірні з просторовим панорамним мисленням поета. У віршах, повістях багато жанрових побутових сцен, іноді нашкізованих схематично, однак доволі виразно. Вони зримі, динамічні, нагадують то твори Штернберга, Федотова, Трутовського, Сластіона, то мистецькі твори самого Шевченка, то кінофрагменти, що чергуються з неймовірною швидкістю.

О. Дорошкевич, зокрема, вважає, що поет зосереджував увагу не так на пейзажах, як на житті людей, на їхньому побуті: “Шевченко-жанрист тут цілком перемагає Шевченка-пейзажиста, і це характерно й для малярської праці поета; і там скрізь переважає жанр” [12]. У жанрі, як зазначав О. Новицький, “він далеко випередив не тільки російських, але й закордонних малярів, але – що значно важливіше – й письменників”, і додавав: ця увага до жанрової тематики, ймовірно, є “геніальним передчуттям “натуральної школи”, тобто реалізму в мистецтві” [21]. Один із багатьох прикладів – фрагмент із поеми “Сон – У всякого своя доля”: “А он розпинають / Вдову за подушне, а сина кують / Єдиного сина, єдину дитину, / Єдину надію! – в військо оддають”, що перегукується з картиною І. Соколова “Проводи рекрутів” (1860).

Справді, взаємодія образотворчого мистецтва й літератури активно виявляється в зображенні побуту. Саме в цій сфері прийоми мистецтва вливаються в поезію, прозу, а література проникає в мистецтво, куди може бути привнесена специфічна розповідь: зображення моментів, за якими вгадується цікаве оповідання, життєва й подовжена в часі сюжетна канва. Попри те, що сценки, в яких кохався митець, камерні, їхня особливість полягає у відтворенні архетипних основ українства: вони типові, знакові, це своєрідний відбиток душі поета й водночас душі народу. У них сконцентровано визначальні параметри українського менталітету і причинно-наслідковий зв'язок, який формує буття нації та окремої людини. Основні тематичні різновиди побутового жанру в поезії та прозі Шевченка – це модифіковані сценки з кобзарем у стилі народної картини “Козак Мамай”; сценки на кшталт народної картини “Козак і дівчина”; ідилічні образки з народного побуту; сцени сільських трагедій; мати й дитя, діти.

Сценки, де в центрі змальовано кобзаря, який іноді з поводитирем, іноді в колі молоді (козаки, хлопці, дівчата) чи селян, надзвичайно колоритні, наповнені промовистими деталями: “з хлопцем старий кобзар / В село шкандибає. / В руках чоботи, на плечах / Латана торбина / У старого; а дитина! / Сердешна дитина! / Обідране; ледви-ледви / Несе ноженята”; інколи подорожні оточені гуртом дівчат, кобзар співає (“Мар’яна-черниця”); Перебендя в полі на могилі грає на кобзі, довкола нього – символічний панорамний пейзаж: “Кругом його степ, як море / Широке, синіє: / За могилою могила, / А там – тільки мріє”. Інше тло – у перших рядках вірша “Тарасова ніч”: “На розпутті кобзар сидить та на кобзі грає, / Кругом хлопці та дівчата, / Як мак процвітає”. Ще інше – у “Катерині”, де фактично дві сценки: перша: “Ішов кобзар до Києва / Та сів спочивати, / Торбинками обвішаний. / Його провожатий, / Мале дитя, коло його / На сонці куняє...” і далі; друга – пан і пані, сидячи в берліні, подають милостиню запилюженим подорожнім, – сповнена підтекстами й символікою.

Есхатологічна символіка образу сліпого кобзаря-візіонера, відособленого від світу людей, прочитується й у двох сепіях на тему “Сліпий – Бандурист”. Прообразом сюжету, пізніше розгорнутого в поемі “Сліпий – Невольник”, був рисунок із натури (1843, олівець), подарований В. Рєпніній. Проте, на відміну від жанрового рисунка, у сепіях образ молодого кобзаря-бандуриста узагальнений, тут відчутне прагнення монументалізувати постать, подати збірний образ “козацьких дітей”, фізична наруга над якими лише зміцнила їх духовно. Рядки поеми, написаної в 1845 р. (друга ред. 1859), “Отак на улиці під тинном / Ще молодий кобзар стояв / І про невольника співав. / За тинном слухала Ярина” – це лише часткове пластичне окреслення теми, вони не репрезентують (як і поема та полотно “Катерина”, де концептуальність малярського твору незмірно масштабніша, аніж ідея поеми) тої символічності й архетипності, властивих образам-етноконцептам сепій [14, 29]. Слід

значити, що концепт-символ сліпоти в його іконічному (“Бандурист”) і словесному варіантах (“Невольник”, “Слепая”, “Великий льох”) має двояке семантичне наповнення. В іконічному метафізичне масштабне бачення українського світу кобзарями, лірниками з фізичною вадою, особливо трагічною для поета-малюра, в якого око було основним інструментом освоєння світу, символізує звільнення від соціуму й мудрість. У словесному ця духовна сліпота фізично здорових земляків – “сліпі люде” (“Великий льох”), “Сліпі і малиє душою”, “Воззри, Пречистая на їх, / Отих окрадених, сліпих” (“Марія”), “Дурить дітей / І брата сліпого” (“Холодний Яр”), “Кого благаєте, благії / Раби незрячії, сліпії” (“Неофіти”), що співмірна з вадою німоти-покоримовчання, також репрезентованою Шевченком у двох знакових системах, – найбільша трагедія народу-раба.

Сліпці-кобзарі, хранителі етнічної пам’яті, які бачать внутрішнім зором, можуть вказати шлях рабам до “прозрівання” словом і думою; тим-то Шевченко, умовно художник-кобзар, засобами візуалізації й слова звертався повсякчас із закликком: “Прозріте, люди!” (“Єретик”).

Ідилією, патріархальним ладом сповнена побутова сцена в “Невольнику”: “Так, коло полудня в неділю / Та на зелених ще й святках, / Під хатою в сорочці білій / Сидів, з бандурою в руках / Старий козак”. Біля козака – Ярина та Степан, що “під тином / Неначе вкопаний стоїть”. Деталі тла відсутні, але уява малює зелене подвір’я, вишню, на тлі білої стіни – атрибути народного побуту. Картина сільської ідилії доповнена веселою музикою, танцем Ярини та Степана і співом старого; це яскравий приклад поетичної, звуко-музичної та зображально-пластичної взаємодії. Усі згадані сцени – варіанти народної картини, яку досліджував П. Білецький, вважаючи, що кожна її деталь – це своєрідний символ: “В українських народних картинах ідея розкривається у композиції, побудованій на низці метафор” [4, 98], тому аналогії можливі або на рівні народної ікони, архітектоніка якої, вважає В. Яцюк, співмірна з Шевченковим почерком у мистецтві та в поетичній пластиці [31, 28], або на рівні рокайльних, пейзажних тем народного примітиву, або ж на рівні зображень “Козаків Мамаїв”. Не випадково, проводячи ідею пошанування України, Шевченко в офорті “Дари в Чигрині 1649 року” зобразив на стіні велику картину “Козак Мамай”.

Гіпотипозиси на тему “Козак і дівчина” буквально переповнюють і поетичні, і прозові твори Шевченка: Оксана та Ярема в “Гайдамаках”, Мар’яна і Петрусь у “Мар’яні-черниці”, Степан та Ярина в “Невольнику”. У сцені з останньої із названих поем присутній популярний у фольклорі мотив прощання перед розлукою, тут кінч і зброя (“шаблюка, мов гадюка”, “ратище-дрючина”, “самопал семип’яденний”), етносимволи (криниця, поріг) створюють відчуття завершеної олійної картини: “Вернулися од криниці, / І Степан сідлає / Коня, свого товариша, / Й жупан надіває. / А Ярина дає зброю, / На порозі стоя”. Це питома українська народна картина, де протиставлені степ і хата – світ дальній і світ ближній. Дівчина – хранителька дому – втілює статичне начало; козак – динамічне: його кличе воля, степ, бої, він наказує коханій: “Іди в хату, лягай спати. / А я край дороги / Серед степу помолюся / Зорям яснооким... Серед степу одпочину” (“Мар’яна-черниця”). Для порівняння: у народних картинах обличчя дівчини повернуте до хати, а обличчя козака – до дороги, тим-то цей варіант гіпотипозису-жанру, один з основних символів-репрезентантів України, – буквально словесна проекція українських етноконцептів, пізніше явлених у живописі К. Трутовським, М. Пимоненком, К. Устиновичем, М. Івасюком.

Художник-монументаліст у поемах, Шевченко був і неперевершеним митцем-мініатюристом, тонким рисувальником, який створював надзвичайно щемливі

в психологічному зрізі портрети дітей, зокрема дівчинки-сироти після смерті матері: “її єдина дитина! / Мов одірвалось од гіллі, / Ненагодоване і босе, / Сорочечку до зносу носить. / Спеклося, бідне, на жару” (“Княжна”); покинуте¹⁰ всіма дитя: “А онде під тином / Опухла дитина, голоднее мре” (“Сон – У всякого своя доля”). Тема, яка так хвилювала Шевченка, часто втілювалася в різних знакових системах: олійне полотно “Вбогий хлопчик, що ділиться хлібом з собакою” (не збереглося), “Хлопчик з собакою в лісі”, “Хлопчик дримає біля грубки”, “Хлопчик розпалює грубку”, “Байгуші під вікном”, “Щасливий ловець” та ін. Усі ці сюжети нагадують картини Мурільйо, який зворушливо показав світ залишених напризволяще й уже самодостатніх у своїй покинутості маленьких бідарів (“Хлопчик з собакою” (1655-1660), “Вошивий” (1645), “Хлопчаки, що їдять диню й виноград” (1650), “Два селянських хлопчики”, “Два селянських хлопчики й негрена” (обидві – 1668-1670), “Гравці у кості”, “Хлопчаки, що їдять паштет” (обидві – 1670-1675)) [6].

Образи більшості дітей у творчому доробку Шевченка нагадують самого автора в дитинстві, тому проблема саморецепції в плані зіставлення поетичного (часто ретроспективного) автопортрета (“І золотої й дорогої”, “Буває, іноді старий”) з автопортретами мистецькими потребує широкого міждисциплінарного підходу. Дослідження польського мистецтвознавця Аліни Ковальчикової – одне з перших на цьому шляху [39]. Упадає в очі й саморепрезентація у вірші “А. О. Козачковському”, де образи Шевченка-хлопчика (“сам собі у бур’яні, / Щоб не почув хто, не побачив, / Виспівую та плачу”) і зрілого чоловіка (“І довелось знов мені / На старість з віршами ховатись, / Мережить книжечки, співати / І плакати у бур’яні”) співмірні з іконічним концептом Робінзона (серія “Телемах – Діоген”). Ці гіпотипозиси близькі до олійної картини В. Штернберга “Пастушок” (1836-1838) та картини В. Афанасьєва “Портрет хлопчика у смушевій шапці” (1850-1860).

Отже, літературна творчість у поета-митця засвідчує, що гіпотипозис як емоційно-художній опис із коментарем, як специфічна форма чуттєвого відображення (*Versinnlichung*) реальності, покликаний через видиме, матеріальне оприявити приховані сенси.

Попри те, що багатьом словесним зарисовкам Шевченка властива “начерковість”, недомовленість, вони несуть значне інформаційно-експресивне навантаження, допомагаючи виопуклити об’єми, надати певного (україноцентричного) забарвлення сюжету, виокремити смислові центри твору. Саме тому, гіпотипозис у всіх його варіантах (ландшафт, портрет, інтер’єр), – а разом із динамікою сюжету, численними роздумами він становить у шевченківській візуалізації образу України й української духовності єдине ціле, – фактично виступає аналогом масштабного задуму “Живописна Україна”. Саме тому, що Шевченко чудово усвідомлював необхідність закріплення зорового ряду, цього потужного репрезентативного засобу, як у свідомості “почтенных земляков моих” (лист до С. Муханова від 25.09.1844), так і в очах “образованного мира” (лист до П. Гессе від 01.10.1844), він скрупульозно виконав своє прагматично-дидактичне завдання митця, реконструювавши завдяки евіденційності етнічні універсалії, на котрих мала виховуватися нація.

Так з позицій візуально-орієнтованої програми, якої дотримується свідомо й несвідомо будь-який професійний художник, універсаліст Шевченко виконав

¹⁰ Сенс ідеї “покинутості” в поезії Шевченка розкрив К. Чуковський, який наводив парафраз вислову Христа, інтерполюючи концепт сирітства на саморецепцію поета, на його співчутливе ставлення до дітей та земляків, забутих усіма, навіть Богом: “Люди, від яких хто-небудь за що-небудь “одцурався”, – тільки таких брав на сторінки до себе Шевченко. Прийдіть до мене всі покинуті, я один не покину вас!” (Чуковський К. Шевченко // *Сучасність*. – 1992. – № 3. – С. 169).

основне завдання мистецтва – феноменально об'єднав видиме й приховане, на ґрунті досконалої техніки художньої візуалізації “матеріалізував” ще досить аморфний у середині XIX ст. мегаобраз України, надавши йому виразності, чіткості й тих глибинних сенсів, які значущі й донині, які, безумовно, відіграють суттєву роль у націєтворчих процесах.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Алпатов М.* Камилль Коро. – М., 1984.
2. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1989. – С. 396-397; 400.
3. *Башляр Г.* Избранное: Поэтика пространства. – М., 2004. – С. 28, 76.
4. *Білецький П.* Скарби нетлінні: Українське мистецтво у світовому художньому процесі. – К., 1974.
5. *Бицилли П.* Этюды о русской поэзии. – Прага, 1926.
6. *Ваганова Е.* Мурильо и его время. – М., 1988.
7. *Гюйо М.* Принцип искусства и поэзии. – СПб., 1895. – С. 76-77.
8. *Там само.*
9. *Дауговитс С.* “Лица итальянских мадонн”: (К интерпретации рассказа Ф.М. Достоевского “Маленький герой”) // *Philologia.* – Рига, 2000. – Вып. 3.
10. *Довгалевський М.* Поетика (Сад поетичний). – К., 1973.
11. *Дорошкевич О.* Этюды з Шевченкознавства: 36 ст. – Харків, 1930.
12. *Там само.* – С.160.
13. *Єнзен А.* Тарас Шевченко. Життя українського поета: Літературна студія. – Перемишль, 1921.
14. *Єременко О.* Макросистемність етноконцепту образу кобзаря у творчості Тараса Шевченка // *Слово і Час.* – 2007. – № 9.
15. *Клочек Г.* Трактат Івана Франка “Із секретів поетичної творчості” як предтеча української рецептивної поетики // *Слово і Час.* – 2007. – № 4.
16. *Клочек Г.* “Художній світ” як категоріальне поняття // *Слово і Час.* – 2007. – № 9.
17. *Кримський С.* Архетипи української ментальності // Проблеми теорії ментальності. – К., 2006.
18. *Крейцер А. О* “живописности” прозы Н.В. Гоголя: (Отрывки из работы) // *Гоголевский сборник.* – СПб., 1994.
19. *Машиковцев Н.* Гоголь в кругу художников: Очерки. – М., 1955.
20. *Новицький О.* Красиви в поезії та малюнках Шевченка // *Сяйво.* – 1914. – № 2.
21. *Новицький О.* Тарас Шевченко як маляр. – Л.; М., 1914. – С. 28, 30.
22. *Пигарев К.* Русская литература и изобразительное искусство: Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX века. – М., 1972.
23. *Ребеккини Д.* Умберто Эко на рубеже веков: от теории к практике (Звезды итальянского интеллектуального небосклона) // *НЛО (Независимый филологич. журнал).* – 2006 – № 80; <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/80/re26.html>.
24. *Рибо Т.* Опыт исследования творческого воображения. – СПб., 1901. – С. 120-121, 123.
25. *Рубан В.* Шевченко-портретист: До питання живописного стилю // *Образотворче мистецтво.* – 1983. – № 2. – С. 19-20.
26. *Там само.* – С. 20.
27. *Франко І.* Із секретів поетичної творчості // Збір. тв.: У 50 т. – К., 1981. – Т. 31.
28. *Хализев В.* О пластичности словесных образов // *Вестник моск. ун-та.* – Сер. 9: Филология. 1980. – №2.
29. *Яворская Н.* Пейзаж барбизонской школы. – М., 1962.
30. *Ямпольский М.* Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. – М., 2007.
31. *Яцюк В.* Образотворча спадщина Т.Г. Шевченка в повному зібранні його творів // *Радянське літературознавство.* – 1985. – № 10.
32. *Arambasin N.* Le parallele arts et litterature // *Revue de Littérature Comparée.* – 2001. – № 2.
33. *Crummy I.* The subversion of gleaning in Balzac's “Les paysans” and in Millet's “Les glaneuses” // *Neohelicon.* – Budapest; Amsterdam, 1999. – Т. 26. – № 1.
34. *Dąbrowska A.* Symbolika barw i światła w Hymnach Jana Kasprowicza. – Bydgoszcz, 2002. – S. 48-52.
35. *Dupriez B.* “Gradus”. Les procédés littéraires (Dictionnaire). – Paris, 2003. – P. 240-241; *Morier H.* Dictionnaire de poétique et de rhétorique. – Paris, 1975.
36. *Fontanier P.* Les Figures du discours. – Paris, 2002.
37. *Eco U.* Sulla letteratura. – Milano, 2002.
38. *Guentner W.* Representations of women and the sketch in nineteenth-century French prose fiction // *Riv. di lett. mod. e comparate.* – Firenze, 2001. – Vol. 54, fasc. 1.
39. *Kowalczykowska A.* Autoportrety Tarasa Szewczenki. Kreacja artysty // *Тарас Шевченко і народна культура: 36. праць Міжнар. 35-ї наук. шевч. конференції.* – Черкаси, 2004. – Кн. 1.
40. *Sawrymowicz E.* Średniowieczne motywy malarstwa w poezji Kasprowicza // *Plomien.* – 1947-1948. – № 2. – S. 48-51.
41. *Treip M.A.* “Reason in also choice”: The Emblematics of Free Will in “Paradise Lost” // *Studies in English Literature (1500-1900).* – Houston, 1991. – Vol. 31. – № 1.