

Питання шевченкознавства

Леся Генералюк

УДК 821.161.2. 09: 159. 954

НОТАТКИ ДО ПСИХОЛОГІЧНИХ СТУДІЙ НАД ШЕВЧЕНКОМ І ЙОГО ТВОРЧІСТЮ

Статтю присвячено питанням психології та психології творчості Шевченка. Розглянуто деякі суб'єктивні психологічні фактори: специфічний тип характеру Шевченка, емпатію, здатність до аперцепційної транспозиції, унікальне синестетичне світосприйняття. На думку авторки, цілісний образ мультиталановитого митця будується на інтердисциплінарних, з урахуванням словесної та мистецької спадщини, студіях його психології.

Ключові слова: психологія, психологія творчості, вчування, правопівкульне та лівопівкульне мислення, синестезія, мультиталановитий митець, міждисциплінарний підхід.

Lesia Generaliuk. Notes on psychological studies of Shevchenko

The paper deals with Shevchenko's psychological profile and the psychological background of his oeuvre. The author dwells on such subjective psychological factors as the type of character, empathy, aptitude of apperceptive transposition and synesthetic perception. The integral image of the multitalented artist is argued to be based on interdisciplinary researches of his psychology which consider his literary and graphic works as well.

Key words: psychology, psychology of creativity, empathy, right and left hemisphere thinking, synesthesia, multitalented artist, interdisciplinary approach.

Проблема психології творчості Шевченка, психології Шевченка як митця універсального типу донині практично не розроблена. Наявність цієї великої білої плями в шевченкознавстві й досі залишається енігматичною; ще на початку ХХ ст. у психоаналітичних дослідженнях М. Сумцова "Сни Т. Г. Шевченка. До психології художньої творчості" (1913), Я. Яреми "Уява Шевченка. З нагоди столітнього ювілею поета" (1914), С. Балея "З психології творчості Шевченка" (1916) і А. Халецького "Психоаналіз особистості та творчості Шевченка" (1926) були висловлені цікаві міркування, які могли би стимулювати подальший пошук у цьому напрямі. Проте, незважаючи на винятково багатий матеріал для масштабних психологічних студій у всій літературній та мистецькій творчості Шевченка, у його епістолярії та Щоденнику, таких студій і досі немає. Винятково цікавою постає і проблема саморецепції Шевченка – складова частина загального психологічного дискурсу. Особливо інформативні в цьому плані численні автопортрети й автопортретні малюнки, що корелюють із напруженою екзистенційною рефлексією в поезії¹, серії рисунків "Дерева і каміння" й "Телемах – Діоген", сепія й офорт "Старець на кладовищі", пейзажі періоду заслання. Важливим кроком до розробки теми міг би стати й розгляд різноваріантних іпостасей авторського "Я" в повістях із докладною психологічною характеристикою автора/образу автора, адже велика схильність Шевченка до самоаналізу заявлена в них досить виразно.

¹ Варіанти інтерполяції Шевченкових внутрішніх станів у зображення освоювала польський мистецтвознавець Аліна Ковальчикова [54, 221-231].

На жаль, вдало розпочатий М. Сумцовим, С. Балеєм, А. Халецьким, Я. Яремою напрям не було продовжено, психоаналітична розвідка А. Макарова “Ще одна грань Шевченкової творчості” в його книжці 1990 р. – поодиноким винятком (див.: [24]). Хоча саме психологія – одна з перших сходинок до вивчення цілісної особистості та творчості українського митця, зокрема й до вивчення активного в поступі людства феномену інтермодального асоціативного сприйняття, властивого Шевченкові. Залишилося без відповіді й побажання Ю. Мулика-Луцика, висловлене 1961 р.: “Щоб досліджувати творчість Шевченка, треба перш за все досліджувати духа Шевченка за психологічними принципами, а цей спеціальний предмет називається “психологія творчої особистості”. Однак у шевченкознавстві цей принцип ще й досі не внесено, і поки що не видно позначок евентуального їх внесення в майбутньому, – не зважаючи на те, що в науці деяких інших народів досліди над геніями під цим кутом стали вже, так би мовити, азбукою” [28, 6].

Вивчаючи специфіку мислення Шевченка, його психоемотивну сферу, унікальну здатність бачити континуум буття в цілості й деталях, уміння вловлювати взаємозв'язки між доквіллям, подіями, людьми та зіставляти в діахронії історичні процеси й життя окремої особистості, збагнемо і його специфіку як творця *Doppelbegabung*. Власне, структури його персонального психологічного механізму відтворення і сприйняття відкривають новий вимір для осягнення феномену міжвидової взаємодії назагал, досліджуваної авторкою цих рядків у творчості М. Гоголя, І. Буніна, М. Волошина, К. Білокур. Пропоновані нотатки до теми психології Шевченка, де ставляться й деякі питання суб'єктивних джерел творчої самореалізації поета-митця у двох моделювальних системах, можливо, стануть поштовхом до постановки інших назрілих проблем психології універсальних творців національного континууму культури. Комплексне розв'язання їх дає виходи на ширше концептуальне поле проблем творчості. Адже цілеспрямовані експерименти романтизму щодо об'єднання мистецтв, бажання романтиків утілити ідею *Gesamtkunstwerk*, своєрідне плекання мультиталантів на кшталт Шевченка сприймається як чергова спроба легітимізації імпліцитно закладених можливостей людини й людства загалом.

Оскільки особистісний ріст Шевченка регламентувався мистецтвами пластичними і словесними (вплив образотворчого мистецтва в юні роки, на засланні мистецтво стало “способом зрівноваження зі світом у найприкріші й найвідповідальніші хвилини життя” [9, 329]), то стає очевидним, що загальний дискурс його психології нероздільно пов'язаний із дискурсами психоестетики (Р. Інгарден, І. Фізер) та психології творчості. Наступні міркування на тему психології/психології творчості Шевченка, що виникли, повторю, у контексті дослідження проблеми взаємодії мистецтв, потребують, на мій погляд, озвучення та уважнішого вивчення. Вони стосуються а) психоемоційної сфери Шевченка і специфіки його емпатії або ж взаємодії зовнішнього і суб'єктивного світу митця; б) особливостей мислення за аналізом логічної та ейдетично-ірраціональної діяльності мозку або ж взаємодії когнітивних функцій правої та лівої півкуль; в) проблеми синестезійності Шевченкового сприйняття або взаємодії рецепторних систем. Такі три вектори не охоплюють усього дискурсу психології Шевченка і психології його творчості, лише означають деякі аспекти проблеми, давно назрілої.

Шевченко цікавився психологією, тяжів до самоаналізу, це особливо помітно в один із насичених творчих періодів – літо 1856 р., коли він писав автобіографічну повість “Художник” і виконував інтроспективну серію “Телемах – Діоген” [11]. Словесний та іконічний “репрезентанти” екзистенційних пошуків автора

зафіксували, окрім певних біографічних фактів, психологічні риси його природи: рефлексію, віру в себе, здатність до протидії злу, самозаглиблення тощо; головного ж персонажа повісті автор наділив інтенсивною амплітудою емоційних переживань. Не вдаючись до широкого типологічного аналізу цих творів, які поряд зі Щоденником є ключем до психології українського митця¹, завважуємо деякі моменти.

Погляд на психоемоційну сферу Шевченка. Для героя “Художника” характерна висока осциляція емотивних станів на короткому часовому проміжку – від безмежного щастя до великого горя: “О Боже мой! Боже мой! Я так счастлив, так беспредельно счастлив, что мне кажется, я захохотал от полноты счастья, захохотал и умру. Мне непременно нужно хоть какое-нибудь горе, хоть ничтожное” [45, 190]; прикметно, що емоції супроводжуються самоконтролем, самоаналізом. Гіпертрофовані й реакції героя на спілкування з Брюлловим: “Молча сидел за столом, молча и бледнее выпил стакан джаксона, и молча пожал он руку Карла Великого, и на квартиру пришел молча, а дома уже, не раздеваясь, упал на пол и проплакал остаток дня и целую ночь” [45, 140]; на від’їзд Штернберга (відчай, сльози: “Как же я буду жить без тебя?” [45, 160]); на оголошення академічної програми на золоту медаль: “Со мною чуть-чуть не делается обморок при одной мысли об этой роковой программе. Что если мне удастся? Я с ума сойду” [45, 185]); на театральне дійство: “За полтину, бывало, так чистосердечно нахохочуся и так горько наплачуся, что иному и во всю жизнь свою не придется так плакать и так смеяться” [45, 173].

Така гіперчутливість, висока емотивна збуджуваність – типові психологічні параметри митців. Ці риси, вважає К. Леонгард, зумовлюють саме здійснення творчого процесу в обдарованих особистостях. На думку психолога, “неодмінною властивістю поета чи художника насамперед повинна бути емоційна збуджуваність” [22, 126]. Для Шевченка його емотивні стани й реакції мали особливу цінність – він описував їх та, подаючи як осмислені й прозорі для читача, засвідчував нерозуміння своїх малоемоційних урівноважених приятелів – В. Штернберга, Г. Михайлова. Пишучи про останнього, що той “прекрасный и благородный товарищ”, однак “ничем не увлекается, никакая прелесть его не чарует” [45, 152], дивувався механічно-спрошеному трибу його життя. Байдужість приятеля в час очікування присуду викладачів за виконану “програму” викликала осуд: “Меня бесило такое равнодушие”. На протидію цій інертності свій психологічний стан автор характеризує досить промовисто: “Несмотря на то, что Карл Павлович уверял меня в успехе, я так страдал, как страдает преступник пред смертной казнью. Нет, больше. Я не знал, умру ли я или остануся в живых” [45, 176]. Подібно до того, як Шевченко не вважав мистецтвом лініювання німецьких графіків із колекції В. Жуковського, так він і не сприймав за “живе життя” позбавлене емоцій існування Михайлова й мічмана. Не пияцтво й карти найбільше відштовхували в них, а низький поріг емпатії та чутливості, брак відрухів душі, означені ним як “однообразие”.

Ключовими постають і пасажі про світські вихованих жінок і чоловіків: “У них все, начиная от выражений до движений приведено в такую ровную, стройную гармонию. У них во всех пульс, кажется, одинаково бьется. Дурак и умница, флегма и сангвиник – это редкие явления, да едва ли они и существуют между ими” [45, 189]. Не схвалює автор і Штернберга, який замість власних яскравих вражень від Рима прагматично пропонує другові в листі звернути увагу на Дюпаті й Піранезі. Шевченко більше цінує “милую детскую резвость” Паші, безпосередність, а часто

¹ Портретист Шевченко завжди вивчав “індивідуальне й загальнолюдське” в обличчях, відстежував впливи середовища, життєвських колізій на різні типи людей. У повісті й серії “Телемах – Діоген” із позицій художника-психолога він аналізував відрухи своєї душі, зміни власного духовного лиця.

й імпульсивну вередливість Брюллова: яскравий вияв емоцій, афективні стани ближчі його натурі. Не випадково Т. Рібо, досліджуючи емоційний фактор у процесі творчості, констатував, що афективні впливи на митця безмежні, саме вони й супроводжують, пронизують собою появу мистецьких шедеврів [31, 20].

Свого часу А. Халецький [40, 317-318] і С. Балеї [1, 43-44] констатували інтровертно-афективний тип Шевченкової психіки. Балеї, зокрема, писав: “Він (Шевченко. – Л. Г.) має незвичайно високу вразливість на дисонанс між тим, що повинно б бути, і тим, що є в дійсності”. Темперамент Шевченка, згідно з його саморецепцією, поданою в повісті “Художник”, Щоденнику й окремих листах, справді можна зарахувати до афективно-екзальтованого типу, який К. Леонгард охарактеризував за швидкістю наростання інтенсивних емоційних реакцій на довколишні зміни. Такому типу властиві емоційна збуджуваність, альтруїстичні мотиви поведінки, межова вразливість із приводу сумних фактів; “жалість і співчуття до нещасних здатні довести таку людину до відчаю” [22, 125-126]. Порівнянне з наведеною думкою спостереження К. Чуковського, який завважував велику емпатію Шевченка-поета – найперш до знедолених, відзначав “почуття набожної, релігійної ніжності до нужденних і обтяжених” [41, 158]. А ті, хто безпосередньо знав його людські риси – О. Чужбинський, М. Чалий, В. Маслов, Г. Честахівський та ін., у спогадах не раз зупинялися на альтруїзмі, дієвому бажанні митця-поета допомогти ближнім (див.: [37, 116-117, 366-368, 424-425, 470]). Навіть у Казахстані “емпатійні вияви інтересу до краю, його природи, побуту мешканців” зумовили створення вигнанцем “канону естетичного освоєння дійсності азійських народів Росії, приречених на вимирання” [30, 14-15].

Шевченко з його “темпераментом тривоги і щастя” (формула Леонгарда) належить до людей творчого спрямування, здатних до “чистої афективної екзальтації”, в якій немає й домішки патології [22, 125]. Аналіз Щоденника й епістолярію Шевченка (насамперед листи до Я. Кухаренка, Бр. Залеського, М. Лазаревського, А. Маркевича, А. Козачковського) засвідчує широкий діапазон та силу його емоційних реакцій на природу, оточення, людей, події, твори мистецтва. “Мой художник принадлежал к категории людей страстных, увлекающихся, с воображением горячим” [45, 186], – вичерпна самохарактеристика. Експресія була особливою в часи заслання. Акцентуємо й відсутність озлоблення, цинізму: емоції Шевченка мають радше катартичний відтінок. Така мобільність емотивного світу творця стимулює образність мислення, зокрема психічні процеси візуалізації – ментального відтворення малярських образів та легкості перекодування їх в образи літературні.

Гіпертрофовано-емотивний темперамент сприяє формуванню розширеної альтруїстичної індивідуальної картини світу, специфіка якої зумовлена тим, що “афективно-екзальтовані особистості однаково легко відчують захоплення від радісних подій і відчай від сумних... Екзальтація незначною мірою пов’язана з грубими егоїстичними стимулами, найчастіше вона мотивується тонкими, альтруїстичними поривами. Прив’язаність до рідних, друзів, радість за них, за їх успіхи можуть бути надзвичайно сильними. Любов до музики, мистецтва, природи, переживання релігійного плану, пошуки світоглядні – усе це здатне захопити екзальтовану людину до глибини душі. Інший полюс реакцій – межова вразливість із приводу якихось сумних фактів. Жалісливість, співчуття до нещасних людей, до хворих тварин здатна довести таку людину до відчаю” [22, 125-126].

Відомі розпач і сльози Шевченка з приводу від’їзду Штернберга й полярна їм розсудлива реакція його друга: “Будем учиться, работать и одиночества не заметим”; чи самовіддано-співчутливе ставлення до хворого Демського: “Боже мой, чего бы я не отдал за осуществление его пламенных желаний!” [45, 178].

Загальновідоме й Шевченкове співчуття до сиріт, злидарів. Особливий вимір його екзальтації надзвичайно імпонував К. Чуковському: “Тільки-но побачить стражденного, то так боляче і ніжно відчуває у ньому красу засліплюючу, божественність, осяяність, що молиться вже не за нього, а йому самому” [41, 158]. Симптоматично, що російський письменник навів парафраз вислову Христа, унаочнюючи рівень емпатії поета до земляків, забутих 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!” [41, 169].

Афективно-екзальтований темперамент митця найбільше виявився в поезії – розгляд такої проблеми міг би стати окремою темою для дослідження психології / психології творчості поета-художника. Тут обмежимося одним прикладом. Відомо, що експресія більшості “вічних питань”, які він ставить, – разюча. Чому гармонійний світ, створений Богом, перебуває у злі, стражданнях і повсякчас потребує титанічних людських зусиль для відновлення гармонії? Чи існують вища справедливість і милосердя: “Чи Бог бачить із-за хмари / Наші сльози, горе? / Може, й бачить, та помага, / Як і оті гори” [42, 268]? Чим викликана байдужість Творця до своїх творинь: “А може, й Сам на небесі / Смієшся, батечку, над нами / Та, може, радишся з панями, / Як править миром” [43, 223]; “А ти, всевидящее око! / Чи Ти дивилося звисока, / Як сотнями в кайданах гнали / В Сибір невольників святих, / Як мордовали, розпинали / І вішали?.. А Ти не знало? / І Ти дивилося на них / І не осліпло!” [43, 259-260]. Важливо, що Шевченків бунт, відкрите формулювання ним вічних питань (Чому, за що страждають люди й народи? Хто винен у цьому? Які існують шляхи виходу у світ “новий, вольний”, добра і правди?) зумовлені саме його темпераментом тривоги і щастя.

Подібні емоційні стани К. Роджерс, як і К. Леонгард, вважає характерною рисою творчих особистостей із їхньою “чутливою відкритістю світові, вірою у свою здатність формувати власні стосунки зі світом” [32, 239]. Вони, ці стани, на його погляд, пов’язані із ширшим діапазоном індивідуалізації – того оптимального життєвого самовиявлення (good life) окремих людей, котрим відкрита як “більша амплітуда почуттів”, так і більша яскравість життя на противагу “звуженому” існуванню більшості. Так само Роджерс виокремив групу індивідів, котрі “більш тонко відчувають біль, але у них також яскравіше почуття екстазу; вони гостріше відчувають свій гнів, але це ж можна сказати про почуття любові; свій страх вони відчувають глибше, але те ж саме відбувається з мужністю. І причина, що вони в такий спосіб здатні жити повноцінніше, з більшою амплітудою почуттів, полягає в тому, що вони в глибині впевнені в собі самих – як надійних засобах при зустрічі із життям” [32, 241].

Класифікація Роджерса, з нашого погляду, окреслює психологічний тип Шевченка. Самоаналіз поета-митця на засланні, явлений у Щоденнику, в окремих повістях, у серії “Телемах – Діоген”, засвідчує, що він повністю усвідомлював як широку амплітуду власного душевного життя, так і впевненість у силі свого духу. Активна життєва позиція, інтелектуальне збагачення, наповненість новими враженнями були життєво необхідні для його натури: тільки за умов максимальної дії, пізнання, спілкування він міг продуктивно творити. Шевченкознавці вловили закономірність: що більше поет був зайнятий розумовою працею, чи то в Археографічній комісії чи в азійських експедиціях (у них він виявив інтегративний тип свого мислення, почувачись у рідній стихії творчого й дослідницького життя), то більше писав поетичних творів та продуктивніше працював у мистецькій сфері. І навпаки, наслідком менш продуктивних періодів інтелектуальної діяльності ставав брак високого результату в малюванні та літературі. Цей праксис переплавлення мислі й

почуття, новонабутих знань і ейдетичного їх освоєння – наповнення смислами, пізнанням, працею кожної прожитої миті дарував позитивні емоції, вселяв у Шевченка оптимізм, навіть якщо він ніс немалий тягар фізичних труднощів чи душевних страждань.

Завдяки підвищеній діяльності емоційної та сенсорних систем не відбулося занепаду Шевченкового таланту в період неволі¹. Геній залишився генієм і в екстремальних умовах та, як засвідчують періоди перебування в експедиціях, Шевченко, що наперекір усьому “сам на сам бився з убивчими обставинами... й наостанку силою свого духа таки переміг їх” [16, 368], продемонстрував інтенцію до різнобічного самовияву за будь-яких криз і крайнощів. Активні процеси пізнання та самопізнання, супроводжувані посиленням чуттєво-емоційним складником світосприйняття, перетворили роки солдатчини на час неординарної індивідуалізації. Уже те, що в цей період він напружено працював як поет і художник, свідчить про його продуктивність: М. Глобенко підрахував за “Кобзарем” (Прага, 1943), що найплідніший період “трьох літ” (1843–1846) кількісно дав 68 сторінок віршових текстів, а за три роки на засланні (1847–1850) поет написав 90 сторінок поетичних текстів (“праця творча – інтенсивніша, ніж в 1843–1846 роках!” [14, 274-275]). Однак тут не враховано, що, крім поетичного, був і вагомий мистецький доробок: більше трьох із половиною сотень акварелей, сепій, рисунків.

Посилений емоційний компонент стимулював і почуття емпатії, тимчасового життя іншим життям, делікатного перебування в ньому без оцінки й осуду [55, 9]. Емпатія в сенсі цілісного переживання постає “тренінгом” для індивіда, розвиваючи його здатність до пізнання як інтуїтивного проникнення в життя, а водночас і аспекти дієвого синтезу – *Wirkungszusammenhang* (Дільтей). Згідно з теорією емпатії-вчування – *Einfühlung* (Т. Ліппс, В. Воррінгер, Р. Лотце, Ф. Т. Фішер), естетичне враження на митця справляють ті образи, у яких він “вчуває” себе самого, приписуючи предметам ті внутрішні стани, котрі переживає сам, вдивляючись, вслуховуючись, вживаючись у них. Прийомом “вживання в інші об’єкти” (співінтуїтивності, квазіспостереження) Шевченко володів досконало, тому закономірно, що С. Балеї аналізував схильність поета “вкорінювати свою душу в інші єства” [1, 47-48], а Я. Розумний акцентував взаємне стимулювання між довкіллям та єством митця [33, 68-69].

Вчування у природу зумовлене й особливим, чи не найбільше розвиненим саме в художників “інстинктом споглядання” (О. Ранк), а також, у випадку Шевченка, ізоляцією (синдромом вигнанця). Ізоляція значною мірою стимулює вчування, надто “коли довколишня реальність або певні продукти фантазії настільки бляклі й невизначені, що зміст їх сигналів майже зникає внаслідок надзвичайно малої величини” [8, 88]. Один із прикладів такого вчування – старі дерева на Мангишлаку, які поет-художник у свої найскрутніші часи наділяє власними емоціями, думками. Їхня боротьба з камінними брилами сприймається як відбиток його духовного життя [13, 434-436], тому серію “Дерева й каміння” (М. Шагінян називала її “Дерева серед каміння”) без перебільшення можна сприймати як різновид автопсихоаналізу.

Попри особливості темпераменту, процес творчості для Шевченка-художника завжди був процесом координованим і відстежуваним (О. Сластіон писав, що “психологічна сторона цих (Шевченкових мистецьких. – Л. Г.) робіт дуже залежить від корекції розуму і через те вони не були дійсно безпосередньою творчістю, як його дивно натхненні вірші” [36, 16]). Хоча й в іпостасі поета він

¹ Хоча й С. Єфремов писав, що для поета заслання було всуціль негативним явищем, воно ознаменовано “погасанням хисту, творчої сили і всього живого”, адже він, “конаючи на засланні”, був там “живцем похований цілих 10 років” [16, 384].

послідовно, вичерпно оприявнював константи національного буття. Зокрема, керувався своєрідним прагматизмом при творенні (згідно з формулюваннями початку 1840-х рр. у програмі “Живописної України” й передмові до поеми “Гайдамаки”) панорамного полотна – мегаобразу України, необхідного для етнокультурного й суспільно-політичного життя нації. Усвідомлював як складність поставлених завдань, так і свою історичну місію. Цей програмний вимір, як і біографічні факти раціо-раціоналістичного освоєння світу [13, 20-36], змушують дослідників вирішувати проблему співвідношення логічно-інтелектуального і стихійного, інтуїтивно-позасвідомого чинників у світогляді та творчому самовираженні Шевченка.

Зауваги щодо специфіки творчого мислення Шевченка. У студіюванні внутрішнього світу поета-художника можна спиратися на актуальні сьогодні дослідження нейропсихології про природу ейдетично-ірраціональної та логічної, структуровальної діяльності мозку. Згідно з останніми досягненнями психологічної науки, генетично успадковані властивості індивіда (так званий тип вищої нервової діяльності) пов’язані з певною психічною детермінантою – право- чи лівопівкульною. Зазвичай особистість успадковує нейропсихологічний комплекс, який сприяє її орієнтації на певний вид діяльності. У випадку Шевченка це мислення візуальними образами, це мистецька творчість, переважно пов’язана з роботою правої півкулі мозку, та поетична творчість, також породжена правопівкульними станами осяяння, натхнення тощо. Таку креативну програму психологи характеризують як позасвідоме використання вітальної енергії для досягнення певних компенсаторних цілей. Подібні моделі творчої активності, як відомо, цікавили С. Моема, Е. По, Ф. Кафку, Е. Хемінґвея. Наскільки творчість Шевченка підпорядкована реалізації ідеї вітальної позаінтелектуальної активності – питання суперечливе, адже процес праці художника-академіста вимагає структурованості, послідовності етапів, т. зв. “корекції розуму”. Поетична творчість, за всієї спонтанності, яку декларував сам Шевченко і яку не слід перебільшувати, сприймаючи на віру його питомо романтичне твердження про контамінацію степу й гайдамаків у “святинищі” Брюллова, також пов’язана з логічною організацією значень. Спростивши теорію, нагадаємо: функція лівої півкулі – оперування вербально-знаковою інформацією, інтелектуальними формами сприйняття й діяльності, функція правої – оперування образами, орієнтація у просторі, розрізнення мелодій, тонів, кольору, складних об’єктів, продукування снів [5; 38]. Міфологічне, інтуїтивне мислення – прерогатива правої півкулі, аналітичне – лівої; права, немовленнєва, півкуля відповідає за чуттєву сферу, ліва – за мову, логіку й аналіз [17]. Оскільки об’єктивна реальність не може бути вичерпно описана в межах вербального (знакового) мислення¹, то долучається просторово-образне (правопівкульне), завдання якого – детальне відображення всіх наявних взаємозв’язків, усього багатства реального світу. І тут стає незамінною мова пластичних мистецтв, збагачених кодом словесного чи музичного мистецтва.

Художник-поет, у світлі цього короткого теоретичного викладу, відкриває унікальну нагоду “побачити” процес конструктивної співдії обох півкуль за результатами творчості у двох моделювальних системах. Мистецтво поетичне і мистецтво образотворче перетинаються в Шевченка за способами організації

¹ Логіко-вербальне мислення забезпечує дискретне, упорядковане відображення реальності. Виокремивши з усіх взаємозв’язків один, найсуттєвіший, воно формує так звану однобічну картину світу, зручну для аналізу чи передачі. В. Ротенберг не випадково назвав цю модель “акуратно підстриженою під машинку логічного мислення” [34], позаяк за її межами залишається все, що в неї не вписується, що не може бути логічно організованим і поданим у дискретному вигляді.

матеріалу, за їхніми “мовами”. Перетин відбувається на гештальт-рівні, але оформлення в одній знаковій системі містить відсвіт-натяк іншої. Наприклад, у поезії конструювання форми відбувається завдяки оперуванню знаковою системою; її, як відомо, контролює ліва півкуля, вона ж відповідає за логіку синтаксису, ритми, розмір строф. На противагу цьому малярський художній образ, оперуючи цілісним фрагментом чуттєвої рецепції, апелює передусім до правопівкульного мислення. Будуючи словесний образ на візуальних асоціаціях і викликаючи саме такі асоціації в уяві реципієнта як чітку картинку (art-concept), автор створює образ-концепт, що апелює і до лівої, і до правої півкулі. Водночас він враховує обмеження, які накладає специфіка візуальної образності, неконвенціональний характер її знакової природи (pars pro toto) на відміну від вербального знака (totum pro toto).

У такому аспекті психологічні студії над Шевченком і його творчістю здатні розкрити механізми не лише формування образів-концептів, містких одиниць його художнього континууму, а й співдії слова й зображення – глибше дослідити процес взаємозбагачення мистецтв, що відбувався в Шевченка в одній реторті творчого пошуку. Можливо, ми отримали б і локальні відповіді на відкриті питання шевченкознавства. Чому, для прикладу, митець тяжів до лапідарних монохромних технік, докладаючи великих зусиль, щоб досягнути “круглоти” й об’єму? Зіставляючи Шевченка з Мікеланджело, Д. Антонович звернув увагу на те, що обидва прагнули висловити титанізм духу через об’єми. Справді, ні Шевченко, ні Мікеланджело не були колористами. Водночас ефектна гра світла, де виопуклюються форми, де “промовляє” фактура поверхні чи гармонійно перетікають одна в одну або конфліктують площини, усі ці ритми, які веде бунтарський дух митця, нагадують ритми музичні й поетичні. Констатуючи, що “у графіці образотворче мистецтво на максимально доступному йому рівні зближується з мистецтвом слова” [15, 278], ствердимо все ж, що первинною у виборі способу самовислову є психологічна мотивація, первоімпульс духу. Хай то офорти “Живописної України”, сепійні рисунки, офорти-акватинта. Вторинною – копітка праця гравера: послідовність вивірених дій, що їх потребували складні у виконанні техніки. Долучалися й особисті риси Шевченка – самодисципліна, організованість, безмежна відданість роботі.

Гіпотеза приналежності Шевченка до типу особистостей із однаково сильною роботою півкуль головного мозку має своє підґрунтя. Справляють враження відоме з автобіографій та спогадів його самостійне (до Академії) навчання рисунка, посилене інтелектуальне зростання після звільнення з кріпацтва, уміння швидко схоплювати інформацію, уловлювати віддалені зв’язки, урешті, його особлива здатність до синтезу, який стимулює взаємообмін півкуль. Активна співпраця півкуль відкривала для митця-поета варіанти максимально точних, художньо ефективних форм висловлення у двох сигнальних системах, які, за Д. Антоновичем, він безпомилково обирав інтуїтивно – мистецтво чи слово. Завдяки мисленнєво-логічному скеруванню емоцій, афективних станів посилювалась і концентрація смислів у художньому творі. Полярність суджень, “зштовхування протиріч” (М. Коцюбинська), історико-політичний дискурс творчості – це також наслідки одночасної роботи півкуль головного мозку – річища, у яких рухалася думка митця з його специфічною логікою рекурентності, за котрою він не лише формував свою картину світу, а й переформовував і реформував український світ.

Розглядаючи появу літературних образів Шевченка через тропи, засоби зображальності (гіпотипозис, екфразис), помітимо, що процес організації вербального матеріалу відбувається за допомогою контекстуальних

зв'язків, актуалізації необмеженого асоціативного поля. Такий полісемічний / полімодальний спосіб творення в Шевченка домінує. Виявлено, що особливу роль у полімодальному творенні відіграє гіпокамп – зона скроневих ділянок мозку, яка відповідає за пам'ять й орієнтацію у просторі. Це одна з небагатьох структур лімбічної системи, нейрофізіологічної основи мотиваційно-емотивної сфери психіки, котра впливає на формування синестезійних асоціацій, пам'яті, емоцій, а також задіяна в механізмах творчості на стадії інтуїтивних здогадів, гіпотез, прозоринь [35, 41-42]. Явище полімодальної рецепції у працях із психології творчості зазвичай малоструктуроване й малодосліджене внаслідок розмитості контурів поняття й безмежної варіативності асоціативних зв'язків. Але на нинішньому рівні науки піддається вивченню, бо має свій варіант репрезентації через феномен синестезії.

Отже, третій аспект психології поета-художника, здатний розкрити специфіку й механізми його творчості, – синестезія. Оскільки явище синестезії в шевченкознавстві до останнього часу не досліджувалося, зупинюся на ньому докладніше.

До проблеми синестезійності Шевченкового сприйняття. Здатність до аперцепційної транспозиції, синестезійність світовідчуття назагал – прикметна риса Шевченка. Її не слід сприймати як набутий навик, відпрацьований численними вправами: мовляв, здійснюючи трансакційні переуступки, маляр-поет користувався кодом суміжного мистецтва то в одній, то в іншій сферах творчості, тому його світогляд, стиль мислення набули ознак синестетизму. Навпаки, легкість переходу з одного мистецького коду на другий була зумовлена синестезією. Це явище заслуговує уваги. Синестезію епохи романтизму досліджували музикознавці, літературознавці, філософи, історики мистецтва, розглядаючи феномен у творчості Гофмана, Тіка, Шеллі, Айхендорфа на різних рівнях – психології творчості, філософії, взаємодії та синтезу мистецтв (див.: [20; 26; 50; 56]).

У літературознавстві синестезія (співвідчуття; грец. *synaesthesia* – одночасне відчуття) визначається як поєднання в одному тропі різних, часом далеких асоціацій. Такий художній прийом походить від комплексності сприйняття, закладеного у психофізіологічній природі людини – переживати одночасно враження, отримані від кількох органів чуття, – і побудований він на зорово-нюхово-слухово-тактильних відповідностях. Із початку ХХ ст. вчені з'ясовують, за яких умов відбувається “накладання” сенсорних полів, коли при подразненні певного органа чуття, крім специфічних для нього реакцій, виникають відчуття, характерні для іншого органа. Деякі психологи (Т. Рібо, Г. Бенедетті) схильні вважати, що такого роду інтермодальні асоціації між зоровими, акустичними й тактильними образами виникають унаслідок гіпертрофії емоційних процесів, тобто є “афективними асоціаціями” [31, 25]. Моріс Мерло-Понті виводив “феномен синестезійної єдності чуттєвих досвідів, інтегрованих в єдине життя”, з реальної цілісності природного світу, який уже сам по собі постає “схемою інтерсенсорних зв'язків” [25, 379], а О. Лурія виокремив певні ділянки кори, пов'язані зі складними формами інтеграції слухових та зорових рецепцій, і дійшов висновку, що їхнє походження вмотивоване нейронами зорових ділянок кори головного мозку.

Психологи, нейрофізіологи, філософи, лінгвісти сходяться в одному: синестезія – це загальна психічна властивість, адже всім зрозумілі синестетичні метафори на кшталт “холодний погляд”, “яскрава нота”, “матовий тембр голосу”. Досліджуючи історію епітета, О. Веселовський назвав це явище “фізіологічним синкретизмом”, притаманним первісним мистецтвам, і зауважив, що звичка до аналітичного мислення ігнорує “асоціативність нашого чуттєвого сприйняття,

<...> коли наше око підтримується слухом, дотиком тощо й навпаки... Враження світла можуть штучно викликатися враженнями від звуку, сліпі висловлюють своє відчуття сонячних променів, говорячи, що вони їх чують” [7, 88-91]. Первісну синестезію мав на увазі й Г. Башляр, зазначаючи, що в “наївному” світовідчутті “світло породжувало звуки, мелодія випромінювала світло, кольори змінювалися, бо вони були живими, предмети були прозорі й достатньо рухливі, щоби переміщуватися у просторі” [48, 48].

Теоретично мистецтво покликане культивувати синестезійне світосприйняття, проте наша “лівопівкульна” цивілізація послідовно сприяла розмежуванню мистецтва на роди й види, акцептувавши т.зв. роздільну рецепційну установку (лессінгівський підхід¹). Нині синестезія особливо актуальна й поширена у зв’язку з якісними змінами в культурі, зокрема розвитком технологій. Наприкінці 1950-х рр. її теоретичну базу створив феноменолог М. Мерло-Понті. Досліджуючи специфіку рецептивного досвіду [25, 240-281, 347-387], він ствердив, що комплексне інтермодальне сприйняття – це зовсім не виняток: “Синестезивне сприйняття є правилом, і ми не усвідомлюємо цього лише тому, що наукове знання замінило досвід, і тому, що ми розучилися бачити, чути і взагалі відчувати, навчившись дедуктивно виводити з нашого організму та зі світу, такого, як його розуміє фізика, все, що ми повинні бачити, чути і відчувати” [25, 266]. Цю думку підтвердив нейрофізіолог Гюнтер Баумгартнер. Вивчаючи взаємовпливи різномодальних рецепторних систем, він назвав такі місця “зонами полімодальної конвергенції”, або ж “ділянками мозку з полімодальними нейронами, куди сходяться шляхи від різних органів відчуттів” [2, 187-188].

Синестезію нині досліджують різні галузі наукового знання. Психологія й медицина як міжсенсорні та міжнейронні зв’язки, естетика й теорія культури – як взаємодію між мистецтвами пластичними й часовими, літературознавство – як поетичні тропи і стилістичні фігури, пов’язані з міжчуттєвим перенесенням, музико- й мистецтвознавство – як колірні просторові образи, викликані музикою, чи навпаки, звукові – кольором чи ритмом ліній. Арнольд Гаузер на ґрунті естетики романтизму, досліджень Гете про емоційний, чуттєво-моральний вплив кольорів, учення Е. Хрістіансена про враження настрою (*Stimmungsimpressionen*) та ідеї *Gesamtkunstwerk* висунув концепцію синестезійного начала в мистецтві. Він показав, що феномен синестезії – психологічний рушій синтезу мистецтв, явленого в літературних, музичних, малярських творах [51, 79], а першу половину XIX ст. назвав початковим етапом свідомої репрезентації синестезії як феномену культуротворчого. Музикознавець Ерік Гольн уважав синестезію прикметною особливістю романтизму, “панмузикального” назагал, і визнавав, що вона “часто виявляє себе в напівдрімотному стані” [53, 6]. Генріх Гофштеттер студіював явище в контексті символізму й зазначав: “Про синестезію йдеться, коли твір мистецтва, впливаючи на одні органи чуття, наприклад, на зір, водночас опосередковано впливає на інші, наприклад, на слух. Так вигляд темно-синьої барви може пробудити слухове чуття, здається, що чуємо низький далекий звук” [52, 135].

Митці й літератори вже півтора століття, починаючи зі славнозвісних поетичних тлумачень синестезії – задекларованих 1857 р. Ш. Бодлером “Відповідностей” (“*Correspondances*”) і А. Рембо 1871 р. “Голосних” (“*Voyelles*”),

¹ Як відомо, формула Горация “*Ut pictura poesis*” та ригористичні погляди Лессінга в його “Лаокооні” визначили дві діаметрально протилежні концепції просторових і часових мистецтв: одна підкреслює їх взаємну залежність, зв’язки та співпрацю, друга акцентує своєрідність, відмінності й автономію кожного з них. Едвард Бальдеран означив ці напрями як “гораціанську” та “лессінгівську” течії [49].

успішно використовували можливості всебічної репрезентації моделі світу завдяки одночасному включенню різних перцептивних каналів. У добу Шевченка романтики тільки почали говорити про те, що емоції та відчуття взаємодіють, перетинаються і пробуджують безконечні потоки асоціацій. Синестетик Л. Тік, якому належала ідея *Gesamtkunstwerk*, писав: “Коли звучать гобої, по зелених полях проходять коричневі тіні, голос труби нагадує полум’я, а скрипки – райдужне і червоне світло” (цит. за: [6, 144]). Синестетами були А. Шлегель із його шкалою кольорозвуків (А – червоний, О – пурпурний, І – небесно-блакитний) і Е. Т. А. Гофман, який занотував реально пережитий ним афективно-чуттєвий зв’язок барв, запахів, променів, котрі постали в уяві як звуки. Такий зв’язок не завжди піддається раціональному осмисленню, але виводить у площину безмежної метафоричної образності. Саме тому, на думку О. Білецького, німецькі поети-романтики бажану для них повноту й наочність зображуваного отримували завдяки більшій інтенсивності кольору чи невловності відтінків. Вони малювали картини, “залиті повним і яскравим кольором, де барви горять і висвічують, мов коштовне каміння, чи навпаки, картина, створена з невизначених, свідомо змішаних колірних відчуттів; <...> відчуття кольору доповнюється відчуттям звуку й отримує наочність завдяки стороннім асоціаціям” [3, 86].

Синестезія романтиків, у якій виявилось їхнє прагнення незвичайного, пов’язане з поетикою містичного почуття, була дещо узагальненою, у ній помітне панмузичне начало: Вордсворт, Суїнберн, Гете. Останній називав архітектуру соборів “німою музикою”, котра діє на людину так, що “все дрібне та обмежене в нас не без болю пробуджується й виганяється” [27, 400]. Гофман вважав прекрасним порівняння, що “старовинна італійська церковна музика співвідноситься з новою німецькою так, як собор Св. Петра зі Страсбурзьким собором” [23, 205-206]. На противагу цьому в Шевченкових синестетичних тропях переважає візуальне сприйняття, виразними постають слухові асоціації, меншою мірою – тактильні, смакові. Приклад смакових: Катерина синові “за гіркого [шага]” (вижебраного) “медяник купила” (“Катерина”); Оленочка, героїня “Прогулки с удовольствием и не без морали”, відчуває “ядовитую горечь оскорбления” [45, 284], саму ж її автор порівнює із “сахарною Психеею Кановы” [45, 259]; оповідач із цієї ж повісті “упоительный аромат распускавшейся зелени оживил <...>, как усталого путника в пустыне оживляет глоток свежей воды” [45, 246]. Тактильні асоціації стосуються передусім абстрактних категорій: слова “огнем невидимим пекли замерзли души” (“Пророк”); “слово пламенем взялось, щоб людям сердце розтопило” (“Неофіти”); надія “морозом окуе” (“Минули літа молодії”), рідше – пейзажних елементів: “сухой пень... станет посередине бархатной дороги” [45, 267]; “зеленеет бархатная молодая пажить” [45, 301]. Зорово-слухові відповідності зустрічаються в Шевченка у двох варіантах. Перший – це взаєморозчинення (взаємозаміна); він виявляє антропоморфність образу, а вибір тропів свідчить про накладання сенсорних полів: “утренние мысли... были уже гораздо розовее” [45, 245]; “сині хвилі голосили” [43, 12]; “хвиля синяя реве” [43, 111]. Другий варіант – взаємоактивація, він трапляється набагато частіше і є стильовою ознакою літературних творів Шевченка.

Синестезійне переживання Шевченко зафіксував у повісті “Прогулка с удовольствием и не без морали”, де гармонія вечірнього пейзажу (“Золотое солнце повисло над фиолетовым горизонтом и рассыпало свои изумрудные лучи по всему необъятному пространству” [45, 258]) нагадала йому “великолепную ораторию без звуков”. Слід зауважити: “без звуков” – радше інерція, данина часу. Насправді Шевченко-синестет таке “чув” у собі цю величну ораторію – музику, породжену кольором. Подібні асоціації, що їх

викликав передвечірній пейзаж, були в Сансьє: картина Теодора Руссо “Вихід з лісу Фонтенбло зі сторони Броль. Захід сонця” (1848–1850) нагадувала йому другий акт “Вільгельма Телля”. Критик зауважив, що “дивлячись на цей пейзаж, він чує звуки поетичних симфоній Россіні” [47, 115].

Інший зразок аперцепційної транспозиції – у сприйнятті Шевченком звуків флейти, мелодії, створеної березовим гаєм у темно-синіх сутінках: “Не странно ли, мне слышалась из березовой рощи флейта, играющая прелюдию вальса Авроры” [45, 258]. Ця музика енігматична для нього, адже “ничего этого не было, о флейте никто и не слышал в нашем околотке” [45, 258]. Він так прокоментував синестезійне відчуття, яке полонило, викликало небувале духовне піднесення, змусило забути про реальність: “В эти недолгие минуты я был настоящим поэтом и носился мыслию Бог ведает где, в каких надзвездных областях” [45, 258]. Так само оповідач несподівано “почув” знайому з дитинства пісню “Ой у полі верба”, ледь забачивши першу по дорозі з Петербурга в Україну корчму – “белую, под соломенной крышей, между вербами” [44, 294].

Типовий варіант синестезійного світовідчуття виявляє Шевченко й у повісті “Близнецы”, де автор-оповідач на ґанку друкарні Києво-Печерської лаври, оглядаючи далечинь – “всю Черниговскую губернию и часть Полтавской <...> начал сравнивать линии и тоны пейзажа с могущественными аккордами Гайдна” [45, 110]. Цікаво, що й героїня повісті – також синестетик, вона сприймає слухом панорамний краєвид, підтверджуючи відчуття оповідача: “Мне... всегда кажется, что я на этом крыльце как бы слушаю продолжение обедни” [45, 110]. Наділяючи героїню повісті синестезійними здібностями, автор тим стверджує, що і його, на перший погляд аномальне, сприйняття видимого через звуки – це не дивацтво, а феномен природний, привабливий. Покликання митця, переконаний Шевченко, – відкрити приховану гармонію в окремих явищах природи, предметах, звуках. Адже все матеріальне і духовне, усі форми, кольори, звуки, запахи – лише інструменти глобального осягнення-пізнання; усі предмети, явища й чуття пов’язані воєдино, і лише людина своїм цілісним сприйняттям здатна віднайти в макрокосмі глибші сенси.

Звуко-зоровий ряд, що межує із синестезією, присутній у листі до А. Козачковського від 16 липня 1852 р., у якому згадується прогулянка в Андруші, за Дніпро: “Вспомните тот чудный вечер, ту широкую панораму и посередине ее длинную, широкую фиолетовую ленту, а за лентой фиолетовой блестит, как из золота кованный, Переяславский собор. Какая-то чудная, торжественная тишина. Помните, мы долго не могли промолвить слова, пока, наконец, белое, едва заметное пятнышко не запело: “Та яром, яром, за товаром” [46, 62]. Уривок – приклад інтермодального словесно-мистецько-музичного творення і тому, що об’єднує асоціації живописно-музичні, і тому, що словом, ритмом, алітераціями (-ом, -ро, -ор, -ле, -оло, -ла, -ор, -ом..., центром є -ле: “фиолетовую ленту, а за лентой фиолетовой блестит”), повторами (широкую, фиолетовую) творить зразок музикальної прози. До того ж він зовсім не шліфований стилістично (словесний маляр І. Бунін безліч разів удосконалював подібні тексти) – у листі спонтанно відбилосся синестезійне сприйняття художника й поета.

Синестезія у варіанті взаємоактивації (сусідство, зближення “синестезійних” тропів, їх обопільне підсилення) дуже часто трапляється в Шевченка. Зазвичай він фіксує зоровий ряд, який потім посилює звукообразами: “Чорна хмара з-за лиману / Небо, сонце криє. / Синє море звірюкою / То стогне, то вие” [42, 123]. Його архетипний пейзаж України – синтез зорових і слухових образів: степ безкрай, козацтво, байрак гомонить, синє море грає, могила сумує, тополя

шумить, “Гриця” дівчина співає (“Гайдамаки”). Зображення “Дніпр широкий, гори, яри, лани широкополі, високі могили” доповнено співом (“Не молилася за мене”); в ідилічну картину вечора (садок вишневий, родина біля хати) уведено акомпанемент: гудіння хрущів, спів дівчат, тьохкання соловейка, голос матері. Жанрова картина обрання гетьмана в Чигирині увиразнена двічі різними за домінантним звучанням комплексами акустичних ефектів: а) “дзвонять усі дзвони”, “народ з попами, мов та Божа пчола гуде”, “стріляли з гармати”; б) “Громада чмелем загула, / У дзвони задзвонили, / Гармата заревла” (“У неділеньку, у святую”); інший гіпотипозис-жанр (луг, сінокіс, сонце, дівчата, парубки) озвучено гомоном дівчат: “мов ті сороки цокотали” (“Якби тобі довелося”). Показова поема “Гамалія”, де пісні козаків зі специфічним “музичним супроводом” – стогоном, клекотом, ревом Босфору, реготом Дніпра, пізніше ревом гармат Скутари, переплетені з яскравими живописними сценами.

Промовистим постає акустичний супровід трагічних картин, зокрема у візії апокаліпсису, де столітні дерева лягають у покоси, вирує пожежа, усе застить диму хмара й тьма: “ридають люди, виють звірі” [43, 79]. В іншому випадку динаміка візуально-звукових образів, що чергуються: степ чорніє, могила з вітром розмовляє, “А пороги / Меж очеретами / Ревуть, стогнуть – розсердились, / Щось страшне співають”, – посилена контрастами: “чорні гори зарідають”, “Альта плаче”, “полум’я, пожеари”, “пекло червоніє”, “вогонь пломеніє” (“Гайдамаки”). У вірші “А. О. Козачковському” асоціативне візуальне зіставлення пейзажів України і пейзажів пустелі обриває дисонансом грубий крик “Айда в казарми! Айда в неволю!”. Ще один випадок, коли поет застосовує прийом контрасту зображення і звуку: сходження “зорі правди і любові” над Вифлеємом зустрічає “мерзенна Іудея” – вона “заворушилась, заревла” (“Неофіти”). Оргія в “Неофітах” – класичне малярство: пурпур, золото, амфори, дівчата; на ложах гості. Це “полотно” також оприявнюється в кільцевому обрамленні звукообразів: спершу звуки гімну, пізніше – лаконічне “Регіт. Гомін”. Подібна схема працює і в зображенні Колізею: “Реве арена. На арені / Лідійський золотий пісок / Покрився пурпуром червоним... Арена звіром заревла” [43, 255].

Звукосимволічна лексика, прийоми евфонії (у наведених прикладах повтор російського “айда!” нагадує удар батога, у поемі алітерація на “р”, “ре” передає звірину натуру імперії та нелюдське дійство в Колізеї), на яких у Шевченка будується поезія, – похідні форми синестезії. Загалом же синестезія, котра інспірує взаємодію мистецтв, переконує, що літературна творчість Шевченка, надто окремі поетичні фрагменти з їхнім ритмочергуванням, алітеративним строєм, “керується” й живописними, і музичними, і пісенними чи звуковими образами, що завважив І. Франко [39] поза вживанням терміна. Шевченко йшов до максимально повного відтворення буття в його цілісності, тотальній єдності безлічі взаємопов’язаних частин, урешті, так, як він сприймав, – на високому рівні осциляції почуттів. Інтенсивні переживання, коли він “розворушував цілу свою духовну істоту” (Франко), породжували надзвичайно яскраві образи в поетичній творчості. Винятковий вплив цих образів на реципієнта, зауважимо, також зумовлений їхнім синестетичним походженням, самою природою синестезії.

Принципу візуально-звукової взаємоактивації Шевченко залишався вірним й у прозі. Детально промальована картина сільської вулиці з тинами й частоколами, двома соломою покритими млинами з гніздами лелек, білими хатами, дзеркалом ставу – “весь этот незатейливый пейзаж оглашался стаями плавающих по воде крикливых уток и гусей” [45, 248]. Або цілком живописна картина у стилі Ж. Бретона: надвечір’я на берегах Сули, група дівчат у вінках

із колосків, на тлі їхньому – “цариця жнив”, освітлена “заходящим раскаленным солнцем” [44, 60]. Уся ця картина озвучена співом, гомоном косарів та жниць. Оживлений людиною пейзаж – стафажі в малярських творах, постаті персонажів у літературних – відома риса шевченківської зображальності. Але так само, як людська присутність необхідна для повноти словесної чи мистецької картини, ідеальний пейзаж у Шевченка мусить звучати: “Солнце уже прорезывало золотыми полосками чащу леса, когда я подошел к живой изгороди хутора... В эту минуту разлился как-то чудно по лесу прекрасный девичий голос. У меня сердце замерло, и я как окаменелый стоял и долго не мог вслушаться в мелодию” [45, 117].

Гра світлих і темних плям, світлові акценти важливі для кожного художника. На малярських прийомах, які Шевченко часто інтерполює в літературу, побудована за принципом контрасту його синестетична метафора. Автор бачить своїх героїв як світло або як щось темне. Для прикладу, Оленочка – “лучезарный свет”; то вона, “лучезарная денница...осветила наше мрачное шествие” [45, 316], то, “как светлая звездочка, горит в этом густом тлетворном мраке. И для контраста ей, точно Магелланово облако, эта темная, неразгаданная старая идиотка панна Дорота!” [45, 294].

Цікавила Шевченка й синестезійна гра позасвідомих асоціацій, пробуджених сприйманням звуку, об’єму, лінії, кольору, світла. Він аналізував свої сни (див.: [24, 94-105]), для нього, як і для Гофмана, межові стани свідомості були продуцентами синестетичної образності; подеколи він описував психоаналітичні експерименти, скажімо, над Трохимом у повісті “Прогулка с удовольствием и не без морали”. У цьому ж творі ним скрупульозно зафіксовано своєрідний контакт із власною підсвідомістю. Уривок, умовно названий “Пролог жахливої бурі”, – яскрава картина синестетичних взаємодій [45, 240-241], де включено переважно аудіо-візуальні сенсорні канали й частково тактильні¹. Фрагмент – найточніший словесно-музично-іконічний відповідник асоціативного потоку: він репрезентує механізм асоціативного мислення – цей “великий дар справжнього митця” [39, 68].

Щоправда, “мислення” – умовний термін, коли йдеться про позасвідому гру образами. Не випадково Шевченко, зазначивши: “Я весь превратился в слух и зрение” [45, 240], – тим ствердив, що працюють лише перцепційно-сенсорні канали. Подібні відчуття, породжені станом між сном і реальністю, спостерігав Гофман: “Не так у сні, як у тому непевному стані, котрий передує забуттю, особливо, якщо я перед тим довго слухав музику, я знаходжу відомі відповідності між кольорами, звуками і запахами... Особливо дивну чудодійну владу має наді мною запах гвоздики; я мимоволі впадаю в мрійливий стан і чую, наче здаля, то наростання, то поступове пригасання звуків гобоя” (цит. за: [4, 528]). Гейне у “Флорентійських ночах” описав “побачені” ним картини-кадри (“Адже ви знаєте про моє друге музичне бачення, мою здатність при кожному почутому звукові бачити”), викликані в його уяві грою Паганіні (“Кожним ударом смичка Паганіні викликав переді мною зримі образи й картини, кожним звуковим ієрогліфом розповідав мені яскраві новели, рисував барвисту гру тіней, і всюди незмінно головною дійовою особою був він сам” [10, 65-70]). Цікаво, що літературний опис таких послідовних візій у Гейне нагадує сучасні принципи кіномонтажу.

Поглиблений аналіз шевченківського фрагмента – почергових синестезійних ефектів – дає змогу зазирнути в його творчу лабораторію: посилені контрасти світла і тіні, але між мороком і світлом, яке проникає повсюдно, – більше десяти

¹ Аналіз уривка див. у статті “Синестезійність світосприйняття Шевченка – маляра і поета” [12].

різних відтінків кольорів (білого, сірого, рожевого, синього) і напівтонів; подано чіткі обриси горизонту: він рівний, наче лінійкою окреслений, як у картині К.-Д. Фрідріха “Монах на березі моря” (1809), але бані хмар, абрис кулі-сонця порушують цю лінійну статику. Різкі контрасти в кінці уривка зрівноважують колорит усього гіпотипозису: темні хмари – білі картини – білі скелі – чорні баклани. Подібну зрівноважену колористичну гаму мають освітлені хмари, брили льоду, темні валуни на полотні В. Бредфорда “Льодовик Сермітсьялик” (1870). Симптоматично, що композитор і музикознавець П. Козицький, характеризуючи музичне обдаровання Шевченка, цей опис уважав музично-малювальним експромтом і назвав його “повним музикальних фарб”. На його думку, “це програма для великої симфонічної картини”, її міг здійснити митець, який “глибоко відчуває музичні образи, динаміку й фарби музичних ліній, тембри і регістри”. Тут наявні “перша і друга теми, що яскраво контрастують одна з одною: перша – тема грози, бурі, стихії, а друга – тема людини. Чи не нагадує ця схема побудову “Франчески да Ріміні” Чайковського?” – висловлює здогад композитор [18, 160-161]. Дослідження уривка особливо важливе з погляду психології творчості Шевченка. Яскравий зразок міжвидових інтеракцій, цей фрагмент пробуджує “ефект синестезії” й у реципієнта (судження П. Козицького). Так твір одного мистецтва сприймається як результат взаємодії інших мистецтв [19, 254]. Водночас уривок парадоксально виявляє суть природи поета-художника і сприймається як розгорнута метафора, як вербально-іконічна алегорія його творчого процесу.

Раптове натхнення, осяяння Шевченко відчув як “свежую живую силу духа” й описав його також як візуально-акустичну цілість: “Передо мной открылся чудный, дивный мир самых восхитительных, самых грациозных видений. Я видел, я осязал эти волшебные образы, я слышал эту прекрасную гармонию, словом, я был одержим воскреснувшим духом живой святой поэзии” [45, 246]. В інтерпретації механізмів аперцепційної транспозиції, синестетичних явищ та супутніх їм процесів у певного митця-літератора останнє слово – за майбутніми дослідниками, зокрема й щодо Шевченка. Однак прокоментовані зразки синестезії та синестетичні тропи в його літературних творах дають підставу вважати Шевченка митцем синестетичного типу. Водночас вони свідчать, наскільки активно є латералізація: полімодальні відчуття він логічно, послідовно оформлює у слові, komponує словесно-звукові “картини”, поєднуючи прийоми різних мистецтв. По суті, ним на практиці підтверджена концепція П. Торренса, Д. Леві, що цілісне враження від твору мистецтва у сфері музики, малярства, прози, поезії – завжди “результат спеціалізованих когнітивних і емоційних процесів, що відбуваються в обох півкулях; важлива загальна форма і кожна деталь, образи і абстракції, просторове співвідношення і часовий порядок” [21, 235-237].

Окреслені аспекти психології творчості виказують приналежність Шевченка до когорти митців *Doppelbegabungen*, митців-універсалістів, які утверджують, підносять на вищий щабель духовне буття свого народу. Синестетичний тип його особистості, афективно-екзальтований темперамент, визначений з опорою на праці К. Леонгарда, К. Роджерса, його емпатія, вчування (С. Балей), висока здатність до аперцепційної транспозиції разом з іншими психофізіологічними чинниками зумовлювали мобільність переходу Шевченка з одного мистецького коду на другий. Постулюємо й той факт, що його творчість, основана на синтетичній здатності до інтеграції, до узагальненого бачення буття, де одномоментно присутнє й виокремлення деталей, і провіденційне осягнення масштабних векторів руху й розвитку нації, побудована, власне, на

співпраці двох півкуль мозку в когнітивно-творчих процесах¹. Особливу роль мало і психологічне підживлення естетичним кодом пластичних мистецтв, що зумовило творчу продуктивність в умовах заслання, стало одним із важливих аспектів самозбереження та самопізнання. Без сумніву, комплексне, на стику різних наук осмислення психології Шевченка – багатогранної різнобічно розвиненої особистості, яка моделювала континуум власного національного духовного буття, вивчення психології його творчості – одне з пріоритетних завдань сучасного шевченкознавства.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Балей С.* З психології творчості Шевченка. – Львів: Шляхи, 1916; Черкаси: БРАМА, 2001. – 80 с.
2. *Баумгартнер Г.* Физиологические рамки зрительного эстетического отклика // *Красота и мозг: биологические аспекты эстетики.* – М.: Мир, 1995. – С. 173-190.
3. *Белецкий А.* В мастерской художника слова. – М.: Высшая школа, 1989. – 160 с.
4. *Бодлер Ш.* Цветы зла. Обломки. Парижский сплин. Искусственный рай: Эссе, дневники, статьи об искусстве. – М.: РИПОЛ Классик, 1997. – 960 с.
5. *Брагина Н., Доброхотова Т.* Функциональные асимметрии человека. – 2 изд., перераб. и доп. – М.: Медицина, 1988. – 240 с.
6. *Ванечкина И., Галлеев Б.* О синестезии романтизма: поэзия и музыка // *Синтез в русской и мировой художественной культуре: Материалы пятой науч.-практ. конф., посвященной памяти А. Ф. Лосева.* – М.: Моск. пед. гос. ун-т, 2006. – С. 14-18.
7. *Веселовский А.* Историческая поэтика. – Ленинград: Художественная литература, 1940. – 648 с.
8. *Вундт В.* Фантазия как основа искусства. – СПб.; М.: Тов-во М. О. Вольф, 1914. – 147 с.
9. *Выготский Л.* Психология искусства. – 3-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 573 с.
10. *Гейне Г.* Флорентийские ночи. Ночь первая // *Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века.* – Ленинград: Изд-во Ленинградского ун-та, 1985. – С. 51-70.
11. *Генералюк А.* Символіко-алегоричний концептуалізм Т. Шевченка: інтроспективна серія “Телемах – Діоген” // *Студії мистецтвознавчі. Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво.* – 2009. – Чис. 1. – С. 31-51.
12. *Генералюк А.* Синестезійність світосприйняття Шевченка – маляра і поета // *Шевченкознавчі студії: Зб. наук. пр.* – К.: Київський ун-т, 2005. – Вип. 7. – С. 29-35.
13. *Генералюк А.* Універсализм Шевченка: Взаємодія літератури і мистецтва. – К.: Наук. думка, 2008. – 544 с.
14. *Глобенко М.* Живий Шевченко // *Шевченко Т.* Повне видання творів: У 14 т. – Чикаго: Вид-во Миколи Денисюка, 1963. – Т. 13: Т. Шевченко і його творчість: Зб. праць і статей. – С. 267-298.
15. *Дмитриева Н.* Изображение и слово. – М.: Искусство, 1962. – 314 с.
16. *Єфремов С.* Історія українського письменства. – К.: Femina, 1995. – 688 с.
17. *Іванов Вяч.* Бессознательное, функциональная асимметрия, язык и творчество // *Бессознательное: природа, функции, исследования.* – Тбилиси, 1985. – Т. IV. – С. 254-259 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://philologos.narod.ru/ling/ivanov_asym.htm
18. *Козицький П.* Тарас Шевченко і музична культура // *Українська література.* – 1942. – № 5/6. – С. 154-169.
19. *Кондаков И.* “Эффект синестезии” в литературно-художественной критике: (к постановке вопроса) // *Художественное творчество: вопросы комплексного изучения* – 1983. – Ленинград: Наука, 1983. – С. 253-258.
20. *Курт Э.* Романтическая гармония и ее кризис в “Тристане” Вагнера. – М.: Музыка, 1975. – 551 с.
21. *Леви Д.* Церебральная асимметрия и эстетическое переживание // *Красота и мозг: биологические аспекты эстетики.* – М.: Мир, 1995. – С. 227-250.
22. *Леонгард К.* Акцентуированные личности. – 2-е изд., стереотип. – К.: Выща школа, 1989. – 375 с.
23. *Литературные манифесты западноевропейских романтиков: Собр. текстов / Вступ. ст. и общ. ред. А. С. Дмитриева.* – М.: Изд-во Московского ун-та, 1980. – 638 с.
24. *Макаров А.* Ще одна грань Шевченкової творчості // *Макаров А.* П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво: Нариси з психології творчості. – К.: Рад. письменник, 1990. – С. 57-105.
25. *Мерло-Понти М.* Феноменология сприйняття. – К.: Український Центр духовної культури, 2001. – 552 с.
26. *Морозова Н.* Экфразис в русской прозе. – Новосибирск: НГУЭУ, 2008. – 212 с.
27. *Музыкальная эстетика Германии XIX века: Антология: В 2 т. / Сост. Ал. В. Михайлова и В. П. Шестакова.* – М.: Музыка, 1981. – Т. 1. – 415 с.

¹ Додатково зауважимо: теорія співдії ейдетиčno-іраціональної та логічної діяльності мозку, продуктивна в нейрофізіології та психології, дала змогу ввести одиничні структури свідомості в загальну модель ноосфери, виокремивши її компоненти, а відтак наблизитися до механізмів творчості й пізнання ще на один ступінь. На початку ХХ ст. А. Бергсон, К.-Г. Юнг, говорячи про нерозривність тла культури, єдине поле, в якому існують усі мистецтва, були близькі до формулювання понять, котрі визначають сьогодні як інформаційно-сміслові структури: архетипи, константи, концепти, фрейми. Такі структури наявні у творчості Шевченка, вони означені за їх вербально-іконічним наповненням як образи-концепти.

28. Мулик-Луцик Ю. Передмова (нова сторінка в шевченкознавстві) // *Онуфрійчук Ф.* Світ рослин у творах Т. Шевченка. – Йорктон: Redeemer's Voice Press [Канада], 1961. – С. 5-9.
29. Плющ Л. “Причинна” і деякі проблеми філософії Шевченка // *Сучасність*. – 1979. – Ч. 3. – С. 8-29.
30. Погребенник В. Інонаціональні мотиви поезії Тараса Шевченка (засланський період) // *Феномен Т. Г. Шевченка в контексті соціокультурних та освітніх процесів: 4 Всеукраїнська наук.-метод. конф. (22–24 травня 2007 р., м. Сімферополь)*. – К.: Грамота, 2007. – С. 10-15.
31. Рибо Т. Опыт исследования творческого воображения. – СПб.: Издание А. Ф. Пантелеева, 1901. – 233 с.
32. Роджерс К. Р. Взгляд на психотерапию. Становление человека. – М.: Изд. группа “Прогресс”, “Универс”, 1994. – 480 с.
33. Розумний Я. Естетичні погляди Т. Шевченка на візантизм і німецький ідеалізм // *Сучасність*. – 1973. – Ч. 7 / 8. – С. 52-69.
34. Ротенберг В. Психофизиологические аспекты изучения творчества” [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.rjews.net/v_rotenberg/tvorchestvo.html
35. Симонов П. “Сверхзадача” художника в свете психологии и нейрофизиологии // *Психология процессов художественного творчества*. – Ленинград: Наука, 1983. – С. 32-45.
36. Сластион О. Шевченко як маляр // *Рідний край: На спомин Тараса Шевченка*. – Полтава, 1906. – № 8. – С. 13-16.
37. Спогади про Шевченка. – К.: Держ. вид-во художньої літератури, 1958. – 658 с.
38. Спрингер С., Дейч Г. Левый мозг, правый мозг: Асимметрия мозга. – М.: Мир, 1983. – 256 с.
39. Франко І. Із секретів поетичної творчості // *Франко І.* Збір. тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1981. – Т. 31: Літературно-критичні праці (1897–1899). – С. 45-119.
40. Халецкий А. Психоанализ личности и творчества Шевченко // *Классический психоанализ и художественная литература*. – СПб.: [М.; Харьков; Минск]: Питер, 2002. – С. 316-326.
41. Чуковський К. Шевченко // *Сучасність*. – 1992. – Ч. 3. – С. 156-175.
42. Шевченко Т. Повне збір. тв.: У 12 т. – К.: Наук. думка, 2001. – Т. 1: Поезія 1837–1847. – 2001. – 784 с.
43. Шевченко Т. Повне збір. тв.: У 12 т. – К.: Наук. думка, 2001. – Т. 2: Поезія 1847–1861. – 2001. – 784 с.
44. Шевченко Т. Повне збір. тв.: У 12 т. – К.: Наук. думка, 2001. – Т. 3: Драматичні твори. Повісті. – 2003. – 592 с.
45. Шевченко Т. Повне збір. тв.: У 12 т. – К.: Наук. думка, 2001. – Т. 4: Повісті. – 2003. – 600 с.
46. Шевченко Т. Повне збір. тв.: У 12 т. – К.: Наук. думка, 2001. – Т. 6: Листи. Дарчі та власницькі написи. Документи, складені Т. Шевченком або за його участю. – 2003. – 632 с.
47. Яворская Н. Пейзаж барбизонской школы. – М.: Искусство, 1962. – 347 с.
48. Bachelard G. L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement. – Paris: José Corti, 1962. – 136 p.
49. Balcerzan E. Poezja jako semiotyka sztuki // *Balcerzan E.* Kręgi wtajemniczenia. – Kraków: Wyd-wo Literackie, 1982. – 455 s.
50. Erhardt-Siebold E. Harmony of the Senses in English, German, French Romanticism // *Publications of the Modern Language Association (PMLA)*. – 1932. – Vol. 47. – P. 577-592.
51. Hauser A. The Social History of Art: From Prehistoric Times to the Middle Ages. – London: Rutledge, 1951. – Vol. 1. – 709 p.
52. Hofstätter H. H. Symbolizm. – Warszawa: Artystyczne i Filmowe Wydawnictwo, 1980. – 364 s.
53. Höhne E. Musik in der Kunst. – Leipzig: Veb E. A. Seemann Verlag, 1965. – 46 s.
54. Kowalczykowa A. Autoportrety Tarasa Szewczenki. Krecacja artysty // *Тарас Шевченко і народна культура: 36. праць міжнар. 35-ї наук. шевченківської конф.: У 2 кн.* – Черкаси: Брама-Україна, 2004. – Кн. 1. – С. 221-231.
55. Rogers C. R. Empathic: An Unappreciated Way of Being // *The Counselling Psychologist*. – 1975. – № 2. – Vol. 5. – P. 2-10.
56. Ulmann S. Romanticism and Synaesthesia // *Publications of the Modern Language Association (PMLA)*. – 1945. – Vol. 60. – P. 811-827.

Отримано 15 лютого 2012 р.

М. Куїв



ERRATA

У №3 за 2012 р. у статті “Незабутні: до 90-річчя від дня народження Ніни Луківни Калениченко та Леоніда Миколайовича Коваленка” на с. 102 замість фотографії Н.Л. Калениченко з технічних причин уміщено фотографію іншої особи. Перепрошуємо читачів за цей недогляд.