

досить сугестивне: навіває відчуття краси Музи, любові та поваги до неї з боку ліричного героя. Загалом, яким бачиться Тарасові Шевченкові рай? Це своя затишна хатинка із садочком понад річкою (усе як в Україні!); поет перебуває поруч із Музою й радісно співає про Україну, Дніпро, “веселі селища в гаях” (теперішня ідилія), “могили-гори на степах” (славне минуле).

Останні чотири рядки прикметні в ракурсі завершення не лише поезії, а й усієї Шевченкової творчості.

Отож “Чи не покинуть нам, небого” — це поезія, де автор у передсмертну годину долає природний страх смерті завдяки великій силі поетичного чуття; де він осмислює себе насамперед як поета, який упродовж усього життя чесно та щиро служив своїй Музі; де показано гармонію його високої душі у світах земному та позаземному (як уявлення своєї посмертної долі); де стверджується глибока й довічна любов до України та її народу.

м. Львів

Леся Генералюк

ВІЗУАЛЬНИЙ КОД ШЕВЧЕНКА

*Дивитися і не малювати — це така мука,
яку зрозуміє тільки справжній художник.*

*(Т. Шевченко. З листа до В.Рєпніної
від 24 жовтня 1847, Орська фортеця)*

Вивчаючи світ нашого сприйняття і раціональних знань, фізики кінця ХХ ст. дійшли висновку, що нашим уявленням про об’єктивну реальність притаманна фрагментарність, умовність і неповнота. Своє загальне знання людина вибудовує з тих чи тих вражень, з уявлень про окремі предмети, розщеплює цей світ на елементи. Феномен буття — в його цілісності, всезагальній єдності безлічі взаємопов’язаних частин цілого. Тому прикметною ознакою сучасної науки стає синтетичний підхід до осягнення багатьох явищ. У митців прагнення відтворити багатомірність світу визріло раніше за науковців, зокрема, в контексті онтологічного досвіду митців універсального рівня (Гете, Вагнер, Віктор Гюго, Анрі Моньє, Вільям Блейк, пізніше — Поль Клодель, Теофіль Готьє, Арнольд Бьоклін, Оділон Редон, Михайло Лермонтов, Олександр Скрябін, Михайло Врубель, Мікалоюс Чюрльоніс та ін.), й сьогодні полісинтетичні види мистецтва вже стали нормою.

Логічно, що зародження процесів синтезу, як і формування специфічного синестетичного способу світосприйняття, цікавлять психологів, культурологів, істориків мистецтва. Вдячним матеріалом для таких досліджень є період розквіту імпресіонізму — модерну — сецесії — символізму на зламі ХІХ — ХХ ст., звідки бере початок відлік епохи синкретизму. Парадокс полягає в тому, що ці процеси, маючи точкою відліку творчість окремих осіб, розпочалися значно раніше, ще в середині ХІХ ст., приблизно водночас в передових європейських культурах (французькій, англійській, німецькій) та доволі яскраво — в культурі українській, яка перебувала внаслідок утисків імперії на грані повної нівеляції. Фактично, завдяки своєму включенню в континуум загальноєвропейського культурного

Слово і Час. 2004. №3

поступу, ставши в ряд світових митців-універсумів, Шевченко й утвердив духовне буття української нації.

Розуміння неординарності Шевченка впливає передусім з усвідомлення його прагнення максимально повно досягнути світ, пізнати огром, загадку буття. Водночас потужна програма самовиявлення — формалізованої актуалізації духу відповідно з власною формою — спричинила творення й самого оточення. Резонує і сьогодні у вигляді *essentia storica* цей могутній процес творення індивіда, України, нації.

Шевченко унаочнив, подав у формі яскравих переконливих образів мислеформу країни, відомої тоді лише йому, — “семантично багатий та енергетичний образ дійсності”¹, синтезував міф, а тим самим стимулював пульсацію світу, відшліфувавши його до подробиць: колоритного, об’ємного, динамічного, світу цілісного й візуально доступного. Професійно задіяні Шевченком прийоми візуалізації, підсилення образотворчим мистецтвом звукової магії слова є, на мій погляд, ключем до досягнення феномена художника-поета: це своєрідний код його творчої особистості, який відкрив йому необмежені можливості впливу на свідомість різних поколінь і епох. Вимогливий стиліст Іван Бунін, із характерною для нього “гіпертрофією зору”, схилився свого часу перед Шевченком: “абсолютно геніальний поет!”; здійснивши подорож по Дніпру козацькими шляхами, він відчув органічність побаченого ландшафту й поетичних рядків, які декламував навіть в еміграції. Високо цінував явище взаємоактивації (термін Б. Галанова)² малярства й поезії О. Білецький: “В ідеалі поетом ми маємо вважати маляра, обдарованого словесною уявою”, — писав він уже в 1923 р.³

Психокінетика. Механізми. Закономірно виникає питання, чому саме такий синтез є ідеальним? Бо максимально активізуються механізми впливу на свідомість. Існує загадка видимого, її культивують візуальні мистецтва. Намагаючись збагнути цю загадку (одвічне “Хліба й видовищ!”), сучасна психологія, психофізіологія, нейропсихологія лише зараз добирає ключі до неї як до феномену людського сприйняття. Г.Бенедетті, А.Лурія, А.Маслоу, Н.Фрай, обговорюючи проблему співвідношення зорової, слухової та мовної систем, стверджують: саме зорова система є доміантною в людини. Але не тому, що служить найбільш потужним джерелом інформації про світ (в цьому слухова і мовна системи їй не поступаються), а тому, що ця система пов’язує всі інші системи, є, так би мовити, “функціональним органом — перетворювачем сигналів, що йдуть не тільки од видимих предметів, а й від інших систем психіки”. Більше того, “зорова система володіє вражаючою здатністю перетворювати незриме у зриме, візуалізувати будь-які чуттєві сигнали”⁴.

Нейропсихологи виділяють певні ділянки кори головного мозку, пов’язані зі складними формами інтеграції слухових і зорових асоціацій. А.Лурія в праці “Відчуття і сприйняття” обґрунтовує постулат О. Білецького: “Всі поля зорової кори мають сильні асоціативні зв’язки. Окремі зорові поля мають взаємні зв’язки із слуховим асоціативним полем. На нейронах зорової області відзначено взаємовпливи соматичної, слухової і зорової імпульсації”⁵. Водночас зорова система щільно

¹ Найден О. Ектропійні та ентропійні явища в українській культурі // Сучасність. — 2001. — №7–8. — С. 141.

² Див.: Галанов Б. Живопись словом: Портрет. Пейзаж. Вещь. — М., 1974.

³ Див.: Белецкий А. В мастерской художника слова. — М., 1989. — С. 89.

⁴ Ананьев Б. Сенсорно-перцептивная организация человека // *Познавательные процессы: ощущения, восприятие*: Сб. — М., 1982. — С. 24.

⁵ Лурья А. Ощущение и восприятие. — М., 1975. — С. 178.

пов'язана з третьою сигнальною системою — мовленням. Доведено, що слово, як і безпосереднє відчуття, здатне активізувати зорові ділянки кори головного мозку, тобто процес має зворотній характер. Отже, на відміну від тварини, людині властиві інтермодальні асоціації, і в цьому контексті слово, наголошує Г.Бенедетті, “виступає першим інтермодальним символом”⁶, що інтегрує потоки зорового ряду, формуючи одночасно зорову пам'ять. Така взаємна активація лише увиразнює міжнейронні зв'язки, стимулюючи творення стійких синаптичних структур. Саме тут — психофізіологічний ключ до розгадки Шевченка — художника і поета.

Ключ: око і слово. Візуальне начало, властиве Шевченковій поезії, що служить камертоном твору і стильовою ознакою його творчості, водночас надзвичайно розумно організоване. Вміле дозування зорового ряду в літературних текстах Шевченка демонструє його високий професійний рівень художника: одночасне оперування прийомами образотворчого й словесного мистецтва відбувається практично непомітно для реципієнта, однак максимальний вплив на його сенсорно-емоційну сферу забезпечено саме завдяки включенню названих ділянок кори головного мозку.

На відміну від Гете, Гюго, парнасців, майстрів “словесної пластики” (Т.Готье, В. де Ліль Адана, А.Рембо, Ш.Леконт де Ліля, Ж.-М. де Ередіа), символістів, уречевлених акмеїстів, того ж І.Буніна, Шевченковому стилю властиве відчуття пропорції, його поетична пластика є лапідарною й візуально чіткою. “Чудовий малюнок, свіжий, живий, реальний”⁷, — захоплювався С.Смаль-Стоцький жанровими сценками в “Тарасовій ночі”. Якщо в творах Буніна спостерігається “деталізація, від якої розбігалися очі, яка все розсувала зсередини і все розповзалось”⁸, то Шевченкове бачення й чуття композиції змушувало індивідуальність художника підкорятися тексту.

Оскільки професійна художня освіта Шевченка сприяла створенню візуально орієнтованих програм, то всі візуально орієнтовані дії, викликані цією програмою, поступово формували в свідомості поета специфічну візуальну установку⁹. Для Шевченка око — його інструмент — вимагало постійних навантажень, потреба рисувати — не лише доконечна необхідність, це його формула виживання (досить згадати, з яким захопленням і пошаною він ставився до фарб та олівців, особливо на засланні), як оцінював довколишній світ: вивчав конструкцію малої травини¹⁰, дерева¹¹, нехитрі звичай якогось жучка¹². Око, не слово, попри славу поета-генія, завжди на першому місці. М.Мерло-Понті, вивчаючи зорові мистецтва в контексті життєвого простору людства, вважає назагал візуальний аспект сприйняття світу превалюючим у процесі усвідомлення людиною себе як частки всесвіту¹³. Тому, досліджуючи проблему взаємодії мистецтв, необхідно наголосити на первинності зорового начала у творчості Шевченка, яке, домінуючи в суб'єктивно-типологічному, психосоматичному та нейрофізіологічному зрізі, є стрижневим і в культурологічному плані.

⁶ Цит. за: *Воронин С.* Синестезия и звуко-символизм // *Психолінгвістическіе* проблеми семантики. — М., 1993. — С. 122.

⁷ *Смаль-Стоцький С. Т.* Шевченко. Інтерпретації. — Черкаси, 2003. — С. 67.

⁸ *Славецький В.* Діалектика бунинського поетического стиля // *Вопросы теории и истории лирики* (Межвузовск. сб. научн. трудов). — Воронеж, 1988. — С. 43–44.

⁹ Див.: *Розин В.* Визуальная культура и восприятие: Как человек видит и понимает мир. — М., 1996. — С. 18.

¹⁰ *Маслов В.* До біографії // *Спогади* про Шевченка. — К., 1958. — С. 425.

¹¹ Лист Т.Г.Шевченка до Бр. Залеського за 10 квітня 1855 // *Шевченко Т.* Пов. збір тв.: У 6 т. — Т. 6. — К., 1964. — С.114; *Юнге Катерина.* Спогади про Т. Г. Шевченка // *Спогади* про Шевченка. — С. 324.

¹² *Чужбинський О.* Спогади про Т. Г. Шевченка // *Спогади* про Шевченка. — С. 116.

¹³ Див.: *Мерло-Понті М.* Око и дух. — М., 1992. — С. 16.

Саме зорові враження від подорожей Україною у 1843, 1845 рр., частково втілені в рисунках і акварелях, кардинально змінили свідомість Шевченка, запрограмували гіркоту й трагізм збірки “Три літа”; але первинно вони спродукували ряд малярських творів, продиктували ідею “Живописної України” — зорового втілення духу українства. Замальовуючи Троїцький монастир поблизу Чигирин (акварель “Мотрин монастир”, 1845), він зарисовує і “склик” — гайдамацький дзвін часів Коліївщини¹⁴, робить сепії “Капличка”, “Чигиринський дівочий монастир”. Ці храми, відправні пункти гайдамацького руху, пізніше зображені в поезії: “...дорога // З монастиря Мотринога // До яру страшного. // В яру колись гайдамаки // Табором стояли, // Лагодили самопали, // Ратища стругали” (Холодний Яр, 17 грудня 1845); “...Прибивсь якомсь і в Чигирин, // І в монастир отой дівочий, // Що за пісками на болоті // У лозах самотний стоїть” (Княжна, 1847); “... за Дніпром, // На пригорі, ніби капличка, // Козацька церква невеличка // Стоїть з похиленим хрестом” (Сон — Гори мої високії, 1847). Побачені в середині вересня 1845 року руїни резиденції Богдана Хмельницького, ним же споруджена Іллінська церква вразили поета так, що вже в перших числах жовтня він написав програмний твір “Великий льох”, котрий становить одне ціле з акварелями “В Суботові. Кам’яні хрести”, “Богданові руїни в Суботові”, “Богданова церква в Суботові”. Цікаву деталь помітив Д. Антонович: “Богданова церква у Суботові так по-королівськи виглядає у Шевченка порівняно з акварелями далеко величавіших церков Переяслава та Густинського монастиря, хоч то було “справжнє Сен-Клерське абатство”¹⁵. Тому важливо підкреслити первинність суботівського пленеру щодо “Великого льоху” як процесу “вчування” в природу, як етапу визрівання нового ейдетичного виміру, що втілиться пізніше в слові.

Ключ: око і дух. Парадокс візуального сприйняття полягає в тому, що при спогляданні включаються могутні позасвідомі механізми: візуальна установка спрацьовує в режимі “квазіпостереження” (Ж.-П. Сартр), коли зір дає повну інформацію про довколишню реальність, причому блискавично, за частки секунди об’єкт піддається не лише зовнішньому, а й глибинному вичерпному осягненню. Погляд вглиб, у суть речей, у випадку Чигирин і Суботова — крізь час, коли Шевченкове малювання з природи перетворюється на моделювання конкретного історичного дискурсу, а інфернальні картини містерійного дійства — не що інше, як візуалізація історії, насичена предметністю, чіткими візуальними топосами. Навіть поза паралелізмом часу створення рисунків і поетичних творів, наявна домінанта візуальної основи в словесній творчості Шевченка: з безлічі словесних прийомів конструювання образу пластичні обираються поетом як найдієвіші.

Це не одиничний метод у поезії — пластичність стилю властива поетам-художникам, для котрих часткове зрима стає першоімпульсом до глобальних ідей у поезії. Приміром, Гете, що у “Фаусті” явив предметність образів, захоплення матеріальним світом й для котрого, як і для Шевченка, “пластичне формування і чисто словесна інформація, медитація — тісно зв’язані і навіть до деякої міри зливаються”¹⁶; В. Моріс, якому властивий поетичний переклад малярських візій, більше того — прийомів і технологій живописця, заглибленого в реальність на полотні; М. Дуутендай, яскраві й живі барви якого, “уречевленість” образів та їх компонування, виказують професіонала; М. Волошин, поезія якого нагадує полотна

¹⁴ Жур П. Труді і дні Кобзаря. — К., 2003. — С. 122.

¹⁵ Антонович Д. Шевченко — маляр // Шевченко Т. Повне вид. тв. — Чикаго, 1963. — Т. XI. — С. 185.

¹⁶ Гузар І. Шевченко і Гете. — Торонто, 1999. — С. 134.

імпресіоністів, а чи барбизонців, або ж японську гравюру... Перелік можна продовжити, проте ще більше поетів — не професійних художників, що їм також властива словесна пластика, їх приваблює активність зорових образів; однак стиль поета, котрий задіює прийоми візуальних мистецтв, і стиль поета-художника — принципово різні, і це окреме й цікаве питання.

Пріоритетність зорових образів, на відміну од, наприклад, слухових, у тому, що вони “характеризуються суб’єктивною симультанністю, котра дозволяє миттєво “схоплювати” відносини між різними елементами ситуації”¹⁷. Тобто, сама акцентуація зорового сегмента кори головного мозку сприяє формуванню могутнього синестетичного асоціативного ряду, а це означає, за висловом С.Ейзенштейна, “звести воєдино всю різноманітність відчуттів, що привносяться з різних областей різними органами чуття”¹⁸. Комплексність чуттєво скерованого вектора неабиякої сили відкриває не лише “суть речей” для поета чи реципієнта, а й розкриває форму духу самого митця. “Дух виходить назовні крізь очі, щоби здійснити прогулянку в речах, оскільки художник звіряє з ними все, що бачить внутрішнім зором”¹⁹, — зауважує Мерло-Понті. Візуальний код для Шевченка, митця-універсума, є базовим, оскільки світ у його рецепції побудовано на повній і цілісній зримості — саме вона підлягає розшифровці й відтворенню, саме вона звільнює глибинні сенси буття, котрі пізніше репрезентовано за посередництвом вторинної сигнальної системи — слова.

Так, дериватами є балади “Тополя” (1839), “Утоплена” (грудень, 1841); етюд “Тополя” (1839), начерк “Утоплена” (1840 — 1841) зроблені не *post factum*, навпаки — поезія доповнює образотворчу форму, розширюючи діапазон закладених у неї значень. Сепія “Сліпа з дочкою” (1842) і поема “Слепая” (1842) взаємопов’язані імагінальним актом творення (не виключено, що точніше датування виявило би первинність рисунка); таке ж синхронне вирішення завдання в темі ескізу “Відьма” (1847) та поеми “Відьма” (“Осика”, 1847), “Мар’яні-черниці” (1841). Офорт “Казка” (1844) разом із підтекстовкою пробудив тему й візуальне її наповнення в поезіях “Рано-вранці новобранці” (1847), “Москалева криниця” (1847, 1-й вар.; 1857, 2-й вар.), а образ смерті з офорту пластично подано в поемі “Невольник” (“Сліпий”, 1859), попередньо він осмислюється в поезії “Косар” (1847). Шевченковій думці властиве повернення до візуально значимих для нього явищ, словом він закріплює, виопуклює і видовищні аспекти прожитого, і глибинні сенси, що хвилювали його й підштовхнули до малювання. З одного боку — йому комфортно серед цих фрагментів баченого — пережитого — змальованого, з другого — він посилює деякі деталі в панорамному малярсько-літературному полотні “Україна”. Побачена природа під час написання акварелі “Кам’яний хрест святого Бориса” (1845) знайшла своє втілення в описі хутора сотника Сокири (“Близнець”, 1852), розташованого на березі річки Альти навпроти церкви, збудованої на місці трагедії; акварелям “В Густині. Церква Петра і Павла”, “В Густині. Брама з церквою святого Миколи Чудотворця” (1845) відповідають описи цих архітектурних пам’яток у повісті “Музыкант” (1857); акварелям “Вознесенський собор в Переяславі”, “В Переяславі” (1845) — чудові екфразисні описи соборів у повісті “Близнець” тощо.

Характерні для художників процеси проникнення крізь видиме, що підлягає зображенню, розкривають не лише глибинні сенси видимих речей, а й по-новому

¹⁷ Зинченко В. Современные проблемы визуального образования // Вопросы философии. — 1973. — № 11. — С. 46.

¹⁸ Эйзенштейн С. Рукописи: Письма. Дневники. — ЦГАЛИ. — Ф. 1923. — Оп. 2. — Ед. хр. 302. — Л. 23.

¹⁹ Мерло-Понти М. Око и дух. — М., 1992. — С. 20.

висвітлюють сутність самого художника. К. Д. Фрідріх стверджував, що “художник повинен рисувати не просто те, що він бачить перед собою, а те, що він бачить у собі”²⁰. Світ розкривається перед Шевченком наче зсередини, з ядра, зі своїх основ; йому, як і будь-якому талановитому художнику, доступна сутність речей. Глибше — істина. Згідно теорії вчування — Einfuhlung (Т.Ліппс, Р.Лотце, Р.Фішер), естетичне враження на митця справляють ті образи, в яких “вчуває” себе самого, приписуючи предметам ті внутрішні стани, котрі він переживає сам, вдивляючись, вслуховуючись, вживаючись в них²¹. Слід сказати, що прийомом “вчування” (співінтуїтності, квазіспостереження) Шевченко володів досконало. С. Балей виділяв надзвичайно велику схильність поета вкорінювати свою душу в інші єства, і “не лише в людей підкладати свою власну психіку, свої власні почування і бажання”²².

Дерева на Мангишлаку, з якими зрісся душею Шевченко в свої найскрутніші часи, — один із прикладів такого вчування. Однак цикл “Дерева і каміння” (1851 — 1852) засвідчує не лише інтровертність і заглиблення у вічне, як у Дж. Леопарді, майстра нічних пейзажів: “Любив я завжди цей самотній горб // І чагарі, які від ока криють // Значну частину обрїїв далеких. // Коли я тут сиджу... я думаю про вічне”²³ і не есхатологію каміння й дерев К. Д. Фрідріха, а самоосягнення, боротьбу із собою, велику аутосугестивну внутрішню працю. Деталь: 10 рисунків циклу змогли “сказати все”, прямих поетико-живописних паралелей на цю тему немає, як немає згадок і в прозі. Отже, візуальний код Шевченка — творча і перетворююча сила: від візії — до слова й глобальних етичних програм; від візії — до трансформації сакральних крипти душі.

Ще один приклад “диктату” візуального начала, яке стає платформою для подачі ідей незмірно глибших — у двох акварелях періоду заслання: “Пожежа в степу” (1848) та “Джангис-агач” (26 травня 1848). Під час Аральської експедиції, коли Шевченкові довелося побачити грандіозну степову пожежу, й коли вогонь охопив усе видноколо — тоді рецептори художника витримали чималу дозу подразнень. До того ж видовище землі, яка палає, у свідомості етнічного українця асоціюється з тотальною катастрофою. Переживання на підсвідомому рівні були такими сильними, що крім малярського (майстерного!) свідчення та пізнішого (1852) опису пожежі в повісті “Близначці”, Шевченко створює “У Бога за дверми” (19 червня — 25 липня) — вірш есхатологічного виміру, що посідає гідне місце серед світових шедеврів апокаліптичної тематики.

Приблизно так вплинула на поета візія нескореного дерева в пустелі, підсвідомо пробудивши в ньому волю до життя; він описує його, “вчуваючи” себе в ньому. Аналіз потрібного візуального дублювання (вірш “У Бога за дверми” (1848), акварель “Джангис-агач”(1848), фрагмент повісті “Близначці” (1852) — цікава проблема сама по собі, але тут важливо інше. Візуальна агресія сукупно з внутрішніми чинниками вивільняє програми прапам’яті: схоже, що в момент, коли твориться поетичний образ, митець увіходить в унісон із прожитим життям природи, резонує з її минулим, відкидаючи все, що заважає екзистенції бачення з глибин. Відсутність етнографічних подробиць у вірші й акварелі “Джангис-агач” (амулетів та жертвоприношень, про які згадується в повісті) є підтвердженням цьому.

Проявлення духу в слові завдяки візуальним імпульсам — головна лінія реалізації Шевченком свого життєвого проекту. Власне, вся творчість його, самовиявлення,

²⁰ Див.: *Эстетика немецких романтиков*. — М., 1987. — С. 500.

²¹ Див.: *Вчувствование // Всемирная энциклопедия. Философия*. — М.; Минск, 2001. — С. 138.

²² Балей С. З психології творчості Шевченка. — Черкаси, 2001. — С. 47–48.

²³ Леопарді Д. Безконечність // *Орест М. Держава слова: Переклади*. — К., 1995. — С. 251.

самоосягнення й освоєння *peak experience*, замикається на максимальній активізації асоціативних потоків, а відповідно й тих ділянок кори головного мозку, що за них відповідають нейрони зорової області. Художник перемагає в усіх сенсах.

Ключ: око — матерія — слово. Оскільки відзначено тісний зв'язок пленеру, природи зі словесною творчістю, закономірно постає питання про ілюстративність Шевченкової поезії чи, навпаки, його автоілюстрації. Д. Антонович був категоричним, визначаючи характерну особливість стилю Шевченка: "Він ніколи не рисовав того, що виливалося в віршах, а в віршах ніколи не виспівував того, що малював"²⁴. З. Тарахан-Бережа в книжці "Шевченко — поет і художник" (К., 1985) не менш безапеляційно аналізує низку малюнків, відносячи їх до автоілюстрацій Шевченка, хоча навіть датування творів засвідчує протилежне. Аргументована концепція І. Вериківської щодо прикладів творчого поля митця як "одночасного віршування й рисування, і раніше рисованого, а потім віршованого", приводить до думки, що "побачене і мальоване, а відтак — глибоко сприйняте, на наступному етапі збагачувало здобутим враженням поетичне поле"²⁵. Збагачувало відповідно не лише в пластичному, словесно-зображальному аспекті, тобто, в плані стилістичному, в плані форми, а "побачене і мальоване" стимулювало зародження глобальних ідей. Матерія, власне праця над освоєнням її, цієї "природи", без якої ані кроку, як заповідав К. Брюллов ("не копируй, а всматривайся")²⁶ в глибинах психіки зрушувала асоціативну лавину, підказувала ідею, будила поетичну думку — Слово. Приміром, поема "Сон" ("У всякого своя доля") була зініційована типовим для Шевченка "вчуванням" у природу, вірніше — зіткненням двох полярних потоків асоціативного знання: портрети знаті петербурзького періоду та пейзажі України 1843 р. Інша натура — юна княгиня Катерина Кейкуатова, портретована Шевченком у 1847 р., долю якої він інтуїтивно передбачив, дала імпульс до написання поеми "Княжна" (1847) та повісті "Княгиня" (1853).

Не заглиблюючись в історію питання, слід наголосити: Шевченко-маляр і Шевченко-поет — єдине ціле. Традиція розмежування, що досі існує в шевченкознавстві, породила багато проблем, одна з яких — заниження Шевченка як художника. Адже саме художник, митець-професіонал, артист своєї справи, як доказали експедиції О. Бутакова і О. Антипова, переміг на певний час царський диктат. Звичайно, майстер такого рівня, як Шевченко, академік гравюри, естет, високочуттєва, тонко диференційована особистість, не вдавався до банального ілюстрування власних творів. Оформлене, змальоване, сказане ставало віджитим, вичерпана тема не приваблювала, тим більше, в поезії він висловлювався по максимуму. Тому автоілюстрації — доволі сумнівна сфера Шевченкових зацікавлень. Інше — взаємодоповнення, взаємообмін, наявні між малярством і словом Шевченка, в т. ч. синхронні зарисовки на полях листів, рукописів (див.: Лист до брата Григорія, "Черниця-Мар'яна" та ін.), які ще чекають на свого дослідника.

У художників виробляється звичка мислити в зорових образах: в їхньому середовищі доволі часто спостерігається словесна візуалізація явищ не матеріальних. У Шевченка інтенція візуальності виявляється настільки високою, що поет легко імплантує в текст абстрактні категорії як чіткі візуальні топоси

²⁴ Антонович Д. Шевченко — маляр // Шевченко Т. Повне вид. тв. — Т. XI. — С. 99.

²⁵ Вериківська І. Акварелі альбому 1845 року й поетичні твори Шевченка (До проблеми "Шевченко — поет і художник") // Тарас Шевченко і європейська культура: Зб. праць Міжнародної 33 наук. шевч. конференції. — К.—Черкаси, 2000. — С. 272.

²⁶ Лист Т.Г.Шевченка до Бр. Залеського; вересень-листопад, 1853 // Шевченко Т. Повне збір. тв.: В 6 т. — Т.6. — С. 89.

душі, долі, туги, часу, смерті, думок: “Душа убога встала рано, // Напряла мало та й лягла // Одпочивать собі”; категорія часу, представлена зоровими картинками в “Гайдамаках” чи у вірші “Лічу в неволі”: “гнилими болотами // Течуть собі меж бур’янами // Літа невольничі”. Образ рути на ниві в “Чигрині, Чигрині”, або імперської інвазії супроти духовної України, котра “Бур’яном укрилась, цвіллю зацвіла // В калюжі, в болоті серце прогноїла // І в дупло холодне гадюк напустила”. Думи є зримі: “діти”, “квіти”, “понурії діти”, “сизокрилі голуб’ята”; “Неначе стоптана трава // Думка ваша і слова”; “...з торбини // Виглядає доля // Мов дитина”; “щоб печаль // Не перлася, як той москаль”; “Над головою вже трясє // Косою смерть” (“Над головою вже несе // Свою неклепаную косу // Косар непевний”); “Чума з лопатою ходила”; внутрішній стан туги подано через образ “...я // Неначе люта змія // розтоптана в степу здихає // Заходу сонця дожидає”; слава — “задрипанка, шинкарка, краля мальована” тощо. Цікаво, що подібні візуальні компоненти Шевченкової поезії в багатьох випадках тяжіють до антропоморфізації (феномен “вчування”?).

Уже йшлося про те, що професійно освічений художник сприймає навколишній світ із позицій вдосконаленої візуально-орієнтованої програми. Його сприйняття дійсності назавжди стає вибірковою: на першому місці форма, колір, контрасти, ритм, тло, рисунок. У процесі літературної творчості він використовує всі ті уявлення і засоби, котрі засвоїв під час освіти й навчання. Треноване око (цей вислів-комплімент побутує серед художників) мимоволі фрагментує довколишню реальність, відсікаючи зайве, komponує в уяві закінчену картину. І так само як у малярстві, на основі засвоєної техніки художньої візуалізації, поет не копіює природу, а, відтворюючи її словом, пропускає реальність крізь себе, надаючи їй тих сенсів, у які заглиблюється його дух творця. Ось декілька зразків поетичних зображень, котрі читач бачить в уяві як цілком конкретну, а інколи — викінчену до найменших подробиць картину: “І виріс я на чужині”, “І небо невмите”, “Чума”, “За сонцем хмаронька пливе”, “Зацвіла в долині”, “Не молилася за мене”, “На Великдень на солоні”, “Сон (На панщині пшеницю жала)”, “Над Дніпровою сагою”, “Тече вода з-під явора”, “Сестрі”.

Окрема тема пластичних картин Шевченка в його поезії та прозі залишається поза межами даної статті²⁷.

Зорова пам’ять. Візуально орієнтована програма діє не лише в річищі генерування неординарних образів. Вишколений на творах мистецтва художник-професіонал просто не існує поза контекстом світового живопису, скульптури, архітектури. Фундаментальне засвоєння Шевченком візуальних мистецтв як минулих епох, так і сучасності сформувало його виняткову зорову пам’ять. Це відзначали не раз і дослідники його творчості²⁸, і його сучасники. Побачена, вифрагментована картина реальності знаходить відповідник у свідомості: Шевченко легко й часто проводить паралелі з європейськими мистецтвами, називаючи художника, його твір, або й подає описи (екфразиси) самих творів. Особливо чітко це проявилось у повістях, написаних на засланні. “В канву його прозових творів вплетено тисячі посилань на образотворче мистецтво”²⁹, — відзначає І.Гузар; герої повістей нагадують авторові персонажів картин Гвідо Рені, Рембрандта, Флаксмана, Рафаеля, Кіпренського; сценки з життя — жанрові картини

²⁷ Див.: *Генералюк Л.* Взаємодія мистецтв у творчості Шевченка // Українська література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колежіумах. — 1999. — №1. — С.69–79.

²⁸ *Білецький О.* Світова велич Шевченка // *Пам’яті Шевченка.* — К., 1939. — С. 143; *Білецький О.* Збір. праць: В 5 т. — К., 1965. — Т. 2. — С. 286; *Франко І.* “Наймичка” Т. Шевченка // Збір. тв.: В 50 т. — К., 1978. — Т. 29. — С. 463–464 та ін.

²⁹ *Гузар І.* Шевченко і Гете. — Торонто, 1999. — С. 117.

Вувермана, Ван-Остаде, Мурільйо; пейзажі — полотна Рейсдала, Каналетто, Альбано, Калама та ін. Однак вражають не постійні алюзії на кшталт рембрандтівського світла й прозорої пітьми, Рейсдалового болота чи Фідієвих скульптурних драпіровок, — вражає достовірність відтворення найменших деталей картини, побаченої за десять років до її описування. Йдеться про численні екфразиси в повісті “Художник” (замальовок К. Брюллова “Афінський вечір”, його ж полотно “Облога Пскова”, рисунки В. Штернберга), у Щоденнику, в окремих листах, в одному з яких поет описує свою “Катерину”³⁰. Своїми екфразисами Шевченко наближається до Гете і Й.Вінкельманна³¹, але на відміну від них, що дають класично чіткі зображення картин та скульптур, Шевченко вносить у словесну іконографію емоційно-ліричний або іронічно-сатиричний відтінок. Наведемо своєрідні екфразисні описи пам’ятників П. Клодта. Крилову: “вместо величественного старца он посадил лакея в нанковом сюртуке с азбучкой и указкою в руках”³²; Володимиру Великому: “Що то за пам’ятник? поставив якусь каланчу, а зверху Володимира, мов часового на варті; стоїть та дивиться, чи не горить що на Подолі”³³; пам’ятника Петру I роботи Фальконе “... кінь летить, копитами // Землю розбиває! // А на коні сидить охляп, // У світі — не в світі, // І без шапки. Якимсь листом // Голова повита. // Кінь бравує, от-от річку // От... от... перескочить. // А він руку простягає // Мов світ увесь хоче // Загарбати”. Про влучність Шевченкових описів свідчить, зокрема, зауваження маркіза де Кюстіна, який назвав задум Е.Фальконе “фатальним”, а виконання — “безпорадним”³⁴.

Отже, назагал, інтенція візуальності у Шевченка — феномен цілісний і стабільний, а в своєму прояві, у формотворчому аспекті — поліваріантний. Побачене (плєнер, натура, предмет) “йде” у слово різними шляхами: або транслюється в місткий пластичний образ високої зримості, або виявляється в начерку, легкому пластичному ескізі, що надає висловленому досконалішій форми, або ж проходить різнопланові етапи осмислення, трансформується в підсвідомості й вибухає глобальним вершинним змістом, реалізуючись у програмних творах небувалої яскравості й сили.

Бачення Шевченка, як і всякого художника, завдяки професійним навичкам, особливо різниться від простого фізико-оптичного зв’язку зі світом, звичного погляду назовні. Як художник, поет щоразу по-новому сприймає зорові об’єкти, котрі характеризуються суб’єктивною симультанністю, створює власні візуальні програми й формує власні візуальні системи.

Важливо, що світ мислиться для Шевченка передусім у візуальних образах і зображуване стає для нього посередником у процесі самопізнання. Суб’єктивна ознака: антропоморфність зображуваного, символіка пластичних включень значною мірою ґрунтуються на інтуїтивних процесах “вчування”, на специфічному “погляді зсередини”, коли світ душі, підсвідомі структури інтерполюються в предмети та їх комбінації. Саме в єдності інтровертних та зримих (школа!) орієнтацій Шевченко сягає і глобальних прозрінь, й односпрямовано-сугестивного емоційного впливу на читача.

³⁰ Лист Т.Г.Шевченка до Г. Тарновського від 25 січня 1843 // *Шевченко Т.* Повне зібр. тв.: В 6 т. — Т.6. — С. 23.

³¹ Див.: *Гузар І.* Шевченко і Гете. — Торонто, 1999. — С. 130.

³² *Шевченко Т.* Щоденник // Повне зібр. тв.: В 12 т. — К., 2003. — Т. 5. — С. 178.

³³ *Чалий М.* До біографії Т. Г. Шевченка // Спогади про Шевченка. — С. 370.

³⁴ *Шевченко Т.* Повне зібр. тв.: В 12 т. — Т. 1. — С. 704.