

# Питання шевченкознавства

Леся Генералюк

УДК 821.161.2

## КОД ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА У СЛОВІ ШЕВЧЕНКА: КОЛОРИСТИКА

У статті йдеться про вивчення художніх образів, реалізованих завдяки взаємодії візуально-пластичного та літературного кодів. У літературознавстві такі образи можна досліджувати, залучаючи термінологію мистецтвознавства. Поняття вербальної колористики вичерпно демонструє манеру Шевченка, художника й літератора, виявляє окремі аспекти словесно-зображального інтеракціонізму.

*Ключові слова:* взаємодія літератури і мистецтва, візуальний образ, вербальна колористика, словесна картина, гіпотипозис.

*Lesia Generaliuk. Visual arts code in Taras Shevchenko's poetry and prose: The aspects of color*  
The article focuses on verbal images which result from the interaction of literature and visual arts. Within literary studies, such images can be examined using the notions of art criticism. The concept of "verbal color" enables an exhaustive demonstration of Shevchenko's manner, both as a painter and as a writer, and brings out some important aspects of verbal and visual interactions.

*Key words:* interaction between literature and visual arts, visual image, verbal color, verbal picture, hypotyposis.

Шевченко, який репрезентував свою епоху з її програмою універсалізму митця й інтеграції мистецтв, продемонстрував, наскільки ефективно на той час можна втілити ідею Gesamtkunstwerk. Один із тих, хто в XIX ст. визначав шляхи міжвидового синтезу, він гідно ввійшов у когорту європейських митців універсального спрямування, виявивши особливу схильність до інтерполяції коду пластичних мистецтв у літературу та вербального коду в сепії, акварелі, олійні полотна. Інтердисциплінарні студії над Шевченком здатні оприявнити холистичну природу його спадщини, генеровану взаємодією словесного та образотворчого мистецтв. Вони відкривають не лише перспективу цілісної реконструкції образу мультиталановитого митця та його картини світу – докладне вивчення специфіки інтеракцій та синкретичного стилю поета-художника виводить на витoki полімодальних явищ у культурі нашого часу.

Неустанні взаємні інспірації мистецтва й літератури відбуваються на різних дискурсивних рівнях. Аспекти взаємодії зумовлює насамперед спільна концептуальна основа двох мистецтв, спільні ідеї, гештальт-образи, що виникають у процесі інтелектуально-естетичного освоєння світу й надалі формуються в образи-концепти. Безумовно, ефектність, нестандартність, а особливо візуальна виразність образів-концептів Шевченка – наслідок одночасного залучення ним різних моделювальних систем. Його вміння оперувати кількома мистецькими мовами зумовили багатоярусний нелінійний характер як іконічних, так і словесних текстів. Водночас застосування ним коду суміжного мистецтва у процесі художньої трансформації гештальт-образів, явищ, ідей відбувається не лише на "епістемологічному, естетичному, семантичному рівнях" [3, 28-29], через перекодування окремих образів чи творів

(екфразис, ілюстрація, літературна ремінісценція в малюнках і картинах), а часто здійснюється й на морфологічному рівні. Рівень цей містить один з аспектів транспозиції коду пластичних мистецтв у словесну творчість. Без сумніву, Шевченкова інтерполяція методів, прийомів образотворчого мистецтва на структури літературні є масштабною, це прикметна ознака його творчого методу. Поки що вона мало досліджена, хоча його віртуозний переклад, що межує з дисемінацією, у варіантах словесного малярства або гіпотипозису пронизує, формує більшість його творів.

Шевченко охоче привносив своє сприйняття природи художником-академістом у словесну творчість, евіденційність якої має високий індекс. Він здійснював вибір промовистих фрагментів, що їх за бажання можна “ввести в раму”, вживав у описах слова “намальований”, “прорисований”, намагаючись передати своє бачення пластичної композиції. А посилене використання ним у прозі й епістолярії слова “картина” наводить на думку, що він автоматично фрагментував свої враження з тим, щоби відкласти їх у скриню пам’яті для подальшого використання у творчості малярській чи літературній. Проводи полку – картина, до неї коментар: “не в моем вкусе” [8, 316]; Яким Туман з дівчинкою й барабаном – картина [8, 315]; хата – картина (“Село всего-навсего, может быть, хат двадцать. Но что это за прелесть! Что ни хата то и картина (тут і далі курсив мій. – Л. Г.)” [8, 196]). Густинський монастир, де відзначено канал глибокий і широкий, вал, і на валу високу зубчасту кам’яну стіну з внутрішніми ходами й бійницями, безкінечні склепи й надгробні плити, врослі в землю між велетенськими суховерхими дубами – усі ці мальовничі руїни наче спеціально існують для написання “полной романтической картины” [8, 178]. Пейзаж дорогою до хутора Антона Адамовича – “прекрасная, душу радующая картина!” – також апелює до естетичного почуття читача, до того ж елементи “картини” відтворені в тій послідовності, в якій художник виконує ландшафтний ескіз: “из зеленой гладкой поверхности... выглянули верхушки тополей, потом показались зеленые маковки верб. Потом целый лес расстался под горою, а за ним во всю долину раскинулось, как белая скатерть, тихое светлое озеро” [8, 191]. Промовиста деталь: лише маляр позначить озеро білим кольором, власне, білилом. Так само й повернення жниць із поля – “прекрасная, умильная картина” в чудовому освітленні: “вся эта картина была освещена заходящим раскаленным солнцем [8, 60]”; пожежа в степу – “невиданная картина”, “чудная неописанная картина” [8, 94]; українське поселення під Оренбургом – картина [9, 88] тощо.

Шевченко фокусував увагу читача на певних суттєвих, на його думку, деталях і бездоганно “промальовував” їх. Інколи зазначав техніку виконання – рисунок, гравюра, живопис: “На мягком красноватом фоне *рисовалась* темная прозрачная дубовая роща”, “на фоне голубого неба, *рисовалась* ветряная мельница о шести крылах”, “в фиолетовом тумане *едва заметно рисовался* город Глухов”. Панорамний пейзаж у поемі “Княжна” – писанка: “Неначе писанка, село. / Зеленим гаєм поросло. / Цвітуть сади, біліють хати, / А на горі стоять палати, / Неначе диво. А кругом / Широколисті тополі, / А там і ліс, і ліс, і поле, / І сині гори за Дніпром” [7, 25]. Гравюрою, естампом, картиною іменує в повісті “Капитанша” тему-рефрен “суворий воїн і дитя”. Практично у всіх словесних малюнках, органічно вмонтованих Шевченком у текст, поетичний чи прозовий, відчувається та коректність, яку дає лише школа, власне, тренуване око й навичка художника, повага до деталей і візуальна дисципліна.

У Шевченка немає ні нагромодження деталей, ні надміру ефектних і барвистих, як у Гоголя, описів. Шляхетність словесної палітри художника-академіста не порушують колористичні оргії, за які Франко дорікав поетам-символістам.

Поетичні гіпотипозиси Шевченка радше нагадують офорт або рисунок із невеликим колірним акцентом: “Отут, бувало, із-за тину / Вилась квасоля по тичині, / І з оболонками вікно / В садочок літом одчинялось, / І хата, бачите, була / За тином, сотникова хата” [7, 171]; або: “І небо невмите, і заспані хвилі; / І понад берегом геть-геть, / Неначе п'яний очерет / Без вітру гнеться... Не говорить, / Мовчить і гнеться, мов жива, / В степу пожовкля трава” [7, 117]. Графічне зображальне начало переважає в Шевченковій поезії, витоки його – у трагізмі світовідчуття та в індивідуальній орієнтації художника на графічну техніку. Такий графічний пейзаж часто буває нічним (балада “Причинна”, елегія “Не кидай матері, казали”, “Меж скалами, неначе злодій”, “За байраком байрак”: “За байраком байрак, / А там степ та могила. / Із могили козак / Встає сивий, похилий. / Встає сам уночі” [7, 12]. Часто поетичні пейзажі komponуються за принципом *non finito*, подеколи вони детальніші й нагадують офорти 1860-х рр. голландського художника Іоханна Бартольда Йонгкінда, де сільські вулиці, будинки, вітряки, дерева понад дорогою становлять одне ціле: “Високі на горі палати, / Чималий у яру ставок, / Зелений по горі садок, / І верби, і тополі, / І вітряки на полі, / І долом геть собі село / Понад водою простяглось [7, 25]”. “Голландська” пейзажна схема задіяна у творах “Ми восени таки похожі”, “Катерина” (“Понад горою ярмом-долом” [6, 105]), “Сестрі”. Тим-то І. Франко вживав стосовно Шевченкової поезії слова “малює”, “малює словами”, “у нього жаль висловлюється картиною” [5, 76].

Пейзажам у повістях Шевченка також властивий принцип *non finito*, але значно рідше, оскільки в них відчутна компенсація повноцінної малярської практики на засланні. Вони, попри всю обмежену кількість формотворчих засобів, запозичених зі сфери образотворчого мистецтва, багаті за кольором та світлоэффектами. На початку другої частини повісті “Прогулка с удовольствием и не без морали” оповідач опиняється на “извилистом живописном проселке, вьющемся по открытому полю, изредка уставленному огромными суховерхими дубами. <...> на горизонте райского поля *нарисовались* два кургана, и на одном из них торчал какой-то пирамидальный маяк” [9, 264-265]. Пейзаж-гіпотипозис продовжується; на перший погляд, у ньому немає нічого особливого, проте значущий тут спосіб інтерполяції пластичних прийомів – самий підхід Шевченка до створення літературного пейзажу. Він формує його, чітко вказуючи місцеперебування одних об'єктів щодо інших (поле, узлісся, просіка, за двома курганами – ще декілька могил), форму, колір, розміри (ліс – темний, просіка – звивиста, дуби – суховерхі, величезні, маяк – пірамідальний, кургани великі, могили ж – меншого розміру); чітко зафіксоване й “небольшое земляное четырехугольное укрепление”.

Зазначимо, що в уривку не лише кургани “нарисовались”. Сприймаючи ландшафт як готову композицію, що “проситься” на картину, автор передає специфіку бачення художника-плєнериста: пейзажний фрагмент нагадує детальний графічний рисунок з легким колірним акцентом: “едва *позеленевшее* поле” [9, 265]. Симптоматично, що цей словесний рисунок відтворює реальний пейзаж, який запам'ятався Шевченкові в околицях села Будищ біля Лисянки. Він “по пам'яті” komponував його в повісті, за всіма законами образотворчого мистецтва, дотримуючись принципу, пропонованого Бр. Залеському: “на першому місці – рисунок і круглота” [10, 88]. В іншій повісті, змальовуючи село (звивисту вулицю, греблю, млин та винокурню, блискучий широкий став), оповідач зауважив ефект сфумато: “сереет село, подернутое облаком прозрачного дыма” [9, 300], – та колір “красноватого пригорка”, що, як і поверхня ставу, контрастує з бляклим сірим тоном панорами села, поданого в повітряній перспективі.

“Зарисовуючи” кількома ємнісними штрихами ландшафт, Шевченко немов користується то пастельними олівцями чи аквареллю: “Западный небосклон еще *рделся*, как потухающее зарево отдаленного пожара. На мягком *красноватом фоне рисовалась темная прозрачная дубовая роща. Из-за рощи фиолетовой* игривой струйкою подымался вверх дым... [9, 307]”, – то олійними фарбами. В українських ландшафтах оповідач суто по-малярськи розмашисто загальними зелено-коричневими тонами намічає долину, пагорби, сади, потім тоншим пензлем промальовує білі плями хаток, звивисту лінію ріки і світлішим зеленим тоном дерева – верби, дуби, осоки, вишні. Такий пейзаж у повісті “Близнецы”, де кожній деталі продумано, як на полотні, відведено конкретне місце. Простір “полотна” фрагментований на частини, у композиції акцентовано домінуючий колір та інші колірні вкраплення: “Берега Альты устланы *зеленым* высоким камышом, так что самую реку и не видно <...>. *Густые зеленые* камыши разрезаются на широком пространстве группами широковетвистых верб и старых осокоров. На левом берегу Альты выглядит из-за *зеленых* верб небольшая *беленькая* церковь <...>. За оградой церкви до самого города расстилается равнина, засеянная житом и пшеницей и густо уставленная историческими могилами. И чем ближе к городу, тем могилы выше и гуще, так что городского валу издали совсем не видно <...> над городом из тумана выходила *белая* осьмиугольная башня, увенчанная готическим *зеленым* куполом с *золотою* главою” [9, 17].

Композиція живописного полотна, яке постає в уяві згідно з послідовними “вказівками” автора, нескладна. На передньому плані – зарості очерету (не випадково їх двічі згадує Шевченко, “розрізані” групами верб та осокорів), вода, що ледве просвічує, мальовничі купи дерев. Другий план, протилежний берег – це дерева, церква, довкіл якої огорожа, далі – рівнинна панорама, на горизонті вона прокреслена обрисами могил та неясними (через віддаленість і повітряну перспективу) контурами Переяслава. Серед будівель – тут малярське просторове завдання вирішено лаконічно й бездоганно – виокремлено лише восьмикутну башту. Завважмо характерну точність рисувальника: “осьмиугольная башня”, “одноглавая церковь”, “четырёхугольная бревенчатая колокольня” [8, 180]. За подібною схемою скомпоновано пейзаж-гіпотипозис у поемах “Княжна”, “Наймичка”, “Сон – У всякого своя доля” та ін.

Перше, що впадає у вічі, – підхід художника у формуванні словесного краєвиду. Шевченко звично компонує його за всіма правилами лінійної перспективи: передній план, дальній план, а потім опукло прорисовує окремі деталі. Іноді до цих деталей повертається і, щоб посилити їхню чіткість, накладає додаткові “мазки”. Наприклад, змальована у вірші “Сон – Гори мої високі” козацька церква з похиленим хрестом через декілька рядків увиразнюється: “Оболонками старими, / Мов мертвець очима / Зеленими, позирає / На світ з домовини” [7, 39].

Друга особливість – дотримання правил повітряної перспективи; за одним із них ближні предмети подаються в теплих тонах, а дальній план – у холодних, із деякою розмитістю контурів. Тому гори-могили “блакитні здалека” [7, 39], видніють “сині гори за Дніпром” [7, 25], “Засиніли понад Дніпром / Високі могили” [6, 76], “поле, як те море, / Широке, синіє” [6, 113]; “могили синіють” [6, 158], степи “голубії” [7, 59]. Візуально нечіткі контури Шевченко передає або через дієслово “мріє”: “степи, лани мріють” [6, 267], “на багнищі город мріє” [6, 271]; “ліс чорніє; / А під лісом, край дороги, / Либонь, курінь мріє” [6, 104]; козак на коні: “Ніби шапка через поле / Котиться, чорніє, / Пропадає, мошечкою / Тільки-тільки мріє” [7, 294]; або через традиційний прийом “сфумато” – серпанок,

туман: “туман, неначе ворог, / Закриває море” [7, 116]; місто здаля: “Мов на небі висить / Святий Київ наш великий” [7, 76]; “Сам же город Переяслав... издали кажется в тумане” [9, 17].

Третя особливість: komponуючи пейзаж, Шевченко і в мистецьких, і в поетичних, і у прозових творах оживлює його стафажем – чумаки, подорожній, жінки, кобзар з поводитирем, дівчина, родина біля хати, козак з дівчиною. Цей прийом за походженням – специфічно із царини образотворчого мистецтва: “заселенням” природи художник звик розв’язувати просторові співвідношення.

Komponуючи “картину”, Шевченко-прозаїк часто користувався професійною лексикою. Якщо порівняти його, наприклад, з літераторами, що “малювали”, – Гофманом, Готьє, Теккереем, Лермонтовим, то у способі подачі дійсності в Шевченка вербалізація пленеру явна й часто вказана: “...густые, темные ветви орешника стали *рисоваться на белом фоне* <...> озеро, осененное старыми берестами, или вязами, и живописнейшими вербами. Чудная картина! Вода не шелохнется – совершенное зеркало, и вербы-красавицы как бы подошли к нему группами <...>. Долго я стоял на одном месте, очарованный этою дивною картиною” [8, 185], – а також вербалізація самого процесу рисування, в якому присутній синестезійний аспект: “День был прекрасный, *небо светлое, голубое, глубокое и ясное, как мысль великого поэта*. Белые прозрачные тучки-красавицы, как непорочные сновидения младенца, сменялись одна другою, и, пролетая небесное пространство, они набрасывали широкие темные пятна на мою ненаглядную панораму. С этими очаровательными пятнами панорама казалась и шире, и глубже, и бесконечнее. Я глаз не мог отвести от этого импровизированного освещения. <...> Разложил темные и светлые пятна на моем неоконченном рисунке, и рисунок ожил, *заговорил*...” [9, 258]. Наявна тут інтерференція мистецтв – словесна творчість візуалізує пейзаж і рисунок, а рисунок “говорить” (гораціанське *ut pictura poesis*) – укотре підтверджує, що основний спектр смислових асоціацій у Шевченка справді містився у словесно-іконічній сфері кореспондування мистецтв.

Внутрішня композиційна структура гіпотипозису-пейзажу Шевченка має свої паралелі. Насамперед це краєвиди старих голландців, концептуально-маєстатичні й поетичні водночас. Голландці вважали природу справою рук Божих, тому їхній пейзаж, різномірний за формами й темами – села, канали, ліси й поля, вечірні та нічні ландшафти, був об’єктом розмислів моральних, місцем перехрещення малярства й поезії світу, відтак тяжів до узагальнення. Як й український поет, вони користувалися не вельми широким хроматичним спектром. Манера Шевченка в якихось сенсах повторює образи Ван дер Вельде, створені в ощадливій колористичній гамі, чи Якоба ван Рейсдала, що “затримував у кадрі безпосередність хвилини й одномоментно встановлював географічне узагальнення-синтез певного місця” [12, 270]. Завважимо й наслідування Шевченком здатності голландців поєднувати реалізм топографічного рисунка з візіонерською уявою і внутрішнім станом митця, посилення “позакадрової” інтенції пейзажу, що має статус “найшляхетнішої поезії” (Фронтіссе). Такий краєвид здатний апелювати до глибинних відруків душі. Подібно для сучасного польського поета А. Загаєвського старі голландці, полотна яких “не мають подвійного дна”, утілюють ідею природного життя й чистоту почуттів (вірш “*Malarze Holandii*”).

Прискіпливіший погляд на деякі Шевченкові словесні картини дає змогу ствердити, що він застосував у вербальному варіанті (без огляду на те, чи пейзаж становив собою візію символічну, чи відкривав ефекти реальної природи) голландську, брейгелівську й рейсдалівську концепцію пейзажу з її ієрархізованими планами, акцентуацією деталей, співіснуванням природи із



життям людей, яка потім розвивалася у Г. Аверкампа, Г. Сегерса, Н. Берхема, К. Лоррена і, звичайно, у художників – послідовників Шевченка.

Для прикладу, змальовуючи хутір Віктора Олександровича (“Капитанша”), оповідач у своєму живопису, окрім шляхетної колористики, використав ренесансний композиційний прийом обрамлення кулісами зображуваної сцени. Хутір ховався, наче за завісою, за березовим гайком: “Между белыми березовыми стволами кое-где просвечивала блестящая вода. Выехавши из рощи, передо мною открылся широкий пруд и плотина, полузакрытая огромными старыми вербами. По ту сторону пруда, почти у самого берега, выглядывали из-за деревьев белые хатки и отражались в воде (дублювання білого. – Л. Г.). Между крестьянскими хатками белела под почерневшей соломенной крышей с гнездом гайстра, большая, о четырех окнах, панская хата, или будынок, а перед нею стоит огромный развесистый вяз. За хутором по косогору раскинулся фруктовый сад, окруженный старыми березами. На самом косогоре, на фоне голубого неба, рисовалась ветряная мельница о шести крылах, а влево от мельницы, за пологой линией косогора, на самом горизонте в фиолетовом тумане едва заметно рисовался город Глухов.

Между вербами вдоль плотины медленно прохаживался сам хозяин этого скромного пейзажа в смушевом тулупе, крытом серым немецким сукном, подпоясанный красным поясом и в черной смушевой шапке. <...> Заслонив рукою, как бы козырьком, глаза от солнца, смотрел на мой неуклюжий экипаж” [8, 302-303].

Композиційна побудова цієї картини й коректність рисунка мають безсумнівні алюзії на образотворче мистецтво. По-перше, зауваження “пологая линия косогора”, “на фоне голубого неба, рисовалась ветряная мельница о шести крылах” та “в фиолетовом тумане едва заметно рисовался город Глухов” свідчать, що автор внутрішнім зором бачив не так реальний пейзаж, як готовий твір мистецтва, де все вже промальовано виразно чи ледь помітно, з огляду на лінійну й повітряну перспективу. Він позначив тло, на якому виразно сприймаються контури млина, відзначив навіть кількість його крил, ця педантична точність у словесному малюванні – риса типово шевченківська. Небагато знайдеться літераторів, котрі настільки скрупульозно відтворюватимуть пейзаж, порахують і вкажуть грані будівлі (“восьмиугольная башня”, “четырёхугольное укрепление”), кількість вікон у будинку або крила вітряка.

По-друге, задіяно стандартну композиційну схему послідовного ознайомлення читача з першим планом – став і гребля, напівзакрита старими вербами; із другим планом, який “на тому боці” ставу – дерева, хатки й панський будинок із гніздом лелеки; далі вказано третій план – косогир, сад, берези, вітряк і більш дальній – лінію горизонту, де у фіолетовому тумані ледве видніється місто Глухів. По-третє, пейзаж оживлено стафажною постаттю, і Шевченко вписує її, змальовавши в деталях одяг, та не відтворюючи відомих йому портретних рис обличчя приятеля, які, згідно правил живопису, не прочитуються у стафажах.

По-четверте, заслуговує на увагу низка живописних прийомів передачі світла й барв, інтерпольованих у текст. Чергування світлого й темного кольорів, світлові рефлекси: білі березові стовбури (не берези, бо в беріз прозорі крони, стовбури ж – монолітні й активно насичені кольором) і блискуча вода чергуються з темно-зеленими старими вербами. Білі хатки, їх відображення у воді також поєднані з деревами, тобто зеленим кольором. Панський білий будинок і його почорнілий дах контрастують, до того ж домінуючий білий колір великої будівлі врівноважується величезним в'язом (темно-зелений); далі змальовано фруктовый сад (зелений) і берези (білий). Колірні вкраплення блакитного (небо) й фіолетового (туман), а також сірий колір, мінімум червоного

й чорного в одязі господаря довершують вишукану колористику цього пейзажу. Його можна зіставити з полотном “Вітряний млин в Сен-Жуані” (1820-ті рр.) англійського художника Річарда Бонінгтона чи з “Вітряками” (1822) Каміля Рокплана – панорамним пейзажем у стилі старих голландців: широка долина, осяйне блакитне небо, дивовижно освітлені вітряки.

Колірна гама в шевченківських гіпотипозисах має свої особливості, отже, розгорнемо ширше проблеми вербальної колористики як результату трансакційних процесів. Олександр Білецький помилково вважав, що Шевченко-художник мало позначився на творах Шевченка-поета, зате “виразно відчувається маляр у прозі”, і навів яскраві колористичні епітети з повісті “Наймичка” [1, 245-246]. Інших дослідників – Б. Лепкого, І. Франка, В. Сімовича – вражало багатство барв його палітри поетичної. Здійснивши дослідження епітетів у “Кобзарі”, Б. Якубський дійшов висновку, що Шевченко найчастіше вживає епітет “святий”, а “далі по кількості йдуть епітети фарбові різних відтінків”. За його даними, “темний” зустрічається 49 разів (темний гай, ліс, діброва), “чорний” – 39 (гори, хвилі, хмари, земля), “синій”, “голубий”, “блакитний” (гори, хвилі, Дніпро, небо, хмари, вода, барвінок) — 39 разів, а “синє море” – 26. Отже, найбільше відтінків синього кольору, далі за кількістю зелений локальний колір – 40 разів (діброва, гай, дуб, сад, віти, байрак, степ, село, хміль і т. д.), білий локальний колір – 36, червоний – 30, золотий – 12 разів. Зрідка — сірий, сизий [11, 74-75]. За даними ж “Конкорданції поетичних творів Тараса Шевченка” [2], частота вживання епітетів така: “святий” – 249 випадків (С. 1583-1589), “темний” – 61 (С. 1800-1802), “чорний” – 70 (С. 2012-2015), “синій” – 71 (С. 1615-1620), “блакитний”, “голубий” – 8, “зелений” – 71 (С. 623-626), білий – 77 (С. 85-87), червоний – 73 рази (С. 1990-1992).

Простежмо, наскільки специфічно Шевченко-маляр сегментує хроматичну гаму в літературних творах. Оскільки “синій”, “чорний”, “темний” часто використовуються ним у символічному значенні, то серед пейзажних локальних кольорів явно домінують два – зелений і білий. Особливо якщо врахувати, що вони часто позначаються опосередковано. Так, відтінок зеленого може утворитися епітетом “темний” або ж опосередковано, без назви кольору: “темні луги”, “садочок темний”, “темний гай”, “діброва”, “вишневий садок” тощо. Шевченко віддавав перевагу літнім ландшафтам, Україна бачилася йому своєрідним Едемом, названа конкретно й рослинність цього Едему – від попухів і бур’янів до тополь, верб, калини, явора, ясеня, осокорів, дубів і вишень, що також (зокрема й на синестезійному рівні) викликають в уяві зелену барву, як і не означені епітетом поля, лани.

Відтак стає зрозумілим, що в поезії Шевченка переважають два кольори – зелений і білий. Зелений згадується опосередковано 752 рази (гай – 77, діброва – 33, сад, садочок – 64, долина – 40, дуб – 21, верба, верболози, лози – 49, віти – 6, дерево – 6, барвінок – 17, бур’ян – 19, явір – 9, калина – 39, тополі – 30, байрак – 15, яри – 17, ліс – 33, луги – 23, лани – 13, степи – 94, поля – 145, хміль – 2), до того ж 71 раз указано локальний зелений – усього 823 найменування кольору. Білий опосередковано названий 285 разів (хата – 276, лілея – 9), у 77 випадках указано локальний білий – усього 362 означення кольору.

Білий колір стосується села, хат, рідше – квітучого саду, у двох-трьох випадках – описів зими. Співвідношення білого й зеленого кольорів у пейзажах-гіпотипозисах часто утворює пропорцію 1 : 3, 1 : 2 (що також помітно із загального співвідношення цих кольорів у поезії, навіть за приблизним підрахунком згідно з “Конкордацією” – 823 : 362). Це співвідношення легко прочитується в поетичних описах, де практично немає інших барв, і таким

же залишається в багатших за кольором прозових пейзажах. Наприклад, розгорнутий пейзаж у поемі “Княжна” складається з таких елементів: Дніпро, “сокорина віти розпустила” [7, 24], верба “по воді розіслала / Зеленії віти” [7, 24], село “Зеленим гаєм поросло. / Цвітуть сади, біліють хати, / А на горі стоять палати (білі. – Л. Г.)”, “кругом / Широколисті тополі”, “ліс, і поле, / І сині гори за Дніпром”, “Чималий у яру ставок, / Зелений по горі садок. / І верби, і тополі, / І вітряки на полі” [7, 25]. У наведеному фрагменті наявні дев’ять безпосередньо й опосередковано поданих варіантів зеленої барви та три білої.

Процитуюмо повністю вже згадуваний пейзаж із повісті “Наймичка”: “...Широкая прекрасная долина, окруженная невысокими холмами, уставленными, как будто сторожами, столетними дубами, липами и ясенями: вдоль широкой долины извилисто вьется белой блестящей полосой Сула. По берегам ее стоят, распусая свои зеленые косы, старые вербы и бересты. Вдоль берега Сулы растянулось большое село, закрытое темными зелеными садами. Только кой-где из густой зелени прорезывается белое пятнышко — это белая хата с соломенной крышей. Таков вид всех почти сел в Малороссии, с большим или меньшим количеством ветряных мельниц. И как приветливо они машут своими крылами утомленному путнику, предлагая гостеприимный отдых в своих зеленых благоухающих садах” [8, 59-60]; тут також на дев’ять означень зеленого кольору маємо три білого.

Названі кольори працюють на рівні генетичної пам’яті як символи, тому поет постійно їх акцентує. Білі квітучі сади, а особливо біла хата – символ української духовності, традиціоналізму, константа національного духовного буття – часто присутні в його гіпотипозисах. При цьому пестливо-зменшувальні епітети на кшталт “біленька хаточка” [7, 233], яка неодмінно між вербами, над водою; з-за темного гаю “хатки біленькі виглядають, / Мов діти в білих сорочках” [7, 39]; з “біленької хати” [7, 192] виходить дівчина в білій свитині – засвідчують велику прихильність Шевченка до цього живописного елемента пейзажу.

Зіставлення з подібними описами в поезії Пушкіна (“избушек ряд убогой”), Некрасова (“Ветер шатает избенку убогую”), Буніна (“глянул флигель серою руиной”), Тургенєва (“дрянные осиновые избенки”), із сірими селянськими хатами Каспровича (“Szare chaty! nędzne chłopskie chaty!”), російськими хатами в Шевченка (“вытянулись в ряд серые бревенчатые с закоптелыми волоковыми окнами избы, и этих серых изб я насчитал штук более 200” [8, 242]) та темою української хати в живопису українських митців (наприклад, творами В. Орловського “Хати в літній день” (1882), Світославського “Весна на хуторі” (1890-ті рр.), Васильківського “На Журавлівці” (1880), К. Крижицького “Хутір в Малоросії” (1887), “Сільський пейзаж” (1900-ті рр.), П. Шевченка “Хата” (1900-ті рр.) тощо) підтвердило б не суб’єктивізм і певний сентимент Шевченка у ставленні до хат, а його, як і багатьох митців, що особливу увагу звертали на напрочуд мальовниче житло українців, бачення оком художника естетичної самобутності української традиції.

Густо-зелений колір садів, гаїв посилює колір (і якусь осяйність) української хати; Шевченко увиразнює ці контрастні загальні густо-зелені об’єми, іноді уточнює їх фактуру й рисунок – гай березовий, діброва, вільшаник, горішник, вишневі сади тощо, адже кожне дерево в його баченні художника завжди має певну орнаментику крони, специфічну форму, відтак він майже не вживає невизначеного слова “дерево”, а називає його (явір, верба, калина, в’яз, осокори, вільха), урешті, олюднює, окреслює форму, особливо часто згадуваних дубів, тополь: дуб “кучерявий” [6, 77], дуб “зелений, мов козак / Із гаю вийшов” [7, 203], дуби “мов ті діди високочолі” [6, 105], “Дуби з діброви, мов дива / У поле тихо одходжають” [7, 31]; тополі “високії” [7, 122], “широколисті”



[7, 25], “стоять собі мов сторожа” [7, 267], вони, наче дівчата неподалік Борисполя: “Рядок на вигоні тополь, / Неначе з Оглава дівчата / Ватагу вийшли виглядати. / Та й стали” [7, 171]. У повісті “Прогулка с удовольствием и не без морали” змальовані автором “черные великаны дубы по сторонам дороги, как заколдованные пастухи вокруг черного заколдованного стада” та “конические черные верхушки тополей” у сутінках, подані надзвичайно ефектно. Так само в повісті “Музыкант” автор не може обминути увагою “великолепных дубов, насаженных прадедами, составляющих лес, освещенный заходящим солнцем” [7, 181].

Зелений і білий кольори, акцентовані Шевченком в українських пейзажах, свідомо використані ним для формування цілісної реалістичної картини; про естетичне враження, яке справляє колір з погляду маляра, ідеться в повісті “Прогулка с удовольствием и не без морали”: “В Миргороде... есть беленькая каменная церковь. Хоть небольшое белое пятно на темной зелени, а оно делает свой приятный эффект в однообразном пейзаже” [9, 221]. Таке взаємне корелювання хроматичної гама як особливість українських краєвидів домінує в пейзажах В. Штернберга, В. Орловського, М. Пимоненка, С. Васильківського, К. Трутовського, А. Куїнджі. Вони ці кольори використовують саме як локальні: це будівлі, подеколи білий колір одягу та повсюдна пишна зелень. Поєднання зеленого й білого кольорів символізує в Шевченка гармонію: краса світу людської душі (хата, церква, біла сорочка) і краса світу природи зливаються в єдине ціле. Зазначена пропорція – натяк на підпорядкованість, перше входить у друге.

Промовистим зразком такої символіки слугує фрагмент із повісті “Прогулка с удовольствием и не без морали”, де на двох сторінках тексту зустрічається дванадцять (!) позначень білої барви, котра зрівноважує раніше подану низку гіпотипозисів-пейзажів з їх перевагою локального зеленого: тополина алея, поле, темний ліс, галявина зі старими дубами, оксамитова пажить [9, 300-301]. Застосовано цілком живописний прийом: у контексті найактивнішого вживання зеленого з темно-зеленим – “между этой тучной, роскошной зелени, как темные ленты, протянулись два обнижка ... [9, 301]” – наратор уводить білий колір. Спершу змальовує постать (“высокий человек, весь в белом”), уточнює деталі (“это был белый, свежий, худощавый, высокого роста старик в кавалерийском белом кителе и в таких же широких шароварах”), потім з’являється “красивый, здоровый парень в белой чистой рубахе и таких же шароварах”, пізніше змальовуються біла хата, “кубическая, свежая, живая старушка в ширококрылом белом чепце и в белейшей широкой блузе”, потім “белолицая свежая девушка в малороссийском костюме”, вона ж “белолицая Геба-Параска”, насамкінець – крупний план: акцентується увага на білому широкому рукаві дівочої сорочки [9, 301-302].

Ефектно покладені плями білого кольору на зеленому тлі українських пейзажів символізують гармонію буття, авторське відчуття ідеальної іпостасі України. Такий зображально-словесний синтез явлений і в поезії “Зацвіла в долині”, де та ж символічна концептуалізація – біла свитина, біленька хата, дівчина з козаком, зелений гай і долина – моделює щось більше, ніж живописну ідилію: тут буквально унаочнюється, згідно з доктриною класичного мистецтва, метафізичний простір українства (“рай у серце лізе”). Тому найбільша трагедія для поета – нищення Едему: “Чорніше чорної землі / Блукають люди, повсихали / Сади зелені, погнили / Біленькі хати, повалились, / Стави бур’яном поросли” [7, 119]. Антитезою українського Едему постають топоси вигорілого чи сплюндрованого села, візуально зримі завдяки словесній графіці, топоси хати, котра “пусткою гниє” (“Не спалося, а ніч, як море”), “покинутої хати”, в

якій “вибито вікно” (“В казематі”), “горілої хати” (“Заворожи мені, волхве”), “убогої хати сироти” (“На вічну пам’ять Котляревському”), “пустки нетопленої” (“Варнак”), які асоціативно близькі до рисунка “Вдовина хата на Україні”.

Питомо шевченківський, співмірний з манерою старих голландців хроматичний спектр, достовірність і деталізація описів у повістях чергуються з *non finito* – прийомом, запозиченим зі сфери малярства, з фрагментарністю та мозаїчністю подачі візуальних образів у прозі й поезії. Володіючи віртуозним імпровізаційним штрихом, Шевченко оперує ним і в мистецькому, і в літературному творенні; саме тому й було зазначено, що більшість пластичних фрагментів у його літературних творах тяжіє до гравюри, рисунка чи зробленої мимохідь замальовки, ескізу.

Попри витончену колористику окремих акварельних робіт Шевченка (а відомо, що виняткові за світлоєфектами та кольором саме акварелі періоду Аральської експедиції), попри вишукані за кольором пейзажі-гіпотипозиси в повістях, ствердимо, що митець, на жаль, в основному реалізувався в монохромних техніках – сепія, олівець, офорт, а також у майже монохромній чи біхроматичній акварелі. Це можна сказати і про поетичне малювання, яке демонструє зразки лапідарних, але надзвичайно виразних рисунків. Цікаво, що потяг до монохромності як засадничий творчий принцип уперше виявився через слово. У 1840–1843 рр., коли Шевченко інтенсивно працював над колористичними завданнями в малярстві, у його поезії спостерігається шкіцевість, фрагментарна графіка з мінімумом кольору: “...в гаї / Ставочок чистий висихає, / <...> / І гай сумує, похилився. / <...> / В яру криниця завалилась, / Верба усохла, похилилась, / І стежечка, де ти ходила, / Колючим терном поросла” [7, 14]. У різні періоди заслання, у Косаральському, приміром, поетична колористика відповідає акварельним пейзажам того часу. Під час перебування в Новопетровському укріпленні – насичена колористична гама у прозі й мінімальна в сепіях. Після заслання графіка в поезії й мистецьких роботах (рисунок, офорт, офорт-акватинта) домінує.

Без сумніву, цілісне дослідження специфіки Шевченкової палітри в поезії, прозі та мистецькій спадщині, зокрема перекладу культурних кодів на рівні структури творів, оприявнить специфіку функціонування когнітивного механізму й унікальний синкретичний почерк майстра. Код *sister arts* присутній у його прозі й поезії настільки, наскільки маляр-поет свідомо й позасвідомо інтерполює в літературну форму схеми, прийоми, формотворчі методи пластичних мистецтв, наслідуючи задля ефекту переконливості праці художника. Але чи не найсуттєвіше те, що саме гіпотипозиси тамували Шевченкову спрагу духовного бачення світу в кольорі і світлотіні, у колірних градаціях і співвідношеннях, у глибокій тональній перспективі.

Запропонований короткий аналіз інтеракційних процесів у прозі й поезії Шевченка приводить до думки, що поетика його зображальності має високий індекс запозичення коду образотворчого мистецтва. Один лише критерій наявності/відсутності локальних чи названих опосередковано кольорів (а Шевченко зазвичай чітко сегментує хроматичну гаму) показав, як співвідносяться варіанти його словесних зображень з образотворчими техніками. Зіставлення естетичних параметрів гіпотипозисів, виконаних у “графічній” та “живописній” техніках, виявило, що в поезії, на відміну від прози, переважає лапідарна “графіка”. Її особливість – питомо шевченківський прийом використання мінімального колірнього акценту з посиленою увагою до світлоєфектів, до чергування контрастів. Питання світлоєфектів буде темою окремої, наступної статті.

## ЛІТЕРАТУРА

1. *Білецький О.* Російська проза Т. Г. Шевченка // *Білецький О.* Від давнини до сучасності: Зб. праць з питань укр. літератури: Вибр. праці: У 2 т. – К.: Держ. вид-во художньої літератури, 1960. – Т. 2. – С. 231-256.
2. *Конкордація* поетичних творів Тараса Шевченка: В 4 т. / Ред. й упоряд. О. Ільницького, Ю. Гавриша. – New York: Shevchenko Scientific Society, USA; Edmonton-Toronto: Canadian Institute of Ukrainian Studies Press, 2001. – 3230 с.
3. *Наливайко Д.* Літературна компаративістика вчора і сьогодні // *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи: Антологія* / За заг. ред. Д. Наливайка. – К.: Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. – С. 5-42.
4. *Онуфрійчук Ф.* Світ рослин у творах Т. Шевченка / Передм. Ю. Мулика-Луцика. – Йорктон: Redeemer’s Voice Press [Канада], 1961. – 52 с.
5. *Франко І.* Із секретів поетичної творчості // *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1981. – Т. 31: Літературно-критичні праці (1897–1899). – С. 45-119.
6. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів: У 12 т. / Редкол.: М.Г. Жулинський (голова) та ін. – К.: Наук. думка, 2001. – Т. 1: Поезія 1837–1847. – 784 с.
7. *Шевченко Т.* Повне збір. тв.: У 12 т. / Редкол.: М.Г. Жулинський (голова) та ін. – К.: Наук. думка, 2001. – Т. 2: Поезія 1847–1861. – 784 с.
8. *Шевченко Т.* Повне збір. тв.: У 12 т. / Редкол.: М.Г. Жулинський (голова) та ін. – К.: Наук. думка, 2003. – Т. 3: Драматичні твори. Повісті. – 592 с.
9. *Шевченко Т.* Повне збір. тв.: У 12 т. / Редкол.: М.Г. Жулинський (голова) та ін. – К.: Наук. думка, 2003. – Т. 4: Повісті. – 600 с.
10. *Шевченко Т.* Повне збір. тв.: У 12 т. / Редкол.: М.Г. Жулинський (голова) та ін. – К.: Наук. думка, 2003. – Т. 6: Листи. Дарчі та власницькі написи. Документи, складені Т. Шевченком або за його участю. – 632 с.
11. *Якубський Б.* До соціології Шевченкових епітетів // *Шевченко: Річник перший.* – [Х.], 1928. – С. 69-70.
12. *Historia sztuki: Od starożytności do postmodernizmu* / Pod red. Claude’a Frontisiego; Z francuskiego przełożyły: I. Badowska, J. Pałęcka, B. Walicka. – Warszawa: Świat Książki, 2006. – 515 s.

Отримано 10 січня 2013 р.

м. Київ

