

ОБРАЗ ДЕРЕВА І СЕМІОТИКА ВІЗУАЛЬНО-ПРОСТОРОВИХ КОНЦЕПТІВ (ПОЕЗІЯ, ПРОЗА, МАЛЯРСТВО Т.ШЕВЧЕНКА)

Універсалізм постаті Шевченка завжди нагадуватиме, що *ars una, species mille* (мистецтво єдине, відтінків тисяча), й окремі галузі єдиного — поезію, прозу, малярство — слід розглядати комплексно, у рамках естетико-психологічного аналізу. Світосприйняття Шевченка ввібрало етноміфологічний космос України й викристалізувало його в чуттєво-візуальних, словесно-емоційних, логічних формообразах. Однак домінуючі предметно-візуальні орієнтації художника-професіонала вимагають зупинитися передусім на *зорових* образах — тих асоціативних потоках у поезії, прозі, малярстві, котрі становлять ядро його картини світу. Ці образи складають цілісну універсальну систему знаків, символів або концептів, і їх співмірне існування в різних формотворчих вимірах — словесних і малярських — дає унікальну можливість дослідити генезу деяких ключових понять творчості Шевченка, його психології. Цілісність і стрункність такої системи вибудовується завдяки комплексним дослідженням на зрізі естетики, етнології, мистецтвознавства, етнопсихології, літературознавства; лише тоді вона постане багатоплановою, об'ємною, якою, власне, і функціонує в етнокультурному просторі нації і транслює її архетипи.

Художнє осмислення предметно-просторового середовища має у своїй основі певну систему¹. Система норм, що регламентує оформлення й інтерпретацію видимого світу, визначена філософією як особливий візуально-просторовий код, саме він “задає правила семіотизації простору, вносячи певну форму як у зовнішню тілесну, так і у внутрішню психічну субстанцію”². Візуальний код Шевченка моделює основні константи картини світу українців, що існують, підкреслимо, у цілісній системі взаємопов'язаних понять. Умовна схема такого взаємозв'язку будується на базовому понятті “Україна” (інваріанти: сад, рай / Едем), яке вивільняє умовно три лінії: етноландшафтну (вода/Дніпро, могили-гори, степи-лани, шляхи-роздоріжжя), етносоціальну (село, родина, індивід) та інтрасоматичну (емотивно-психологічні стани особистості, міжособистісні зв'язки). Пластичний образ саду, раю-Едему, співвідноситься з дотичними образами рослинності: дерева, трава, квіти, бур'ян тощо, а водночас і з концептом “село”, якому підпорядковуються такі поняття, як храм, хата (пустка), вітряк (млин), палати (палаці), люде (громада). Латентно продовжує цю лінію концепт “сім'я (родина)”, за яким постає наступний образний ряд: батько-мати, козак-дівчина, дід (мудрий старець), хазяїн, жниця, мати-вдова, покритка, чумаки, дитя (пастушок, поводитир, учень), митець (художник, музикант). Образи-концепти як взаємозв'язані компоненти Шевченкової картини світу існують у певній ієрархічній субординації, вони містяться в центрі чи на периферії, завдяки цьому відбувається розкриття їх іманентних формотворчих програм.

¹ Див.: Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. — СПб., 1994; Панофский Э. Idea: К истории понятия в теории искусства от античности до классицизма. — СПб., 1999; Миллер Л. Художественный концепт как смысловая и эстетическая категория // Мир русского слова. — СПб., 2000. — № 4. — С.39-45; Степанов Ю. Семіотика концептов // Семіотика: Антологія. — М.: Екатеринбург, 2001; Соколов М. Время и место: Искусство Возрождения как перворубеж виртуального пространства. — М., 2002; Слухай Н. Сучасні лінгвістичні теорії концепту як мовно-культурного феномену // Мовні і концептуальні картини світу. — К., 2002; Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. — М., 2004 тощо.

² Чертов Л. От терменевтики телесности к семиотике визуально-пространственных кодов // Логос живого и терменевтика телесности. — М., 2005. — С.623.

Концепт води, наприклад, відкриваючи ряд тангенціальних образів-концептів – Дніпро, Дунай, море, пороги, Запорозька Січ, Хортиця, запорожці – кореспондує зі співмірним образом могили-гори, який інкорпорує концепти: козак-воїн, козацтво, гетьман, Гетьманщина, гайдамака, Гайдамаччина, кобзар (лірник, бандурист). Ці концепти своєю чергою корелюють із відповідним ландшафтним блоком – степи, пустеля, луги, байрак, нива, поле; шлях, дорога, стежки, роздоріжжя, перехрестя, – а також частково співвідносяться з етносоціальним блоком образів-концептів. Функціональне схрещення взаємодіючих образів, де кожен складник вказує на центральне ядро (“Україна”), взаємозумовлене і спіралеподібно забезпечує ширший, стереоскопічний ефект. За всієї різноманітності та множинності візуально-просторові семіотичні одиниці спаяні в єдине ціле внутрішнім зв’язком і становлять зримий, відпрацьований у деталях, макросвіт як модель національного егрегору.

Названі образи-концепти належать до знаково-символічних систем культури; вони здійснюють рівновагу між внутрішнім і зовнішнім, об’єктивним і суб’єктивним, матеріальним і ментальним, зримим і підсвідомим. Ці образи кодують, зберігають етнічну й культурну специфіку українства, створюють своєрідне “етнокультурне поле” (М.Мамардашвілі), “семіосферу” (Ю.Лотман), “особливий символічний вимір” (Н.Еліас), “семантичні поля” (Е.Тріп), “картину світу” (М.Попович), “етнокультурний простір” (Г.Воропаєва). Образи-концепти як елементи семіосфери вказують на глибинні смислово-життєві орієнтації представників тої чи тої спільноти, а отже, за визначенням Ю.Степанова, є константами – складниками світу ментального, поняттями національної ментальності, “згустками культури”, що постійно функціонують³. Часто трактування одного й того ж концепту відкриває множинність сенсів, закладених у нього; тоді образ-концепт корелює із символом. Концепти, символи-концепти водночас можна об’єднати у стійкі мотиви; це дає додаткову можливість структурування провідних образів-концептів.

Необхідність системного підходу до семіотики ключових концептів у творчості Шевченка та їх інтерпретацію в контексті культури доведемо, розглядаючи образи, котрі становлять центр духовного світу митця, – передовсім образи пластичні, присутні як у літературній, так і в малярській творчості, котрі характеризуються специфічною емоційною інтенсивністю і в окремих випадках наближені до символу. Такий, зокрема, образ дерева. Варіативність форм його вияву в різні періоди творчості Шевченка демонструють впливи народної, античної, барокової культур, культури епохи романтизму тощо. Проте, як не дивно, у цих зрізах порівняно мало тих символічних пластів, котрі формують силове поле концепту: вони накладаються або ж збігаються. Причина цього полягає в конвенціоналізації – головному засобі конструювання символічної образності в Шевченка, тобто закріплення за предметом або стійкою комбінацією предметів властивості виражати певну ідею, духовну сферу чи клас феноменів. Виявляючи ці архетипні ідеї, розглянемо художні виміри, в яких “працює” предмет. Інтерполюючи традиційну для світової культури семантику дерева на прозу-поезію-малярство Шевченка, спробуємо проаналізувати дві сфери, за якими закріплено пластичний образ дерева – макрокосм і мікркосм.

Дерево як проекція макрокосму відображає всесвіт як живий організм, у котрому закони життя і людини – єдине ціле; ідею гармонії, досконалого світового порядку; знак нерозривного зв’язку людини з Творцем⁴. Сприйняття Шевченком дерева як земного образу божественної сутності співмірне з прадавніми язичницькими, античними та християнськими світоглядними системами, котрі перетинаються якраз у цій семіотичній вертикалі. Центральна ідея, що її транслює

³ Степанов Ю. Константы словарь русской культуры. – М., 2001. – С.15–21.

⁴ *Энциклопедия* символов, знаков, эмблем. – М., 2000. – С.143–144.

дерево у творах Шевченка, – трансцендентна ідея захисту. Аналогічно до світового дерева воно оберігає, відмежовує світ гармонії та патріархальний порядок українського буття від світу хаосу. Відомі візуальні топоси поезії та прози – ідилічне село неодмінно оточене садами, гаями; кожна окрема хата немислима без дерев, омріяний образ власного дому (“хатиночки в гаю”) прив’язаний до сталого символу захисту “дві тополі біля неї”. Кілька прикладів: “Широкої села з вишневими садочками”, “село Зеленим гаєм поросло”, “Цвітуть сади, біліють хати”, “купив садочок і хатину”. У повістях: “Хаты большие..., чистые, белые, почти все окруженные темными фруктовыми садами” (“Прогулка с удовольствием и не без морали”); “В саду, кроме хаты Антона Адамовича, была небольшая хатка с навесом..., а перед хаткою старая липа” (“Музыкант”); перед панським домом – “великолепные дубы” (там само); “...Белела под почерневшею соломенной крышей с гнездом аиста большая панская хата, а перед нею стоит огромный развесистый вяз” (“Капитанша”); “...Очутился перед белою хаткою, полускрытой вербами” (“Близнецы”). У маллярстві ті ж концептуальні конструкції: олівцеві рисунки “Хата біля річки” (1843) – декілька величезних дерев нахилені над старою хатою, ніби огортають її, так само “Селянська родина” (1843); “Подвір’я на селі” (1845) – тополі; “Зустріч Тараса Бульби з синами” (1842) – дуб; акварель “Комора в Потоках” (1845) – верби; сепія “Андруші” (1845), де верба має подвійний нахил: стовбур – до постаті пастушка, а пишна густа маса крони – до хати. Дерево охороняє хутір Якіма Гирла: “У глухого конца ворот – старая широковетвистая верба, как бы заслоняющая от недоброго глаза благодатный хутор” (“Наймичка”) та помістя Антона Адамовича – ворота парку тут “осененные двумя старыми вербами” (“Музыкант”). Деревяно-обереги можуть сприйматися в суто утилітарній функції, однак постійний наголос на їх присутності наводить на думку, що подібні образи візуально-просторового плану становлять стереотипні знаки в системі формообразів Шевченка, це “тверді кліше, схеми мислі і вислову” (Е.-Р.Курціус), і відокремити їх від стилю митця неможливо.

Семіотика концепту в тандемі “храм – дерево” також практично монолітна. Олівцевий начерк “Краєвид з церквою” (1843) з чітко прорисованим деревом на передньому плані, схиленим до крихітної церкви, поданої в лінійній перспективі; пишні, сильні дерева акварелей “В Густині. Церква Петра і Павла” (1845), де крона і храм візуально поєднані ритмами гілок, нахилених до зруйнованих куполів, та “В Густині. Трапезна церква” (1845) несуть вітальну енергію, вказують на трансцендентну присутність Творця. Подібні концепти в акварелях “Аскольдова могила” (1846), “Почаївська лавра з заходу” (1846), “Церква Всіх святих у Києво-Печерській лаврі” (1846) мають аналоги в повістях, де змальовано козацькі церкви та барокові храми: “...Из-за темного лесу выглядывали главы, белым железом крытые, соборной церкви Густинского монастыря” (“Музыкант”); “Церковь показалась мне необыкновенно грациозною... Развесистые старые вербы и стройные высокие тополи, окружая, полузакрывали ее” (“Прогулка с удовольствием и не без морали”). Візуальна символіка єдності крони та куполів храму, акцент на духовних вимірах буття – це свого роду фіксована формула, константа, що унаочнює етос українців. Шевченко увиразнює її, зіставляючи через концепт дерева ментальність двох етносів у повістях “Капитанша”, “Близнецы”, контраст “серой обнажённой станицы” й села, де “хохлы живут. Те же вербы зеленые, те же беленькие, в зелени, хаты”. Російський менталітет (“Несчастный”) полярний до українського, і критерієм виступає константа рослинності: “Кругом все растет и зеленеет, а в селе, хоть шаром покати – ни одного деревца. Или мужикам запрещено сажать деревья...”. Образ “оголеної” хати, храму, зображених без дерев – провідників вищої волі й небесного покровительства, несе трагічну семантику: рисунки “Вдовина хата на Україні” (1843), “Хата батьків Шевченка” (1843), “У Черкасах” (1859), “Богданова церква

в Суботіві” (1845), “Синагога” (1846). Літературні аналоги — образи пустки, безверхої хати, сплюндрованого, спаленого села. Приклади подібної конвенціональності — не результат довільної суб’єктивної угоди, а реалізація конкретного етнічного знання, своєрідної матриці, де поєднання певних об’єктів (дерева і хати, дерева і храму) виявляє програму буття українства.

Глибинна концептуальність образу дерева навіть у контексті атрибутивного опису, що супроводжує фабулу, розкривається у значеннях: а) гармонія, лад, цілісне буття; б) трансцендентна єдність з духом предків (коріння) та богом (крона); в) функція охорони, вищого захисту.

Наступні два прийоми формування концепту — взаємоперетворення (антропоморфізм як похідна антропоцентризму й метаморфоза) і психологічний паралелізм. Походження — фольклорна традиція, народна культура з її тотальним пантеїзмом. Д.Чижевський зазначав: “Шевченко хоче безпосереднього злиття людини з природою”⁵, яку кожен українець олюднеє, сприймає як співучасницю свого життя. Відомо, що природна детермінація етнічної свідомості виявляється через розвинуте магічне мислення народу⁶. У цьому семантичному полі дерево — “посередник”, за допомогою якого здійснюється вплив на середовище. Пластичний образ величезного дуба, у стовбур якого полковник Галаган після Полтавської битви врізав ікону Іржавецької Божої матері (“Музикант”, “Іржавець”), — це інтуїтивна спроба Шевченка (й етносу) поєднати язичництво з його наївним пантеїзмом і магією та християнство, в якому природне ніколи не було самоцінним, а слугувало лише символом невидимого світу. Це специфічне ставлення Шевченка до світу рослин, зокрема до дерева, слід брати до уваги — у ньому закладена об’єктивація засад поліморфного концепту-символу.

Можна припустити, що антропоморфна інтерпретація дерева зароджується в етюді Шевченка 1843 р. “Краєвид Києва”: два зближені дерева, видніє дах і комин з-за паркану. Думку про антропоморфізм викликає і розгляд пропорції крон дерев (насправді акцент зроблено на одному дереві) в офорті “У Києві” (1844) та чотирьох (1843) олівцевих етюдах до нього, котрі з огляду на вибір назви вважаємо символічним аспектом досліджуваного концепту.

Враховуючи феномен синтетичності, не слід сприймати конкретні дерева (вербу, тополю, дуб, явір, липу, осокори) у прозі-поезії-малярстві-щоденнику та епістолярії як тло. Вони інтенсивно взаємодіють, беруть участь у життєвих ситуаціях героїв (“Верба сміється, свято скрізь”, “Верба слуха соловейка, Дивиться в криницю”, “Шепчуть густі лози”, “Дуб... із гаю вийшов та й гуляє”), урешті, відчуття гармонії, ладу зв’язані саме з ними. Верба, дуб, розкішні липи на пасіці (“Близнець”), верби біля корчми (“Капитанша”), липа і берест (“Княжна”), липа Мар’яни Якимівни, берест, в’яз (“Музикант”), старі дуби (“Прогулка с удовольствием и не без морали”); “улюблена”, “заповітна” верба в Новопетровському укріпленні (Щоденник) викликають алюзії на світове дерево, вісь всесвіту, під кроною якого відбуваються головні події еволюційного розвитку. Під тими деревами здійснюються процеси духовного росту — бесіди, читання книг, розв’язання життєвих колізій; герої або й сам автор поринають у рефлексивні стани, у споглядання, іноді в сон і прокидаються оновленими, відкритими світовому ладу. Принцип антропності трактується так, що “навколишній світ не просто даний людині у “людиновимірних” формах, а й існує для людини, зорієнтований на з’яву людини й на те, що його буття згармонізується з еволюцією людини”⁷. Співучасть у життєвих процесах, каталіз (стихійна сила, весь світ, Бог через дерево вливає людині волю до життя) засвідчує, що образ-концепт дерева корелює з міфосимволом дерева життя, тобто з семіотикою загальнокультурної традиції.

⁵ Чижевський Д. Українська філософія // Українська культура. — К., 1993. — С.183.

⁶ Див.: Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. — М., 1995. — Т. 2. — С.153-154; 165.

⁷ Кисельов М. Явище антропоцентризму в сучасних інтерпретаціях // Антропоцентризм і віталізм сучасний синтез. — Луцьк, 2000. — С.63.

Магічній силі дерева, символу сакральних механізмів світобудови, довіряє Шевченко, коли в жартівливому тоні пише Марії Максимович, прагнучи вирішення своїх матримоніальних проблем: “Оженіть, будьте ласкаві!... я буду в Києві..., а ви там де-небудь під явором або під вербою і поставте мою завітчану княгиню...” (22 листопада 1858 р.). Віру в сакральну дію дерева закладено на рівні колективного безсвідомого. Верба символізує вітальну силу, здатність до оновлення, явір – міцності, дуб – світове дерево, символ безсмертя⁸, довголіття і подружнього життя в міфі про Филемона й Бавкиду⁹, “сосна і липа вважаються в Україні благословенними деревами. Липі Господь надав особливої сили: відвертати прокляття, які вимовляються жінками на чоловіків, вона їх приймає на себе”¹⁰. Дерево – антропне, “воно здригалось, чахло і навіть проливало кров від рани, нанесеної залізом”, наприклад, “колосальний” дуб із гарматним ядром у стовбурі (“Прогулка с удовольствием и не без морали”). Як і кожний концепт, дерево – предмет емоцій, симпатій і антипатій, але головна особливість його полягає у здатності до метаморфоз.

Перетворення, які йдуть від людини до дерева, візуально представлено в середньовічній гравюрі; дерево поступово стає жінкою, рушає з місця, піднімаючись на постамент. Метаморфози в Шевченкових “Тополи”, “Лілеї”, у “Коло гаю в чистім полі” (дві тополи – сестри-чарівниці) як поетичні тропи не мають візуальних аналогів у прозі й малярстві Шевченка (винятком умовно можна вважати сепію “Нарцис”, 1857). Очевидно, генеза їх не обмежується українським фольклором: відомі античні міфи про Нарциса, Філідіду, перетворену на мигдалеве дерево, Карію – на горіхове, німфу Дріопу, мати Пана, також обернену на дерево¹¹, відома давньоваллійська легенда про Трістана та Ізольду, де незнищений терновий кущ виростає за ніч на могилі Трістана і, розквітнувши, виростає в могилу Ізольди¹² (в інших варіантах – два дерева виростили на їхніх могилах і тісно переплелися гілками), міф про Филемона й Бавкиду, перетворених після смерті у два дерева поряд – дуб і липу¹³, перелік можна продовжити. Наведені приклади нагадують про світову загальнокультурну традицію, добре відому Шевченкові, яка розширює і доповнює фольклорні формули. У цілому ж ідея метаморфози представляє широту бачення світу етносом, взаємозв’язок макро- і мікросвіту, природи й людини, прагнення людини до досягнення законів буття; вона транслює ідею метемпсихози, що поза християнством лишилася в колі етнічних архетипів і як один із способів передачі етнічної та авторської картини світу збільшує семантичне поле даного концепту.

Дерево – проекція мікрокосму. Синкретизм Шевченкової творчості має архаїчну основу: міфологічні тотожності на зразок блискавка/птаха, людина/дерево притаманні тій найдавнішій стадії естетичного розвитку, яку О.Веселовський назвав епохою синкретизму та образним вираженням якої вважав психологічний паралелізм¹⁴. Характерно, що явище психологічного паралелізму дослідник ілюструє метаморфозою з народної пісні (явір і тополя, які виростили на могилах подружжя – люди перетворюються на дерева, продовжуючи в нових формах попереднє життя)¹⁵. Насправді стрижневий у психологічному паралелізмі принцип тотожності існує поза метаморфічними чи метемпсихічними перетвореннями, а лише за глибинною аналогією: дівчина – верба, дуб – парубок, тропи цього ж

⁸ Див.: Афанасьев А. Цит. праця. – С.153.

⁹ Власов В. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 8 т. – СПб, 2001. – Т. 2. – С.334.

¹⁰ Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. – К., 1992. – С.318–319.

¹¹ Грейвс Р. Мифы Древней Греции. – М., 1992. – С.220–223.

¹² Волков А., Рихло П., Бойченко О. Паскрізні сюжети і образи в літературах Європи. – Чернівці; К., 1998. – С.32.

¹³ Энциклопедия символов, знаков, эмблем... – С.156.

¹⁴ Веселовский А. Историческая поэтика. – М., 1989. – С.33–34.

¹⁵ Там само. – С.104–105.

плану – метафори, порівняння. Приклади паралелізму в поезії Шевченка: три брати – три ясени (явори); дружина, сестра – тополя, калина (“Не прийнялись три ясени, Тополя всихала, Повсихали три явори, Калина зов’яла” – “Ой три шляхи широкії”); далі у віршах: “Верба похилилась, Зажурилась чорнобрива”, “Ганна розцвітала; Як калина при долині”, “І квіткою, й калиною Цвісти над ним буду”, “Старий батько коло неї Як дуб похилився”, “У багатих ростуть діти – Верби при долині”, “Як той явор над водою Степан похилився”, “Люде гнутья як ті лози” тощо. У повістях Антон Адамович (“Музикант”) уподібнений до старого дуба “над самым рвом”, який простягнув “свои живописные ветви на самую дорогу”, а його дружина – до липи, під якою часто відпочивала. Дві липи на честь народження синів (“Близнець”) посадив сотник Сокира: “Вас же с братом не сулил мне Господь видеть такими же одинаково прекрасными, как эти липы”, – гірко констатує він, звертаючись до Саватія, одного з близнят.

Образ людини-дерева поширений в західних культурах, де дерево, за античною традицією, вважалося істотою жіночого роду¹⁶ і співвідносилось з інтуїтивним, чуттєвим освоєнням світу. Оскільки дерево втілювало ідею зв’язку “нижнього” і “верхнього” світів, цей символ у християнській інтерпретації читався так: людина – прив’язана до землі вертикаль, яка має потенцію зростання вгору. У людині поєднано низьке і високе, іде боротьба між абсолютним низом (злом) і абсолютним верхом (добрим). Еволюційно дерево покликане освоювати лише простір, відкритий угору (М. Еліаде), тим-то не випадкова співвіднесеність понять “дерево” і “світовий розум” у ряді індоєвропейських мов¹⁷. Однак є й інший аспект – святі Себастьян та учений-філолог Ієронім: у ключових аспектах їхнього життя дерево стає важкою смертною ношею. У більшості ренесансних трактувань теми “святий – дерево” мистецтвознавці вбачають, зокрема у св. Себастьяні, прив’язаному до дерева під градом стріл, символ єдності внутрішнього й зовнішнього, унікально-людського з універсально-природним¹⁸. Шевченкова напрочуд гармонійна сепія “Святий Себастьян” (1856), виконана в овальному форматі (овал є знаковою формою в малярстві Шевченка), якнайповніше ілюструє цю концепцію. Думка художника візуально чітка: могутнє дерево, яке водночас є хрестом і розп’ятим на ньому мучеником, спрямоване вгору, єдина стріла впирається в тіло поза полем зору глядача; світлові акценти, вишуканий рисунок рослин несуть ідею не фізичних, а передусім духовних страждань – еволюційного росту, преображення. Зіставивши спосіб зображення мук св. Себастьяна, прив’язаного на полотні А. Мантені (1500-і рр.) до колони, грубо пронизаного численними стрілами (стріли розсікають і обличчя), матимемо два полюси сприйняття (власне й самосприйняття щодо Шевченка) однієї теми. У контексті такої інтуїтивно-розумової перцепції надзвичайно цікавою видається інтерпретація Шевченком дерева як візуального символу власного “я”.

Авторський мікрокосм, аспекти саморецепції. Художнє мислення Шевченка синергічне з такими базовими феноменами, як колективне безсвідоме етносу, язичництво, архаїка фольклорних мотивів, європейський егрегор, християнство. Водночас його індивідуальне наповнення поняття “дерево” власними, суб’єктивними смислами утворює образ-концепт дерева як ключ до розкриття психології автора. Шевченко аналізував власні психологічні стани, намагався збагнути сенс явищ позасвідомих і прагнув передати величезний пласт інформації, що міститься поза межами людського усвідомлення. Знайомий йому з народної культури спосіб передачі образу дерева на рушниках, сорочках, глиняному посуді, у гаївках, обрядових піснях є звично інтуїтивно-екстатичним у поетичних формах чуттєвого пізнання. Концепт дерева в Шевченка-прозаїка й маляра проходить етапи усвідомленості пізнання. Також проза й малярство

¹⁶ *Маковський М.* Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. – М., 1996. – С.138.

¹⁷ *Там само.* – С.139.

¹⁸ *Соколов Н.* Время и место: Искусство Возрождения как первоурбеск виртуального пространства. – М., 2002. – С.56.

включають процеси самоідентифікації митця, для якого, за висловом Е. Кассіра, символічні форми й функції – не способи проявлення реального-в-собі, а способи самооб'єктивації, саморозкриття духу. Еволюція образу дерева у творчості Шевченка побудована на принципі вчування, вживання, що становить активний первинний першопочаток естетичної діяльності¹⁹. Згідно з теорією вчування – Einfühlung (Т. Липс, Р. Лотце, Р. Фішер) – естетичне враження справляють на митця ті образи, в яких він “вселяє” себе самого, приписуючи предметам ті внутрішні стани, котрі переживає сам, вдивляючись, вслуховуючись у них²⁰.

Орієнтація на дерево-модель – органічна для світосприйняття Шевченка-художника, який інтерполує етнічні архетипи. Специфіка фаху включає аспект “вживання” передусім на візуальному рівні. Розглянемо групу малярських робіт Шевченка раннього періоду. Етюд молодого тополі (1839), перший із збережених образів дерева, свідчить про позасвідому орієнтацію такого вживання в об'єкт, його виявляють і начерки молодих струнких дерев (1839 – 1840), і олівцевий начерк (1843), де зображені легкі, кучеряві деревця і два струнких дерева в етюді “Красвид Києва” (1843), і рисунки розкішних дерев під назвою “У Києві” (1843), і “Красвид з церквою” (1843), а також подане фрагментарно дерево в акварелі “Циганка-ворожка” (1841) – усі вони демонструють вибір авторським “я” образів росту й розвитку. Ріст, розвиток дерева, за словами Данте (“у цвіт... убралася рослина / Де неживим раніше кожний сук стирчав” (Чистилище 32, 59 – 60), унаочнює й еволюцію особистості, й еволюцію всесвіту.

Теорія вчування відбиває дуже важливу особливість ставлення художника до зовнішнього світу: відчуття єдності з ним – специфічне відчуття співінтуїтивності (А. Менегетті); за Ж.-П. Сартром, це феномен квазіспостереження, коли з'являється миттєва перша оцінка, котру Шевченко вважав єдиною вірною, адже предмети “говорять” з митцем його мовою. Однак ця метафізична перцепція набуває форми, кольору, руху лише в акті відсторонення (М. Бахтін). Гіпотеза: під час першої подорожі Україною Шевченко перестав бути учнем і пізнав смисл власної екзистенційної приналежності до землі, обраного пленеру. Відкритому природі, йому розкривається сутність дерев, а змальовування їх сприяє і тотальному заглибленню в етнокультурний простір, і самозаглибленню.

Далеко пізніше, спираючись на власний досвід, Шевченко постійно радив молодим художникам “как можно более делать этюдов с деревьев” (лист до Бр. Залеського від 6.06.1854), наполягав, щоби його друг “ходил в свободное время за Урал в парк или рощу и делал этюды, там есть образцы живописных деревьев” (лист до Бр. Залеського від 10.04.1855).

Після другої подорожі Україною постали зображення архетипних варіантів дерев, які втілюють буяння, розквіт – олівцевий рисунок “Дуб”; акварелі “В Густині”, “Комора в Потоках”, сепії “Андруші” (усі 1845), рисунки “Аскольдова могила”, “Васильківський форт у Києві”, “Церква всіх святих” (усі 1846). Шевченко подає їх як символи вітальної сили. Світлові акценти, надання переваги об'ємним, довершено опуклим кронам з великою масою листя і зрідка тонкими сухими гілками на тлі неба створюють відчуття літа, полудня, апогею розвитку. Водночас названі зображення – інваріанти авторської саморецепції цього періоду. М. Мерло-Понті вважає, що візуальний аспект сприйняття превалює у процесі усвідомлення людиною себе як частки всесвіту, особливо митцем: “Крізь зримий оточуючий світ, крізь речі – запит художника скеровано на невловиму, швидкоплинну генезу речей всередині нашого тіла”²¹. Досить зіставити біографічні факти з часом виконання вказаних рисунків Шевченка, і результат підтвердить нашу думку. Попри весь драматизм його вражень від України, різнобічність тодішнього особистого життя, творчість, спілкування з цікавими людьми, відчуття своєї

¹⁹ Бахтін М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтін М. Собр. соч. – М., 1996. – Т. 2. – С. 25–26.

²⁰ Вчувствование // Всемирная энциклопедия Философия. – М.; Минск, 2001. – С. 138.

²¹ Мерло-Понті М. Око и дух. – М., 1992. – С. 20.

спорідненості зі світом, врешті, доторк до дитинства, яке ґрунтувалося на єднанні з природою, своєрідне повторення природної близькості – усе це давало відчуття повноти буття. “Тільки серед лісів можливо віднайти мир із собою” – писав на схилі віку Мікеланджело в листі до Д. Вазарі після своєї поїздки в гори біля Сполето²².

Прийомам вчування (співінтуївності, квазіспостереження) Шевченко володів досконало. С. Балей виділив таку прикметну особливість його психіки, як здатність “вчувати свою душу в інші ества... розвинену до незвичайно високого ступеню” і “не лише в людей підкладати свою власну психіку, свої власні почування і бажання”, а й, зокрема, в явища природи, що існують “поза людським світом”²³, та навіть декілька прикладів з поезії (екстраполяція суми й самоти в тополю). “Природа перебуває всередині нас”, – зазначав П.Сезанн. Образ-концепт дерева в Шевченка базується винятково на зримості й розкриває через сенсоріку ті рівні візуально-просторової перцепції, котрі (синдром бумеранга) вивільняють глибинні сенси потаємного буття індивіда.

Інший приклад. У повістях описано багато дерев – столітні дуби, липи, ясени в долині вздовж Ромоданівського шляху, фіксується їх докладне розташування на хуторі Якими Гирла: рів оточує “крыжовник”, біля воріт – верба, старі берести, під липами біліє хата, за хатою сад (перелічено яблуні, груші, сливи, вишні, черешні, три старих грецьких горіхи), за садом – дуби, липи, берези і “всякое дерево” (“Наймичка”) – їх поет бачить не тільки як пейзажний атрибут, а й відчуває внутрішнім зором на відстані як окрему й завжди іншу субстанцію. У повісті “Музыкант” “...высокие роскошные тополи... Из-за тополей кое-где просвечивалась молодая березовая рожица, или темнел стройный молодой дубняк”; з насолодою автор “входить” у них, проймається духом кожного дерева, даючи їм стислі характеристики: “старосветские таинственные дубы”, “развесистый вяз”, “вербы-красавицы с роскошными широкими ветвями”, “развесистые старые вербы”, “высокие, роскошные тополи”, “густолиственная липа”, “роскошные липы”, “конические черные верхушки тополей”, “молодой березнячок и олешиник”, “старая верба” тощо. Ідилія, світ гармонії, сама естетика людського життя неможливі без цих констант українського буття.

Деталь: Шевченко не зарисовував дерев у Петербурзі (навіть Літній сад для нього – це лише статуї, потворний Сатурн, “неуклюжие богини и боги”). Автобіографічна повість “Художник” не містить згадок про дерева, тоді як в інших повістях автор постійно милується формою крон, “манерами” та “поведінкою” дерев, завважаючи їхні характерні риси. Згадка К. Юнге про дерево на Середньому проспекті, яке викликало захват у Шевченка в 1858 р.²⁴, – радше виняток, як і лопухи Смоленського кладовища. Зате в “Художнику” зустрічаються фрагменти архітектурного пейзажу. Ю.Лотман у незакінченій праці “Камінь і трава” (йдеться про камінь Петербурга), зіставляючи семантику цих двох протилежних явищ, відзначає любов і ворожнечу міської та сільської культур, їх співіснування і протистояння²⁵.

Назагал дерева в повістях та дерева з рисунків 1845–1846 рр. відносять нас до символу світового дерева (представленого і в поезії Шевченка) своєю могутньою силою, здатністю до оновлення. Ці зображення викликають алузії на священні дерева, з-під коріння яких б'ють джерела, – про них писав О.Потебня, наводячи приклади українських колядок, – і вони “могли бути не тільки первообразами світового дерева, а й його земними втіленнями”²⁶. Первообрази вельми живучі і стійкі у свідомості людей. На думку О.Веселовського, ці “старі образи” зберігаються “десь в темній глухій ніші нашої свідомості” і з'являються звідти не самостійно, а як реакція на зовнішні подразники, причому завжди несподівано,

²² Фернандес А. Дерево до корней: психоанализ творчества. – СПб., 1998. – С. 101.

²³ Балей С. З психології творчості Шевченка. – Черкаси, 2001. – С. 47-48.

²⁴ Юнге К. Спогади про Т. Г. Шевченка // Спогади про Шевченка. – К., 1958. – С. 326.

²⁵ Лотман Ю. Камень и трава // Лотмановский сборник. – М., 1995. – С. 80.

²⁶ Потебня А. Объяснение малорусских и средных народных песен. – Варшава, 1882. – Т. 2. – С. 227.

під впливом емоцій. Їх згадують, до них повертаються²⁷. Такі повернення спостерігаються у творчості Шевченка періоду заслання. Окремою темою може стати аналіз потрійного візуального дублювання дерева (“У Бога за дверми лежала сокира”, 1848; акварель “Джангисагач”, 1848; фрагмент повісті “Близнець”, 1852) — виразна персоніфікація старої тополі-велетня. У поезії-малюванні вперше з’являється мотив дерева пізнання — хресного шляху людини, вигнаного з раю Адама, з яким себе подумки зіставляє Шевченко в ці роки. Високого рівня співінтуїтивізм Шевченка справляє враження, адже створюючи образи-концепти такого плану, митець-поет входить в унісон із минулим життям природи, резонує з ним, відкидаючи подробиці, що не сприяють увиразненню. Так, в акварелі “Джангисагач” не відтворено амулетів, деталей жертвоприношення, про які згадується в названій повісті.

Упродовж заслання посилюються процеси саморецепції саме через образ дерева. У Шевченка актуалізується така риса характерології української нації, як “vita minima, що ідентифікується з прихованим життям, життям інтровертним, сконцентрованим на розбудові внутрішніх переживань”²⁸. Концепт дерева в циклі рисунків “Дерева і каміння” 1851–1852 рр. (Мангішлацький сад) відмінний від досліджуваного первообразу та попередніх (1845-х рр.) його відтворень: закладені в ньому еманції одкровення, титанізм духу несуть ідею виникнення космосу з первісного хаосу, тріумф еволюції життя над мертвою матерією. Новий символічний пласт: зображення дерева демонструє тотальне єднання з центром (Еліаде), звідки все починається й куди все повертається, і фактично символізує злиття, єдність макро- і мікросвітів. Кряжісті стовбури з коренями-щупальцями виступають іноді як м’язи й вени ландшафту, як частини вселенського тіла, зануреного у грубу матеріальну первооснову і прагнуть з неї вирватись. Усезагальна макромікрокосмічна пульсуюча тілесність поєднується з метафорою шляху, пізнанням. Тематично тут вловлюється подібність до манери Дрезденської малярської школи, роботами глави якої К.-Д. Фрідріха — митця особливого пантеїстичного відчуття, захоплювався Шевченко. (Відомо, що пристрасним шанувальником і збирачем творів Фрідріха був В. Жуковський). Цей художник та його послідовники намагалися передати відчуття вічності, історичного часу через стан природи, співмірюючи її з віком людини²⁹.

Але десять рисунків Шевченка названого циклу неоднозначні. Інтерпретація в них діалектики буття — двобій між камінням геометричної форми, подібним до надгробних плит, і старими покрученими деревами — представлено тут набагато експресивніше, ніж у Фрідріха, де розроблена та ж тема. Світлові акценти, пропорції площин каменів і дерев, оголеного коріння, стовбура, крони, вектор направленості гілок — усі нюанси, тіні, фактура гілля (в одному варіанті воно нагадує пучок вен, в іншому — руки), висвітлений білилом стовбур чи, навпаки, камінь свідчать про перевагу то однієї, то другої сили. Загальне відчуття перемоги дерев — результат передусім аутосугестивної внутрішньої роботи митця, який ототожнює себе з ними. Свого часу С. Ейзенштейн, зіставляючи пейзажі Ель Греко та Ван Гога, дійшов до висновку, що ці маляри — “персонажі власних картин, їхні пейзажі — це їх внутрішні автопортрети”³⁰. Дерева в названому циклі — портрети духу Шевченка, “пульс і дихання” якого (інтерполюємо С.Ейзенштейна) “стають ритмом картини”.

Тема своєрідного культу дерева, витвореного Шевченком на засланні, щемлива: чого вартує радість митця з приводу знаменитої верби, з того, що “под карандашом Калама мог бы выйти из неё прекраснейший этюд” (лист до М.Осипова від 20.05.1856), чи кількох посаджених І.Усковим прутиків, “що

²⁷ Див.: *Васеловский А.* Историческая поэтика. — Ленинград, 1940. — С. 70-71.

²⁸ *Бичко А.* Риса характерології української нації // *Мала енциклопедія етнодержавознавства.* — К., 1996. — С. 133.

²⁹ *Власов В.* Большой Энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 8 т. — СПб., 2001. — Т. 2. — С. 831.

³⁰ *Эйзенштейн С.* Рукописи Письма Дневники. — ЦГАЛИ. — Ф. 1923. — Оп.2. — Од. зб. 302. — Арх. 19.

зазеленіли” (див. акварель “Сад біля Новопетрівського укріплення”, 1854), котрі “років через 10 можна буде малювати” (лист до Бр. Залеського від 6.06.1854). Навряд чи підґрунтям такого “культу” можуть бути лише естетичні запити рисувальника. “Вчера был я на Ханга-Бабе... поклонился, как старым друзьям, деревьям... Помнишь, где огромное дерево у самого колодца обнажило свои огромные старые корни, под этим деревом я долго сидел... просидел бы до самой ночи!..” – признається другові поет у хвилини відвертості (лист до Бр. Залеського від 25–26.09.1855), дещо пізніше завершивши рисунок цих дерев: крик вмираючих, засохлих крон у небо, в летючі над пісками хмари (акварель “Ханга-Баба”, 1851–1857).

Теорія вчування, співітутівності виходить з того, що в зображуваних явищах життя насправді відсутній той зміст, який хвилює митця, дає йому натхнення. Це сам митець, не помічаючи, “очуттєвлює” предмети. Але й візуальне сприйняття вибіркове. Так, написана дещо пізніше від циклу “Дерева і каміння” повість “Прогулка с удовольствием и не без морали” (закінчена 1858 р.) представляє образ-концепт дерева, який співмірний з авторським самоосягненням. Час дії в повісті – рання весна, пора відродження дерев, але Шевченко не хоче бачити майбутнього оновлення й підкреслює в деревах прикметні риси вмирання: “...Я сделал небольшой этюд с суховерхой старой ивы; хотел было сделать такой этюд и с полусохшего старого береста, но на живой его половине не развернулась еще зелень, так я ограничился только одним остовом” (пор. “Дерева і каміння”, де помітна зворотна тенденція). Поранений дуб, у душло якого вросло старе чавунне ядро: “колоссальный сухой дуб, положивший свои обнаженные корни, как длинные безобразные ноги поперек дороги”, клен-патріарх серед (підкреслено) старих кущів ліщини, “между которой торчали тоже старые, толстые, развесистые липы и такие же суховерхие грабы и клены”; “торчали в беспорядке старые полусохшие тополи”; “старый, сухой, огромный клен распустил свои обнаженные ветви, как патриарх седой воздел дряхлеющие руки над чадами чад своих”; “перед дряхлым праотцем остановился”; “с благоговением остановился перед усохшим величественным кленом... солнца лучи упали на его древние обнаженные стопы, т. е. на корни”, – ці образи вражають. Самосприйняття Шевченка, його бачення себе зсередини – у словах сухой, старий, суховерхий; він схиляється з благоговінням перед цими деревами, які вистояли всі лихоліття і продовжують на каузальному рівні впливати на хід подій: “старый дуб... суховерхий патриарх... лысый Мафусаил”, попри бажання автора зробити з нього рисунок, уник “портретування” (у маляра забрали приладдя). В образотворчому мистецтві відомий прийом, коли в одному й тому ж дереві суміщають свіжі зелені й мертві засохлі гілки задля досягнення максимуму експресії: “Оплакування Христа” Джотто (1320-і), “Воскресіння” П’єро делла Франческа (1458), раннє “Розп’яття” Л. Кранаха-Старшого (1503). В останньому сухі гілки над головою Христа утворюють подобу тернового вінка; схожі алюзії викликають і сухі гілки весняних дерев, що їх бачить Шевченко після заслання.

Образотворчий аналог старих дерев із повісті “Прогулка с удовольствием и не без морали” репрезентує ряд рисунків 1859 р., більша частина яких присвячена ветхим могутнім деревам, понівеченим бурями, із сухим гіллям – “В Лихвині”, “В Корсуні”, численні етюди, замальовки. На рисунку “В Межиріччі” – дві розбиті блискавками верби, а один рисунок старого дерева Шевченко навіть підписав: “Козакуватий дід”. Д. Антонович відзначав таку екстраполяцію: “Мимоволі почувається, що в цих самотніх старих, міцних, але пошарпаних бурями напівзасохлих деревах, Шевченко відчував певну спорідненість із собою, – ніби вони символізували його самого”³¹. Таке самоототожнення співмірне з топікою пам’яті. М. Еліаде, осмислюючи міфи пам’яті і забуття, дійшов висновку, що Лета не владна лише над обраними – над тими, “хто натхненний музами”, хто наділений пророчим даром – вони “пробують об’єднати фрагменти, інтегрувати

³¹ Антонович Д. Шевченко – маляр // Шевченко Т. Повне вид. тв. – Чикаго, 1963. – Т. 11. – С. 279.

їх в єдиній тканині буття”³². Тому служителі муз завжди візуально асоціювалися з деревом, кроною, умовним символом яких становлять, зокрема, і лаврові гілки (від Ієроніма Босха і його “Возу сіна” (1490-і) до Моріса Дені, його “Сходів у листі” (1892) і “Муз” (1893). Митці Ренесансу, зокрема, зображували поетів, котрі важко замислились біля старого кряжистого дерева – дерева поетичного натхнення: “Портрет поета” пензля Пальми Старшого (1520-і), “Поет, увінчаний лаврами” Хусепе де Рібери (1620-21). Саме тому, що в них дерево – головний персонаж, ці полотна чи не найбільше викликають алузії на Шевченка.

Зіставивши рисунки дерев 1858–1859 рр. з образами дерев 1845–1846 рр., доходимо висновку, що назагал образ-концепт дерева орієнтований у глибинну сутність Шевченкової природи: він, корелюючи з архетипами світової культури, виявляє її, унаочнює, представляє в різноманітних духовних і вікових станах. Окрім того, життєва сила улюблених моделей незмінно впливала на душевний стан митця, котрий за будь-яких обставин відновлював через природу, працю на пленері гармонію й духовну рівновагу. З іншого боку, цей образ символізує вічно оновлюваний всесвіт, Творця, егрегор нації. Отже, Шевченком, митцем-поетом-прозаїком, який продовжив світову парадигму культури, “образ дерева обрано не лише як символ Космосу, а й як спосіб вираження життя, молодості, безсмертя, мудрості й знання”³³, його інтерпретовано як одну з етнічних універсалій у різних смислових координатах та формотворчих варіантах. Побіжний погляд у цій статті на один із ключових образів концептуальної картини світу Шевченка показав: шевченкознавство потребує широкого аналізу системи візуально-просторових концептів, що існують у різних формотворчих вимірах поета-митця. Цілісність і стрункність такої системи є показовою передусім тому, що вона повністю сформована в етнокультурному просторі нації і транслює її архетипи.

³² *Элиаде М.* Аспекты мифа. – М., 1995. – С. 126–127.

³³ *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении. – М., 2000. – С. 324.

Брижицька Світлана

ДО РОКОВИН СМЕРТІ ТА ПЕРЕПОХОВАННЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В УКРАЇНІ

(за матеріалами Книг вражень відвідувачів могили поета 1901–2001 рр.)

Публікацій з нагоди роковин смерті Тараса Шевченка не так уже й багато. 1886 р. І.Білик присвятив статтю 25-літтю від дня смерті поета, вказавши на фактор нескороминучості значення для суспільства народних поетів, зокрема Т.Шевченка: “...они живут и по смерти одною жизнью со своим народом, поддерживают в нем его самосознание, бодрость духа и надежды в будущем, от того и память их тревожит под час тех, кто приходит в соприкосновение с народом, их чествующим”¹. 1901 р. С.Сфремов склав список часописів, в яких були опубліковані повідомлення про відзначення 40-річчя з дня поетової смерті². Про те, які заходи проводилися 1961 р. з нагоди столітнього ювілею від дня смерті Т.Шевченка на Чернечій горі, дізнаємося з монографії З.Тарахан-Берези “Святиня”³.

Мета цієї розвідки – з’ясувати за матеріалами рукописних так званих “Книг вражень відвідувачів могили Тараса Шевченка” (ведуться фактично з 1896 р. і

¹ *Билик И.* Тревога над свежей могилой Т.Г. Шевченка // *Киевская старина.* – 1886. – №4. – С.708.

² *Сфремов С.* Шевченкові роковини і російська преса: Зі списком 42 часописів, що обізналися на ці святкування // *Літературно-науковий вісник.* – Д., 1901. – Т.XV. – Кн.VII. – С. 34–47.

³ *Тарахан-Берега З.* Святиня. – К., 1998. – С.506–508.