

СВЯТОСЛАВ ГОРДИНСЬКИЙ

ТАРАС
ШЕВЧЕНКО
МАЛЯР

1814
1861



УКРАЇНСЬКЕ ВИДАВНИЦТВО
КРАКІВ 1942 ЛЬВІВ

ВИПУСК ПЕРШИЙ

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО

СВЯТОСЛАВ ГОРДИНСЬКИЙ

ТАРАС ШЕВЧЕНКО
МАЛЯР



УКРАЇНСЬКЕ ВИДАВНИЦТВО
КРАКІВ 1942 ЛЬВІВ

I.

Величезне значення і вплив Шевченкової поезії довгий час прислоняли собою другу ділянку його творчості — малярство. Можна сказати, що щойно перші роки нашого століття дали почин до справжнього зрозуміння Шевченкового малярства, яке до того часу цінилося більш як пам'яткова спадщина великого поета, без того, щоб йому признавати якусь більшу самостійну вартість. До цього незрозуміння причинилися немало самі мистецькі погляди по - шевченкової доби — з одного боку зворот мистецтва до реалізму, з другого, що слід передусім у тодішніх українських умовах підкреслити, народницько - просвітянські прямування українського громадянства, яке за мистецтвом визнавало переважно служебно-утилітарну роль. Це останнє приводило до розчарування, мовляв, Шевченко у своєму малярстві не показав того історично-національного світу, який представив у своїй поезії, не доповнив Й., так сказати б, ілюстративно.

Мистецька критика останніх десятиліть поставила підхід до Шевченкового малярства зовсім на нові основи. Вона показала, що Шевченкове малярство — зовсім окрема ділянка його творчости, зв'язана з поезією лише остільки, оскільки їх створила одна людина, естетичний світогляд якої міг, тут і там, рівнобіжно відбитися на поодиноких творах з обох ділянок, але що в сумі виявлявся

на обидвох полях у притаманних собі формах і незалежно одна від одної. Та про саме відношення поезії й малярства до себе поговоримо пізніше, на іншому місці.

Признаючи Шевченковому малярству повну самостійність, найновіше мистецтвознавство намагається передусім знайти місце Шевченкової творчості в рямах його доби. Багато спорів викликувало передусім справа, якому стилеві дати в Шевченковому малярстві перевагу. Факт, що Шевченко, вихований на академічних традиціях, відхилявся від них щораз то більш до реалізму, дала, головно підсовєтській критиці, привід називати Шевченка мало не батьком російських реалістів-передвижників, при чому найбільш міродатні були для неї сказані десь М. Горким слова про те, що Шевченко був учителем російського маляра-мораліста Федотова. Тимчасом справа куди складніша. Творчість Шевченка припала на добу великої переоцінки мистецьких вартостей, і саме в заслугу Шевченкові можна покласти факт, що він гармонійно поєднував академічні засоби творення з новими темами, виводячи отак до деякої міри вже закостеніле академічне малярство на нові шляхи і, що найважніше, надаючи йому національних прикмет.

*

На одній із сторінок свого „Журналу“, написаного з кінцем заслання, Шевченко назвав сам своє малярство „найблагороднішою частиною свого бідного існування“. І справді, досить познайомитися з його писаннями та документами про нього, щоб дізнатися, що майже всі свої думки і мрії віддав він мистецтву і що воно було його великою життєвою метою.

Коли він згадує про свої поезії, так робить це кількома словами, а про малярство пише широко, захоплюється всіма мистецькими подіями, всім баченим, одним словом — реагує живо на все, і то, в першу чергу, з малярського погляду. А втім не диво: з малярством тісно пов'язана була його власна доля; завдяки йому він зміг стати вільною людиною, вибитися на верх і стати в передових лавах тодішньої, не лише української, а й російської культурної верхівки, не кажучи вже про багатство внутрішніх і чисто особистих естетичних переживань, що їх давав йому безнастаний контакт з мистецтвом.

Справді, чудний був життєвий і, тісно з ним пов'язаний, мистецький шлях Шевченка. Від малого хлопця, що мандрував по богомазах за першими тайнами малярського куншту, його безупинно пориває і чарує малярство. Це поривання, наче якийсь підсвідомий гін, провадить його аж під колони Академії Мистецтв і в сальони світил тодішнього мистецького світу. Про ці перші малярські почини знаємо досить докладно з писань самого Шевченка, з „Художника“ та з автобіографії. Але одночасно не треба забувати, що „Художник“ — передусім повість, хоч і на автобіографічній основі. В повісті була зовсім допускальна деяка романтика, яка мала показати нежданну мистецьку карієру малярчука від парканів та дахів, який дійшов до робітні Брюллова і став його улюбленицем. В дійсності ж, як це показали найновіші досліди, малярська робітня Ширяєва, в якій Шевченко термінував, стояла на досить високому рівні, вона виконувала різні великі роботи, затверджені Академією, і там зміг наш мистець засвоїти собі немале практичне вміння, так що до Академії при-

йшов він далеко не з порожніми руками. Це доказують композиції Шевченка того Ширяєвського періоду, ось як „Олександер Великий“, „Смерть Олега“, „Смерть Сократа“ й ін. Один з мистецтвознавців, проф. Д. Антонович, тримається навіть гадки, що Академія в дійсності Шевченкові вже майже нічого не дала, бо він прийшов до неї вже мистецьки сформований, — вона лише розвинула та доповнила його теоретичне знання. Такі речі, як т. зв. портрет Є. Гребінки з 1837 р. (якщо він справді повстав у той час) показують уже немалого майстра. А все ж академічним рокам Шевченка треба признати переломову ролью в його мистецькому формуванні — вже сама зустріч з передовими мистцями того часу чого була варта! Тому над академічними роками Шевченка треба нам спинитись основніше, як і над тим, чим була Петербурзька Академія Мистецтв.

II.

На другий день по визволенні з кріпацтва (22 квітня 1838 р.) почав Шевченко працювати як студент Петербурзької Академії Мистецтв. Туди прийшов він, як ми вже згадували, із зовсім окресленим почуттям власної форми і майстерним рисунком, до якого наука в Академії вже не багато нового додала. Але важна тут не так сама Академія, в ролі навчальної мистецької установи, а те, що вона була офіційним представником панівного тоді в мистецтві напрямку, який діяв і поза мурами школи. В роки хоч би технічної виучки у згаданого декоратора Ширяєва, перед Шевченком не могли не стояти, як зразки довершеності, твори академічного типу: академічне було й перше

мистецьке оточення Шевченка в Вильні. Маємо дуже характеристичний рисунок Шевченка ще з 1830 р., отже шістнадцятирічного, дарований пізніш Уварову. Це властиво копія з якогось близче невідомого класичного малюнку: виконання того Шевченкового рисунку показує вже виразно його тонку рисункову техніку, зовсім за академічним зразком. Вартий уваги теж рисунковий портрет Брюллова з 1835 р. І ці речі, й композиції доказують, що молодого Шевченка притягали твори академічного стилю з його класично-театральною умовністю та твердою окресленістю форм, притаманних не живій природі, а заучуваним в академіях класичним гіпсовим відливам.

Коли мова сходить на саму Петербурзьку Академію Мистецтв, так треба звернути увагу на те, що вона ніяким своєрідним російським явищем не була, а лише обмежувалась до передачі, і то значно спізнених, мистецьких напрямів Західу. Захід цей у 18 ст., хоч і був репрезентований багатьома першорядними майстрами, сам уже переходив велику мистецьку кризу, що протягнулася до половини 19 ст. Криза була викликана тим, що загублено справжній змисл малярства, вироблений майстрами Ренесансу. Малярство в добу барокка й рокока перетворилося або в декорацію, або в моралізаторську ідеалізацію прикрашеної дійсності. Поворот класицизму, якого трималися академії, навертав нову реальну життєву дійсність до 'взорів минулого': ці останні, які мистецькі й геніяльні не були б, були все ж уже віджилі, а втім античний світ мав зовсім інше поняття життя й інші ідеали, ніж доба нових мистців. Цей псевдокласицизм, розроблений по мистецьких академіях у тверді й непорушні канони, все більш відривав ми-

стецтво від життя. Тоді саме й окреслилося поняття академізму, стилю, під яким розуміємо напрямок із змаганням до педантичності й сухости, що кладе головний натиск на самі прийняті мистецькі форми й правила, а не так на вільну й самостійну творчість. Дуже цікаво, що навіть Французька революція не лишила в мистецтві стилево якогось сліду — великий французький класицист Давід далі представляв своїх героїв на античний штиб. Але всім спробам вирватися з академічного кола з початком 19 ст. бракувало ще глибших підстав — ми згадаємо тут лише такі мистецькі рухи, як *прерафаелітів* в Англії та *назорейців* у Німеччині, які зробили поступ лише остатілки, що світ античний замінили раннєренесансовим. Свіжіші подихи прийшли щойно з романтизмом, головно із Франції, де виступ Ежена Делякура зійшовся рівнобіжно з антикласицистичним виступом Гюга в літературі. Делякура і близьке до нього коло мистців, як Делярош та автор відомого байронівського малюнку Мазепи — Орас Верне, мусіли бути добре відомі Шевченкові з поширених тоді гравюр. Отак, напр., пізніше в листі до Бронислава Залеського писав Шевченко з Ново-петровська, щоб він пошукав собі добрих естампів французької школи, а саме Делякура, Деляроша та Ораса Верне, та радить Залеському скопіювати їх фотографно і тримати в себе та „дивитись і милуватись ними щодня й щогодини, бо це може так навчити й виробити смак, як жадна велерозумна й велемовна естетика й філософія...“

Але при кінці 18-го і на переломі 19-го ст. добрих майстрів не бракувало. Вони, не зважаючи на зверхню псевдокласичну шату, суміли проявити нераз яскраво свою індивідуальність: усе те було пи-

тання особистого темпераменту. До цих визначних мистців можна причислити й немалу групу українських, от як Дмитро Левицький, Антін Лосенко, Володимир Боровиковський, що належали до найкращих портретних майстрів своєї доби і мали справжню європейську славу. Їх творчість була зв'язана близько із заснованою царицею Катериною в Петербурзі Академією Мистецтв, де, побіч таких видатних чужинців, як архітектор Растреллі, працювали й згадані українські майстри, що принесли на російський ґрунт мистецькі традиції Заходу, до того в Петербурзі невідомі. З них головно Лосенко, учень Давіда в Парижі, найбільшого клясициста свого часу, мав великий вплив на пізніше російське малярство, передусім на Брюллова і Бруні, професорів Петербурзької Академії Мистецтв у часах, коли в ній студіював Шевченко. Ті наші мистці презентували справді найвищі досягнення тодішнього світового малярства і серед російських малярів не знаходили собі тоді конкурентів. Російський псевдоклясицизм, напр., у творах Угрюмова, вироджувався до неможливості, чогочиюючи була психічна неспроможність зрозуміти справжній дух антики. З інших осіб, близьких до Академії, треба згадати ще Швальбе й Венеціянова, що пізніше допоміг до викупу Шевченка з кріпацтва і якого Шевченко так живо описав у своєму „Художнику“. Вони обидва теж не були росіянами: Бруні був з роду швайцарець, а Брюллов походив із знімченої французької родини *Brûléau*. Головною рисою сутторосійського мистецтва в часі вступу Шевченка в Академію був шабльон, так що, — як це завважив критик Гнідич, — видавалося, мовби „всі мистці були вивчені малювати на один лад малярами-фельдфебелями“. Ще портретне маляр-

ство, завдяки безпосередній зустрічі з моделем, показувало найбільше живучості, але вистало перейти на історичну чи жанрову композицію, щоб зараз виступила театральна поза і солодкавість причесаної дійсності. Так, напр., Венеціянов бачив селян через призму ідилії, і ця умовність далека була від справжньої дійсності селянського побуту в тодішній царській імперії.

В петербурзькому мистецькому оточенні найцікавіша для нас зустріч і відношення Шевченка до Брюллова. Цей останній мусів незвичайно цінити свого талановитого учня і вірити в його талант, коли допоміг йому, намалюванням портрету Жуковського для льотерії, до викупу з кріпацтва та впровадив його в літературно-мистецький світ тодішнього Петербургу. Брюллов хоч і тримався клясично-академічних традицій, усе ж таки проявляв уже деякі риси романтизму, що стягало до нього молодь, жадну новини і, взагалі, якогось свіжого подиху. Він, правда, поручав своїм учням вивчати антику, але одночасно казав їм відтворювати живе тіло: „Вивчайте природу, яка в нас перед очима, і прагніть зрозуміти і відчути всі її відтінки й особливості“...

В Шевченка читаемо самі слова захоплення до „божественного“, „бесмертного“, „великого“, „геніяльного“ Брюллова. Єдиний раз, може, Шевченко поважно розчарувався у своєму вчителеві, та і то лиш як у людині, не в мистці. В чернетці листа до Жуковського 1850 р. Шевченко, жалуючись на те, що Брюллов не відповів на його листа в справі виклопотання дозволу малювати, пише: „Дозволяю собі думати, що й перше добре діло (намалювання Вашого портрету) зробив

він випадково. Вибачте мені таке нарікання на великого чоловіка. Сумно, що з великим генієм не сполучена велика чеснота!“ Але до Брюллова-маляра ставився Шевченко з ентузіазмом, і „Останні дні Помпеїв“ викликували в Шевченка захоплення, як і скрізь у тому часі, де б та картина не була показана — в Росії, чи в західній Європі. І цей подив був не лиш у молодого студента Академії, що могло бути добре зрозуміле, але й пізніш, як це бачимо хоч би із споминів про Брюллова в „Журналі“.

На тлі цього відношення виникла вже ціла критична література, де одні мистецтвознавці роблять Шевченка на основі того захоплення Брюлловим лиш послідовником Брюлловського стилю, другі ж, новіші, обороняють окремішність Шевченкової індивідуальності. Справи тут, гадаємо, не можна ставити на вістрі ножа. Приймаємо за факт, що слава Брюллова хоч і була скороминуща, то одночасно годі забувати, що він репрезентував собою окреслений світ тодішнього європейського (італійського зразка) мистецтва, хоч і в російському петербурзькому виданні. Ми не можемо знати, як критично поставився б Шевченко до тогочасного російського малярства, коли б йому дано було пізнати особисто Італію і ті пам'ятки італійського мистецтва, які натхнули Брюллова, і чи ця закордонна подорож, у яку він уже вибирається 1847 р., не полишила б була на його малярській і поетичній творчості інших слідів. А втім, поза „великим Карлом“ умів Шевченко ставитися незвичайно критично до явищ тодішнього російського мистецтва, — згадати б хоч його завваги на адресу Брюлловського конкурента Бруні. Коли ж мова сходить на самий

вплив Брюллова на Шевченкове малярство, так, полишивши на боці речі студійного характеру з академічно-шкільних часів, от як різні академічні композиції, в роді „Глядіатора“, „Діогена“ та ін., бачимо вже виразно в Шевченковому малярстві обриси власного способу вислову. Ко-ли ж, напр., у портретах ці чи інші стилеві риси можуть бути спільні кільком іншим мистцям, так це виключно вияв стилю часу, який чайже висловляти мусить якась більша група талановитих майстрів. При всьому своєму ентузіазмі до Брюллова, Шевченко поза академічними роками Брюлловським мистецьким шляхом не пішов і всяких „італійських сценок“, що з легкої руки Брюллова стали в той час модні, він не малював, хоч завжди притягав його уяву античний світ, якому вислів дав він так яскраво хоч би і в пізнішій поетичній творчості.

Можна сказати, що схильність до класично-го світу притаманна взагалі Шевченковій творчості, і що вона лежала зовсім природно в його українській вдачі, в якій завжди діють ще далекі, мов атавістичні, відгуки грецько-римського світу. Саме схиляючись до класики, він з її становища ставився гостро критично до різних мистецьких прояв, що не годилися з його власним, виробленим на класичній основі, поняттям краси. Отак він критикує, напр., малюнки мюнхенських мистців, т. зв. назорейської школи, що їх привіз до Петербургу Жуковський та запросив оглянути їх Шевченка та його друга Штернберга. Це було 1839 р., на другому році Шевченкових академічних студій. Тоді твори Корнеліюса, Гессе та інших „світил мюнхенської школи“ видалися йому мертві; ґотичні малюнки, херувими та мученики — вида-

лися йому „мучениками живого усміхненого мистецтва“, а архітектура псевдоготиста Кленце, для якої були призначені ті твори, — „і тіні не мала того, що нагадувало б справжню готичну архітектуру“. Тут бачимо, як Шевченко з позицій одного стилю поборював інші. Ця Шевченкова постійність на становищі класичних правил мистецтва показується ще яскравіша, коли візьмемо під увагу ще хоч би й пізніше його відношення до псевдовізантини. Образ Христа в новгородській церкві св. Юрія назвав він „потворним“ і „індійською бридотою“, а жінок, що перед тією іконою христилися, — ідолопоклонницями. Розуміється, що візантинка, та ще й типового російсько-суздальського типу, ніяк не вміщувалася в його естетичних поняттях, — відповідно до цього оцінював він теж і спроби сучасних йому росіян створити псевдоросійський національний стиль. Отак новгородський собор, збудований за плянами архітектора Тона, Шевченко називає просто „квадратовою ступою з п'ятьма короткими товкачами“...

III.

Весною 1845 р. Шевченко закінчує Академію з двома срібними медалями і званням „вільного художника“ та виїжджає на Україну. Тут працює він в Археографічній Комісії для зрисовування пам'яток минулого, але поза цим не кидає й портрету. З того саме часу походять найкращі його портретні досяги — портрети Платона й Ганни Закревських, т. зв. портрет Маєвської і, передусім, пишний портрет кн. Кейкуатової. Речі ці чарують вибагливою елегантністю, високою майстерністю виконання і психологічною вникливістю,

з якою мистець підійшов до кожного свого моделью. Та, найважніше, що Шевченко, покинувши туманний Петербург, де він даремно змагався з проблемами кольору, тут, у сонячній Україні, цей кольор знайшов зовсім без труду, сам від себе. Це видко передусім по двох його картинах, — „Селянська родина“ і „На пасіці“ — які, коли б їх розглядати окремо від інших Шевченкових малюнків, могли б дати привід писати про нього, як про типового імпресіоніста. М'якість барви, своєрідний ліричний туман, що оповиває головно перший малюнок, суцільність композиції — все це робить з того малюнка один з найчарівніших творів українського малярства. Дуже важний факт тих часів це ще те, що Шевченко, стрінувшись уже зрілим мистцем з українською природою, побутом та історією, так сказати, націоналізує своє мистецтво. Такі речі, як „Циганка“ (1841) і „Катерина“ (1842), виконані в Петербурзі, були ще до деякої міри умовні своєю українськістю, — це була радніше стилізація під щось дійсно українське, — там ще вчувається академічну твердість і надто велику залежність від моделью. Недаром він у листах прохав своїх друзів прислати йому українські строї. Ось 1841 р. пише він до Грицька Основ'яненка: „От бачите, лебедику: все є, і модель — чи по-тутешньому натурщиця — і справа всяка, а одежі нема, та й де її тут взяти. Кругом... ні одної душі хрищеної... Пришліть, будьте ласкаві, тільки сорочку, плахту і стрічок зо дві, а я Вам зате намалую, яку зумію, картину, звичайно нашу — або Марусю, або сердешну Оксану“...

Отож, знайшовшися в Україні, Шевченко широко використовує українську тематику, при чому зовсім наче забуває закони вивченої акаде-

мічної естетики. Дуже характеристична з тих часів у нього аквареля з церкви св. Покрови в Переяславі (1845 р.). Головний мотив — ніби церква, але на першому пляні бачимо розвалену хату, сильветку жида і в калюжі свиню із закрученим у колісце хвостом. Усе мимоволі нагадує аналогочні описи Миргороду пера Гоголя, і показує, як реально почав підходити Шевченко до природи.

Ще давніше, за своєї першої короткої подорожі по Україні, 1843 р., Шевченко мав змогу приглянутися її українському побутові, і слідам історичного минулого. „Був я в минулому році, — писав він згодом до Кухаренка, — на Україні, був у Межигорського Спаса і на Хортиці, скрізь був і все плакав“. Може саме їй тоді виник у нього плян створити серію офортів з циклю „Живописна Україна“. Як знаємо з листа до О. Бодянського, він хотів це виконати в трьох книгах: у першій показати „види, чи то по красі своїй, чи по історії прикметні“, у другій — сучасний людський побут, у третій — історію. Річно думав він видавати до десять картин. З усього цього пляну дійшло до нас усього шість офортів та кілька нарисів до них. З приводу цього видання висловив Шевченко м. ін. незвичайно зрілі погляди на завдання мистецтва:

„Призначення красних мистецтв — подати очам або уяві красу і жах природи, життя держав і побут окремої людини, сили пристрастей і подій, які вражают душу... Пустині Америки, береги Райну, палюче небо Італії, в малюнках, поривають уяву, і ми, загублюючи почування часу і простору, витаєм по далеких країнах, живемо життям проминулих століть. Може бути, що це один з відблисків душі, споконвіку вічної й активної, але

відблиск цей оживний, божеський: і він доказує, що людина — громадянин світу, і що все високе, все прегарне знаходить відгомін в її душі. Що ж казати про те, коли одного погляду досить, щоб воскресити в нашій пам'яті і батьківщину, і звичаї предків, і події, які яскраво відокремились від звичайного опису землі, де ми почали жити й почувати! Подвиг досягти цього великий, а можливе до того сприяння повинно становити наш «обов'язок».

Цей новий і живий погляд на людей і природу та історію України, як бачимо, вільний уже від усіх умовностей академізму і, взагалі, в композиційній побудові та в розв'язанні проблем світлотіні Шевченко каже в творах 1845-7 р. своє власне слово, хоч ті речі й залишаються до деякої міри в рамках класично - дозрілого мистецтва. Це тільки й доказує, що важний не стиль, а підхід у його межах до мистецьких завдань і власний темперамент творця.

Часи 1845-7 рр. належать у Шевченка до найбуйніших і найактивніших у його творчості. Безпосередня зустріч з культурними пам'ятками українського минулого під час мистецтводослідних екскурсій по Гетьманщині знаходить своє віддзеркалення однаково в малярстві і в поезії. В першому припадку — це зафіксування пам'яток минулого й українського побуту, в другому — реакція на поневолення України. Це вже не звичайне захоплення Україною, бачене з віддалі петербурзьких туманів, а конкретна історіософічна синтеза минулого в поезії, виявлена в таких творах, як „Розрита могила“, „Великий льох“, „Суботів“ та ін. Шевченко щораз дужче розгортає крила, він повний плянів на майбутнє: з одного

боку повстає можливість виїхати за кордон, з другого — осісти стало в „святому Києві“ на посаді професора рисунків при Київському університеті св. Володимира. Та 5. квітня 1847 р. наступає арешт, Петербург, а пізніше заслання, із власноручною царською забороною писати й рисувати. Зміна ця повернула круто не лиш життєвий, але й мистецький шлях Шевченка.

IV.

У всіх своїх листах з Орської кріпості Шевченко жалується передусім на заборону рисувати. Зміна оточення була справді незвичайно різка: з людини, що належала до тодішньої еліти, з високого культурного оточення він спав до ролі простого солдата, після кріпака найнижчого соціального рівня тодішнього суспільства в миколаївській імперії. Почуття це було страшне, — він сам писав, що такий стан зрозуміти може тільки той, хто все своє життя присвятив мистецтву. „Уявіть собі, — писав він до кн. Варвари Репніної, — незgrabного гарнізонового солдата, розпатланого, неголеного, з величезними вусами — це й буду я“. В іншому листі згадує про те, що колись він дивився на природу живу й неживу, як на найдосконалішу картину, а тепер неначе очі змінилися: ні ліній, ні барв, нічого не бачить. „Невже це почуття краси втрачене навіки? — питає він себе з тривогою. Не диво, що, за його власним свідченням, він з ентузіяста зробився розсудливий, „живучи упродовж років без однієї ідеї, без однієї надхненої думки — проза та проза, або, краще сказати, степ та степ.“ А в листі до Лизогуба писав він пізніше з Оренбурга, що „якби сам Рафаель

воскрес отут, то через тиждень умер би з голоду, або найнявся б у татарина кози пасти: отакі тут люди.“ Такий цікавий у Шевченка під оглядом психічних переживань новопетровський щоденник, писаний наприкінці заслання, теж повний жалів на його незавидну долю, як мистця: „Трибунал під пресідництвом самого сатани не міг би видати такого холодного нелюдського присуду, — писав він про заборону малювати, — а бездушні виконавці засуду виповнили його з обурливою точністю. Август - поганин, засилаючи Назона до диких гетів, не заборонив йому писати й рисувати. А християнин Н(иколай) заборонив мені одне і друге. Обидва кати.“

Ясно, що серед такого оточення й таких настроїв не було багато місця для мрій про класичну красу й досконалість. Силою обставин, що тільки доказує, що Шевченко малював передусім те, що бачив і переживав, він переходить на реалістичніше малярство. Повстає низка незвичайно цікаво скомпонованих жанрових сцен із часів різних експедицій, де часто зображена й сама поетова постат, а далі йде низка краєвидів, що вдумливо передають характер та дух околиць, по яких блукав Шевченко. З психічного погляду духовий стан поета й маляра, до його звільнення 1857 р., незвичайно цікавий, і цей час іще нераз буде темою, що заполонюватиме уяву дослідників та поетів. Як знаємо, між роками 1850-57 не дійшов до нас ні один Шевченковий вірш. Якийсь злам мусів заінсувати в Шевченковій психіці. І в малярстві цей час не надто видатний, так і видко, що Шевченко замкнувся в собі і жив лиш, аби пепретривати. Самотні дерева в пустині, дики скелі, море із шкунами, пустиня з постатями коней та

гієн — це його малярські мотиви тодішніх часів. Маємо з тих часів і низку складніших композицій, і їх варто порівняти з працями його академічних років, щоб побачити, до якої мистецької свободи і безпосередності дійшов у своїй творчості Шевченко, і в якій мірі виробив він свій власний стиль у відтворюванні природи. І це все сталося в умовах, що для творчої праці були гірші як несприятливі, коли треба було ховатись із своєю працею або використовувати доривочні нагоди під час географічних екскурсій.

Серед такого оточення на засланні, здавалося, не було місця теж на якусь естетику, тим більш, що Шевченко сам висловився, що, „не зважаючи на щиру любов до прекрасного в мистецтві й природі, почуває непоборну антипатію до філософій та естетик.“ Але саме під кінець заслання попали йому до рук два томи естетики Лібельта, що спочатку видалася йому „кисла і нудна“ але пізніш, розчитавшись у ній, він робить незвичайно влучні й характеристичні уваги на різні питання з тієї книжки. Отак Лібельт став „най-чарівливішим співбесідником, бо ж, — як пише сам Шевченко, — десять літ, крім степу й казарми, він нічого не бачив і не чув, крім салдацької рабської мови...“ На полях книжок Лібельта він висловлює свої власні естетичні погляди та розуміння мистецтва, — сперечаетесь, напр., за те, що Лібельт людину-творця в ділі красних мистецтв ставить вище за природу, бо, мовляв, людина нічим не обмежена в своїй творчості. Шевченко має на це свій власний погляд: що, навпаки, вільний мистець остильки ж обмежений природою, оскільки природа обмежена своїми вічними, незмінними законами. Коли цей свободний творець

на волосинку відступить від вічної красуні природи, тоді він стане богоідступником і моральним виродком... І тут же Шевченко застерігається, що не має на увазі фотографного наслідування природи, бо тоді не було б мистецтва, ані творчости, ані справжніх мальярів.

Лібелт видався тут Шевченкові просто за ідеалістичний. Шевченко нераз досить гостро реагував на різні прояви ідеалізму в естетиці й мистецтві. Але цього його розуміння ідеалізму не треба брати фальшиво, та ще й із сучасної нам точки погляду, що тримається ідеалістичної концепції мистецтв. Ідеалізм у Шевченкових часах проявлявся в мистецтві як відриг від природи, і Шевченко, зовсім із становища нинішньої критики, осуджував деякі прояви мистецтва свого часу, як ось красу, за його власними словами, „позбавлену життя“, а ідеали різних мистців, як, напр., „назорейців“, назвав „кволими й довготелесими“. Все це тільки підкреслює факт, як Шевченко розумів функцію мистецтва, і як загальний його академічний вишкіл не перешкоджав йому триматися своєї власної засади, що „дійсність вища за фантазію, а мистецтво — само життя“. Ці, ніби антиідеалістичні, тенденції не повинні теж приводити нас до гадки, наче б то Шевченко в погляді на мистецтво мав якийсь матеріалістичний світогляд. Він, правда, хвалить Лібелта за те, як він доводить, хоч і обережно, що „воля й сила духа не може проявлятися без матерії“, та все ж таки зве його школярем, бо він „пренаївно доводить наявність всемогучого Творця всесвіту у всьому видимому й невидимому світі. І так клопочеться про цю стару, як світ, істину, немов би це його власний винахід“. В іншо-

му ж місці свого „Журналу“ пише він, що „для матеріяліста, що йому Бог відмовив святого радісного почуття розуміння його благодаті, його нетліної краси, для такої напівлюдини кожна теорія краси ніщо більше, як дурне базікання“....

Хоч Шевченко застерігається проти філософування, але саме до цього трапилася йому добра нагода при кінці заслання, коли прийшлося дожидати офіційних паперів про звільнення. Тоді він, тікаючи від гамору казарми й бешкетів п'яних офіцерів, ховався денебудь у город під вербу або в альтану, і віддавався при мідяну чайнику лінощам, що, в суті, були моральним відпруженням. Плодом тих „філософічних лінощів“ і є його „Журнал“, твір дозрілого інтелектуаліста, з незвичайною шириною засягу думки в усіх справах мистецтва й літератури.

На кінець заслання припадає теж Шевченковий цикль малюнків про „Блудного сина“, де, на загальній біблійній основі, Шевченко захотів показати сучасне йому життя. Критика досі займається питанням, що привело Шевченка братися за цю тему, таку незвичну для нього, бо з діяннями моралізаторства. Згадується при цьому ім'я й циклі англійського мистця-мораліста Гогарта з 18 ст., що мав сильний вплив на мистецтво найближчого віку. З російських майстрів, сучасників Шевченкові, працював тоді над подібним жанром П. Федотов, що давав картини з російського міщансько-купецького середовища. Але це все ледве чи могло мати якийсь близчий зв'язок із Шевченком. Вінуважав, що в своєму завданні потребує „влучного й правдивого і не карикатурного, а скоріш драматичного сарказму, не висмівання“. Проблему свою в суті Шевченко розв'язав, і го-

стро сюжетно, і з чисто малярського боку, зобразивши свої постатті в цікавому освітленні, трохи Рембрандтівському; але циклю, що мав мати 12 картин, не докінчив. Все ж ті малюнки, передусім ті, що йх тлом є новопетровська казарма,— документи великої мистецької вартості, і показують зрілого та певного своїх засобів мистця. Тим більш, що вони, у великій мірі, синтеза безпосередніх Шевченкових переживань з часів палкінського (як він звав Миколаївський) деспотизму, що його Шевченко мав змогу пізнати з усіх боків. Та про саму ідею побудови окремих малюнків „Блудного сина“ не знаємо нічого понад те, що Шевченко подав у своєму „Журналі“ та листуванні. Безперечно, вістря тих малюнків було теж і гострополітичне. Шевченко перший серед мистців тодішньої Російської імперії показав нам царську тюрму, етапи, шпіцури і, взагалі, дав картину життя Миколаївської Росії так, як до нього ще ніхто не пробував робити.

З повного запалу і сміливих мрій юнака, яким Шевченко був до заслання, повернувся майже дідусь, лисий, з бородою; його автопортрети з усіх часів, зіставлені разом, — може єдині в своєму роді життєві документи світової літератури й мистецтва. Але духово він не змінився. У поезії, знаємо, тон став іще суворіший, скупіший, ідкіший, його реалізм набрав класичної простоти й безпосередності, з якими вдаряло тепер його слово в намічену ціль. Так і в мистецтві. Оглядаючися на десять років неволі, він писав: „Все це несподіване горе, всі роди при ниження і зневаги пройшли, мов не торкаючись мене. Найменшого сліду не залишили по собі. Досвід, кажуть, найкращий наш учитель. Але

гіркий досвід пройшов повз мене невидимкою. Мені здається, що я точно такий сам, що був і десять років тому. Ні одна риса в моєму внутрішньому образі не змінилась. Чи добре це? Добре».

Останні роки свого життя, до 1861 р., присвячує Шевченко гравюрі. Тепер він свідомий того, що десятилітня перерва в його мальарській праці каже йому покинути мрії про нові мальарські досяgni — і ще з більшим запалом береться він до спеціалізації в гравюрі, яку знав з часів праці над „Живописною Україною“. За свої майстерні праці й отримує він від Академії звання „академіка гравірування на міді“ та гідно продовжує велику традицію українського граверства.

V.

Розглянувши головні етапи Шевченкової мистецької творчості та його естетичні погляди, ми не можемо не повернутися до цікавої теми — до співвідношення його мальарства й поезії, — теми, яка завжди захоплюватиме дослідників його творчості. Ми вже перше згадували, що не треба мішати одне з другим, бо кожна з них ділянок творчості грала в нього самостійну роль. Одночасно треба сказати, що були теж такі творчі спонуки, які відбились і тут і там. Але коли в мальарській ділянці їх простежити легше, бо образотворче мистецтво все ж таки мистецтво споглядане й матеріальне, процес поетичної творчости, як більш нематеріальної, важковловний. „Нез'ясувальність“ поезії — саме й творить її чар, і сам Шевченко важко змагався тоді, коли пробував зглибити спонуки й джерела влас-

ного надхнення. У досить патетичнім уступі про Брюллова, якому віддав данину старого захоплення, Шевченко вписує до свого „Журналу“ рядки, в яких сам спиняється над розмежуванням двох родів своєї творчості — малярської і поетичної. Там згадує він, що „перед чарівними творами Брюллова в його майстерні вставала перед його очима „прекрасна, безталанна Україна в усій непорочній, мелянхолійній красі своїй — і додає, що це — покликання — і нічого більше. Дивне, однаке, це всемогутнє покликання. Я добре знав, що живопись — моя майбутня професія, мій хліб насущний, та, замість того, щоб вивчити І глибокі тайни, та ще під проводом такого вчителя, яким був безсмертний Брюллов, я компонував вірші“... I кінчає це завваженням: „Справді, дивне це невгамонне покликання!“

Малярська діяльність Шевченка була діяльністю свідомого своїх сил і засобів висококваліфікованого фахівця, яка давала йому змогу підходити до розв'язки будьякої малярської проблеми і відразу передавати малярськими засобами бачене у формі, яку він собі засвоїв і яка була виявом його мистецької естетики. Та хоч поетична творчість Шевченка своїм характером динамічна, а малярська — статична, не треба думати, що між ними існувало якесь провалля. Навпаки — одна ділянка творчості доповняла другу, а годились вони з собою тому, що Шевченко не підпорядкував однієї другій, себто втримав кожну з них у межах притаманних їм творчих функцій.

Одночасно було б невірно казати, що Шевченко ілюстрацій до своїх творів не робив. Він же ж дав свою „Катерину“, наче синтезу своєї поеми, робив ілюстрації до свого „Невольника“, „Мар'яни

Черниці“ та ін. Але факт, що ті речі стоять у зв'язку з якимсь його поетичним твором, ніяк не може бути вирішним у тому, щоб такі речі класти вище за інші. Зате такі мальарсько - поетичні зустрічі можуть мати вартість при дослідах психології його творчості. Це стає цікаве передусім тоді, коли Шевченко творив якийсь поетичний і мальарський твір без ілюстраторського підходу, коли кожний твір повставав у нього незалежно й самочинно, хоч і на тлі **одного** переживання. Такі аналогії можемо знайти у деяких Шевченкових акварелях з-над Кос-Аралу і його віршах того часу:

І небо невмите і заспані хвилі
І понад берегом гет-гет,
Неначе п'яний, очерет
Без вітру гнеться . . .

Тут конкретне переживання втілилося в самостійні твори, де злучником між ними є вражіння і настрій, зведені до спільногого знаменника в образі природи. Ще характеристичніший факт маємо в іншому Шевченковому малюнку, „Пожежі в степу“, сепії 1848 р. 12-го травня того року під час експедиції Шевченко пережив рідке й величне явище: пожежу степу. На доручення генерала Шрейбера він його і змалював. Ця сепія представляє вузькі струйки вогню на обрії, що відбувається у воді на першому пляні, оживленому постатями киргизів. Малюнок цей повний настрою, і цікаво, що переживання, віддане по-мальарському, Шевченко пізніше зобразив у повісті „Близнята“, де прозовий опис сходиться з намальованим, тим більш, коли ми згадаємо ще й „святе дерево“ киргизів у степу, з якого маємо Шевченкову акварель, і що теж описана в дальшім

тягу згаданої повісті. Одночасно ми відблиск тієї пожежі знаходимо й у вірші „У Бога за дверми лежала сокира“. Тут цей пожар піднесений до апокаліптичних розмірів:

— А з яру
Встає пожар, і диму хмара
Святе сонце покрива.
І стала тьма, і од Уралу
Та до Тингіза, до Арапу
Кипіла в озерах вода,
Палають села, города,
Ридають люди, виють звірі,
І за Тоболом у Сибірі
В снігах ховаються...

Образ цієї пожежі дав Шевченкові притоку оформити поетично легенду про святе киргизьке дерево в степу, що, „вогнем непалиме“, стоїть серед чорної пустині, і куди прямує в дорозі по пустині киргиз.

На такому прикладі бачимо найкраще всю творчу лябораторію мистця, однаково маляра чи поета, бачимо, як він використовує якесь переживання, щоб його втілити в малярські твори, або реалістично-оповідні, або — здинамізувати й піднести на зовсім надреальну площину, що й досягає творча уява поета. Але тоді, коли перед очима маляра стоїть конкретний образ якоїсь події, яку він лише зафіксовує, вибираючи з неї всі потрібні компоненти для повного мистецького твору (тут саме й різниця з фотографією, яка майже немає змоги робити вибору) — в поета цей процес творчості переходить інакше, бо він не зв'язаний так, як маляр, потребую притримуватися хоч-як форми речей; його творчість переходить більш у царині ідей, які є процесом творчого духа і самі в собі у природі не існують.

Таких порівнянь можна б знайти ще неодно: для нас цікавий саме такий момент тим, що він здійснений у ряді творів, за якими можемо досліджуватися правдивого Шевченкового переживання і його матеріалізації в мистецькому творі.

*

Ми переглянули цікавіші моменти Шевченкового мистецтва. Лишається нам іще знайти й визначити місце Шевченка - маляра в історії українського мистецтва. Можна сказати, що його значення щораз більше росте, що зв'язане тісно із поступом, який робить мистецтвознавче вивчення його творів. Завдяки працям головно Но-вицького, Широцького, Ернста, Таранущенка, Бурачека, Антоновича, Січинського та ін. ми вже маємо основну мистецтвознавчу літературу про його творчість, де вона показана самостійно, окремо від поезії.

Коли ми поглянемо на творчий шлях Шевченка, побачимо, як послідовно він у малярстві продовжав той шлях, зорієнтований на західно-европейське мистецтво, що його показали на Сході його ідейні попередники — українські малярі: Левицький, Лосенко та Боровиковський. Їх творчість кінчиться з початком 30-их років минулого століття — і ось виступає незабаром, у своєрідних умовах, Шевченко, щоб, ще на тій самій класично-академічній загальній основі, повести далі розвиток українського малярства. Тільки, коли в тамтих основою у малярстві були впливи строгого класицизму чи рокока, в Шевченка прийшов здоровий подув реалізму, який і врятував його творчість для сучасності, роблячи її живою

і правдивою. Один з перших сягнув теж Шевченко до джерел національного мистецтва, і це теж його велика заслуга, бо він зумів знайти в ньому самобутні, сutoукраїнські риси. Побіч його змагання в мистецтві „поширювати любов до прекрасного й доброго“, національне мистецтво було його головним завданням, згідно з його власним висловом (у повісті „Близнюки“), що: за „моєю гадкою нація без власної, тільки їй принадежної і характеристичної риси, подібна до кисілю, і то кисілю без усякого смаку“...

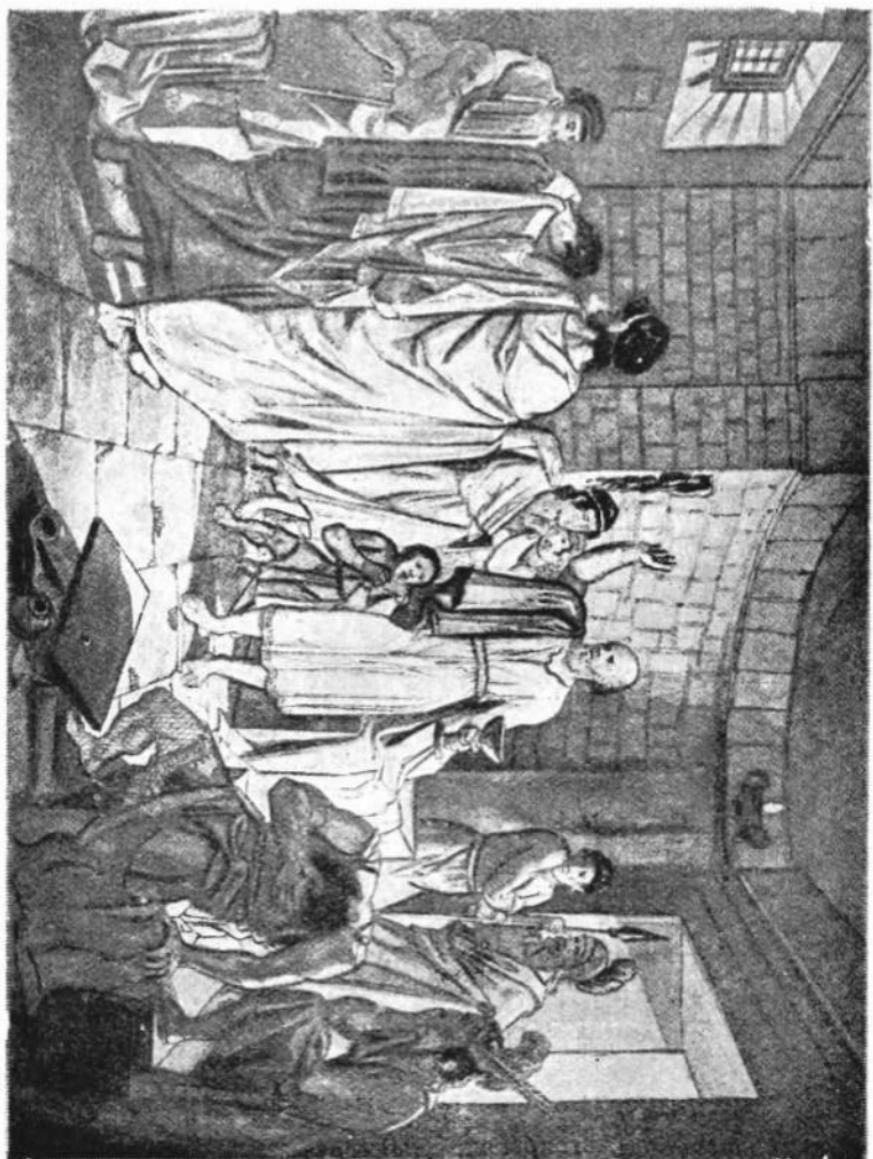
Все це дає нам право казати про Шевченка, як про одного з перших піонерів нового українського малярства.

ІЛЮСТРАЦІЙ

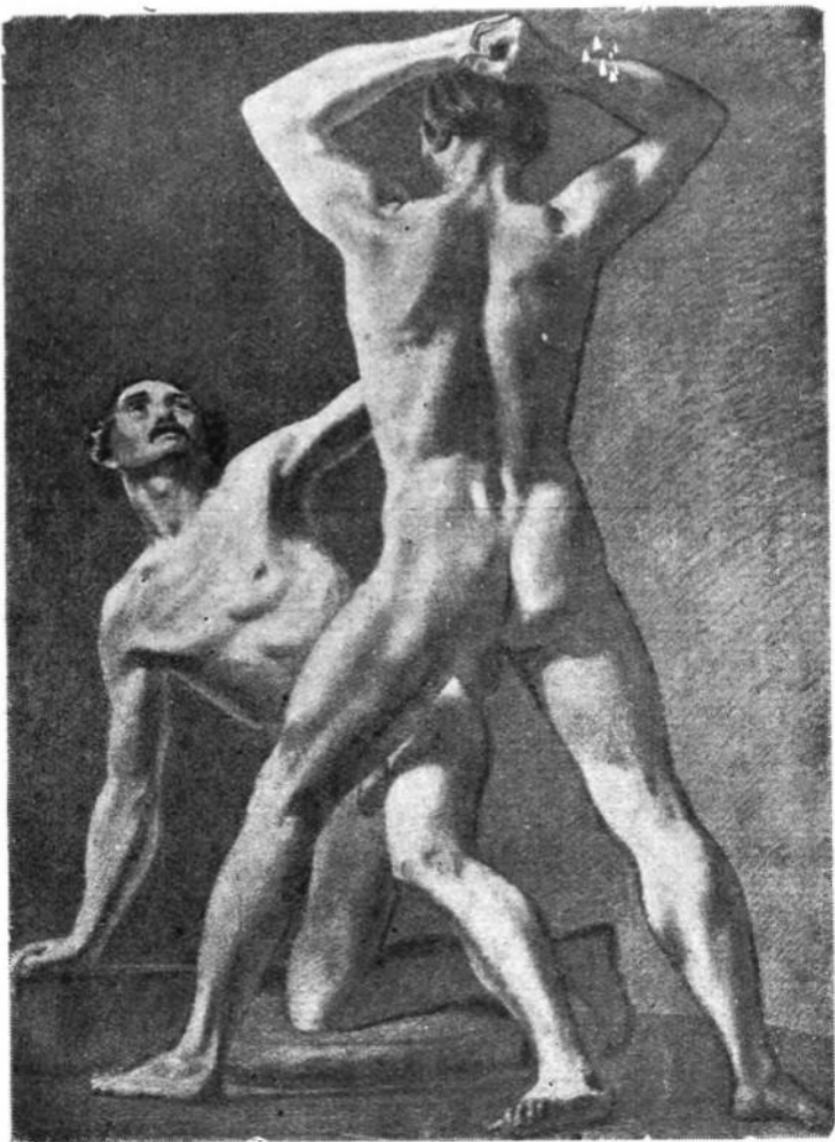
На обкладинці: Автопортрет. Сепія. 1848—49.



Автопортрет. Олія. 1840.



Смерть Сократа. Туш. 1837.



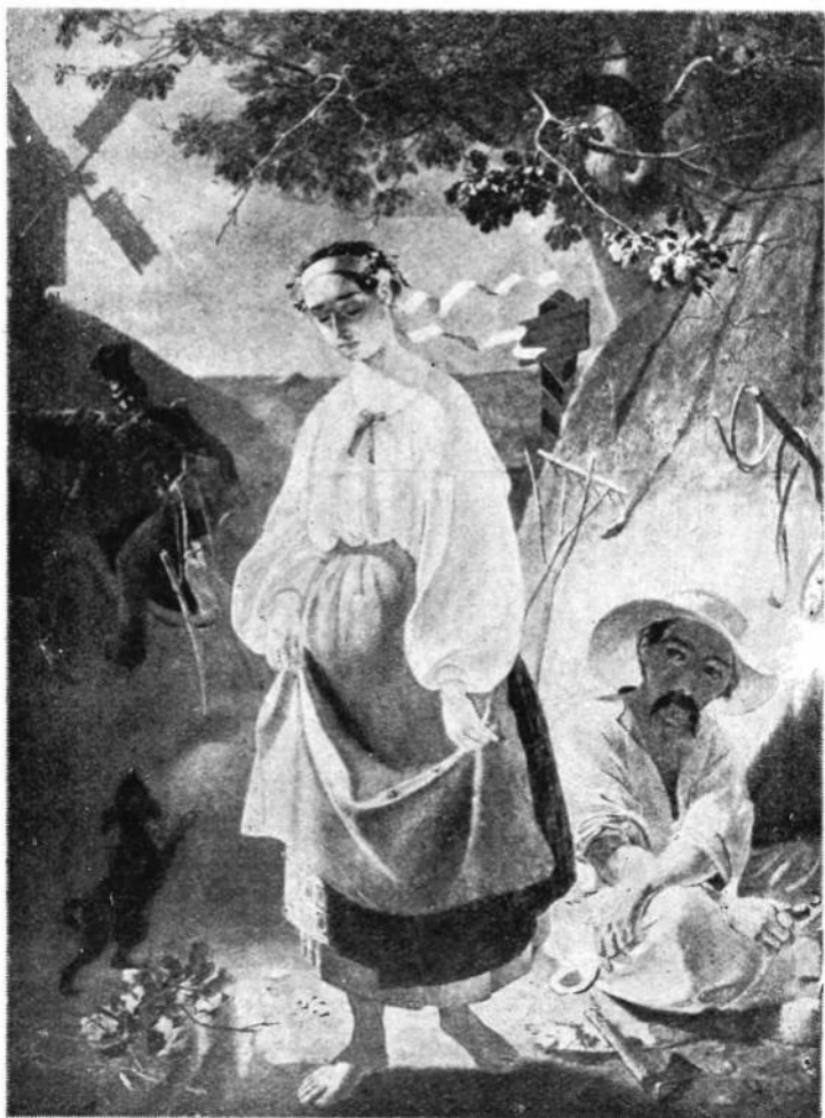
Два натурники. Рисунок з часів академічних студій.



Т. зв. портрет Є. Гребінки. Акварель. 1837.



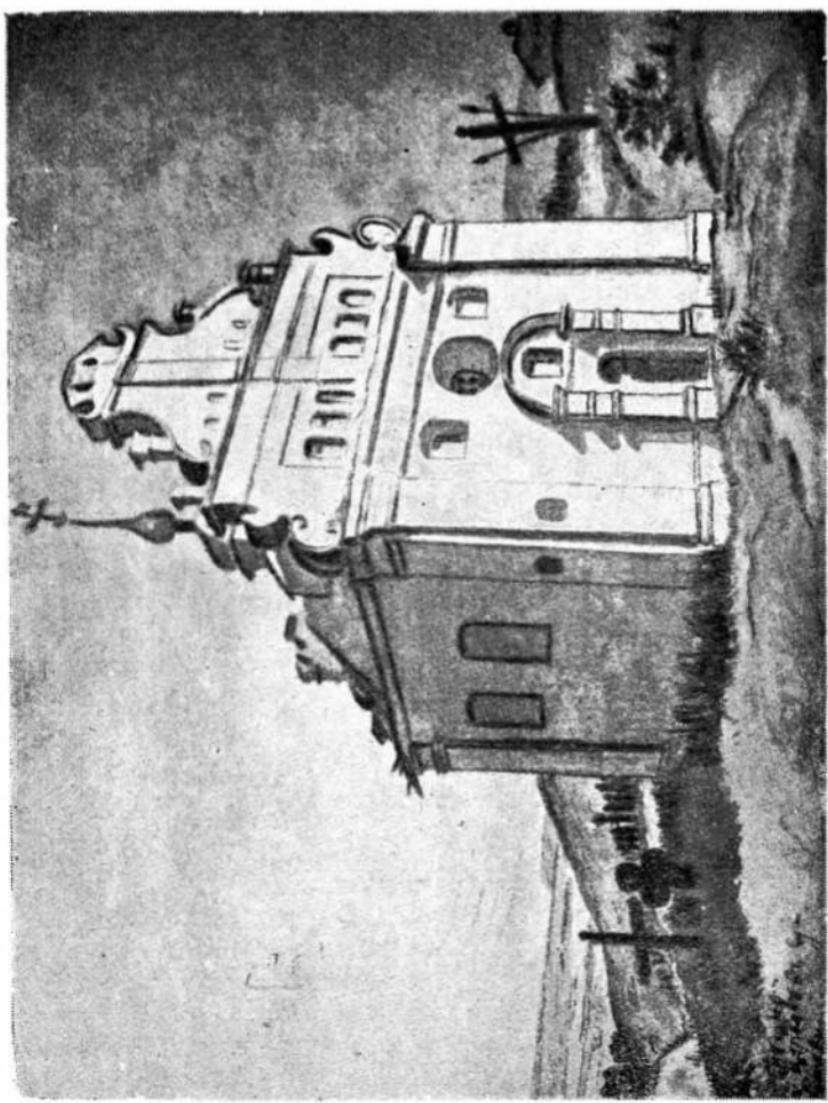
Портрет Луніна. Акварель. 1838.



Катерина. Олія. 1842.



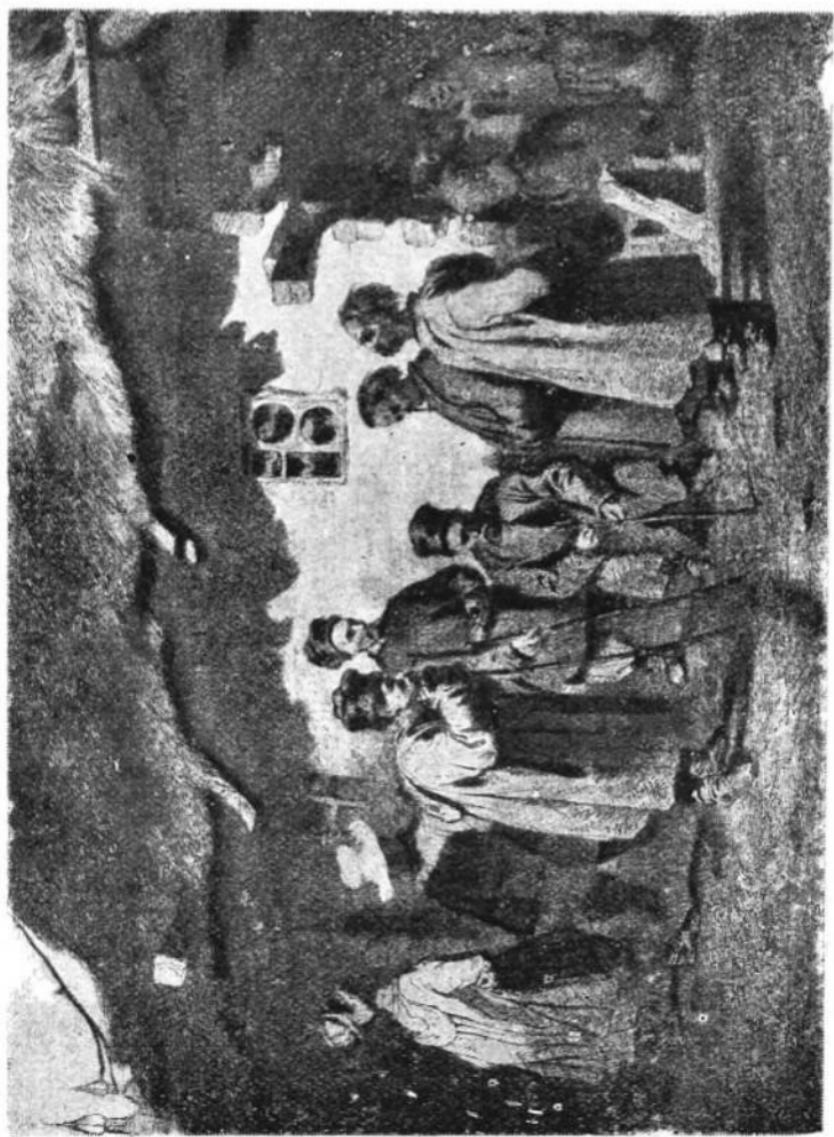
Т. зв. портрет Маєвської. Олія. 1843.



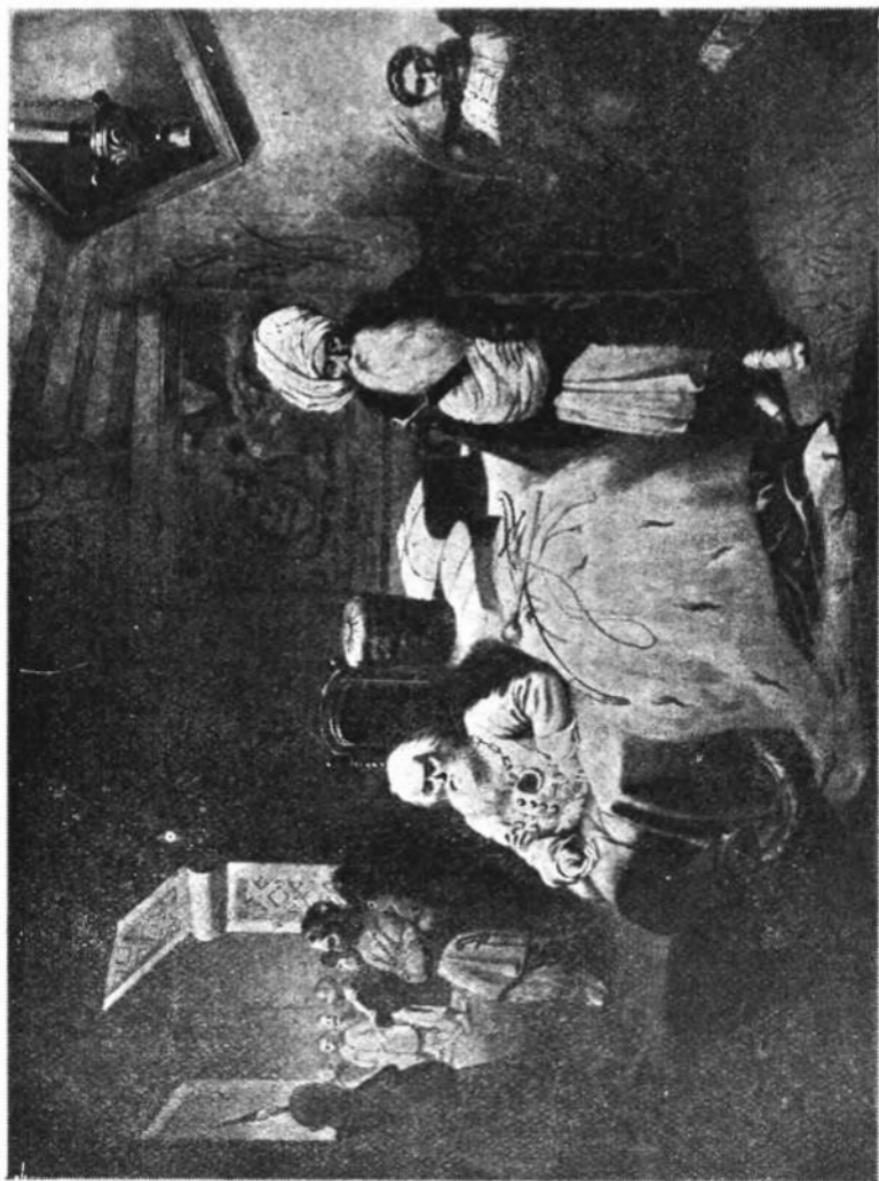
Богданова церква в Суботові. Акварель. 1843.



Портрети Платона і Ганни Закревських. Олія. 1843.



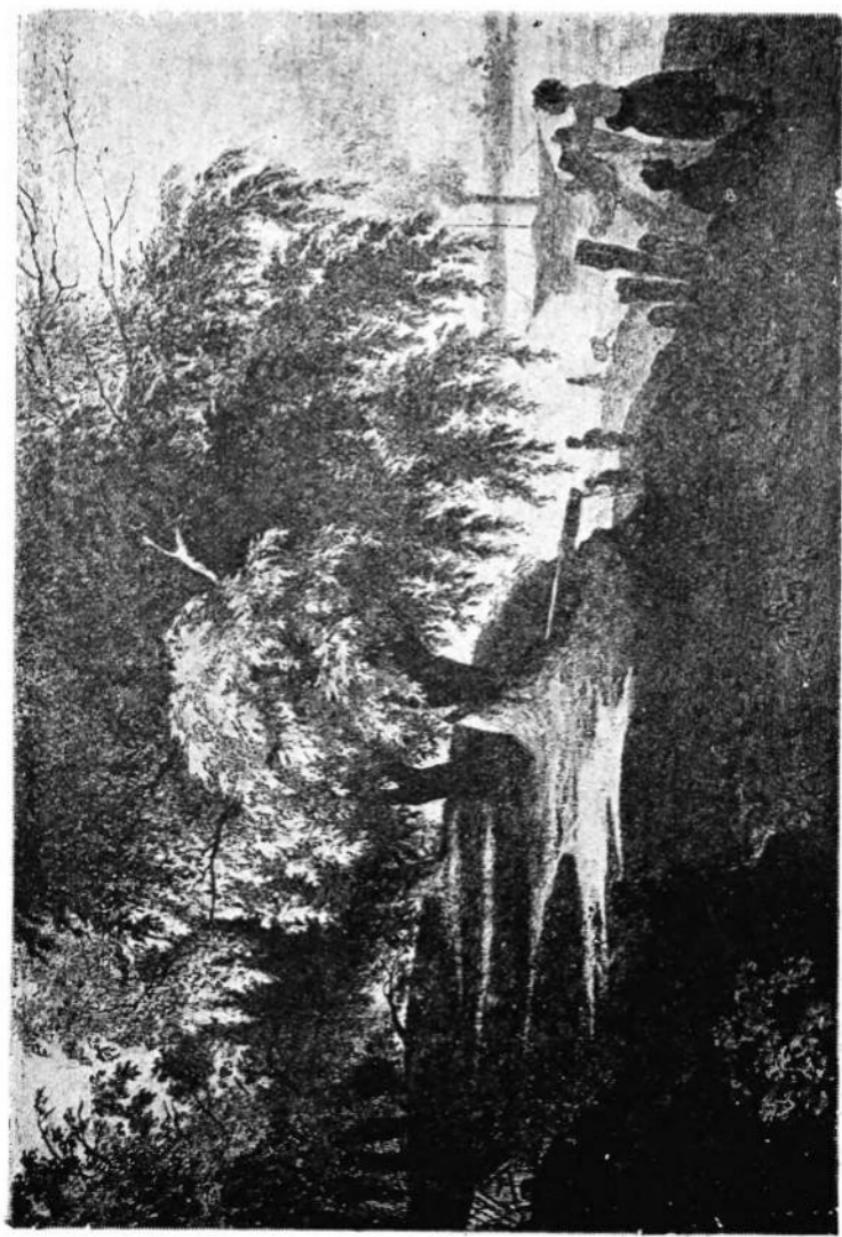
Судия ради. Офорт. 1843—4.



Іллюстрація до роману Івана Тургенєва «Остров»

Видубицький монастир у Києві. Офоркт. 1843—4.





У Києві. Офорт. 1843—4.



Молодий бандурист з поводиром. Рисунок. 1843.



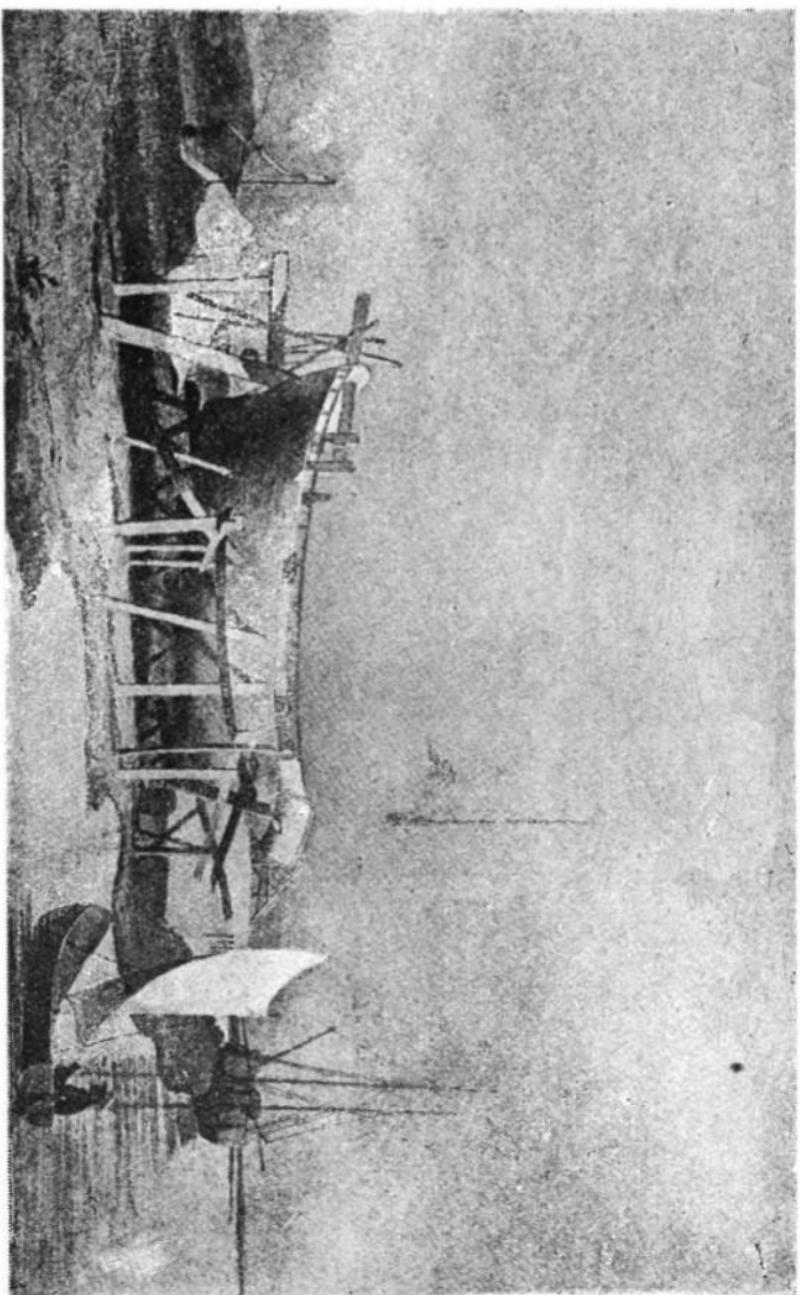
Сім'я коло хати. Олія. 1843—47.



Портрет невідомої пані. Акварель. Коло 1845.



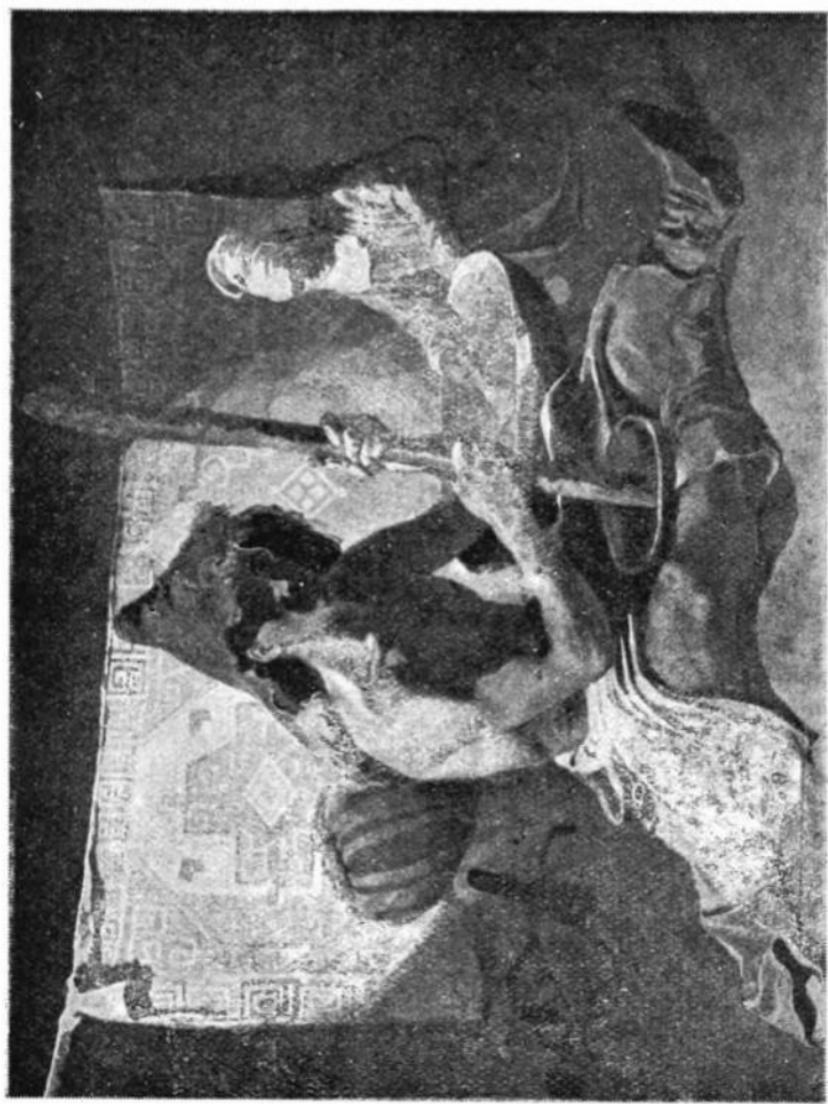
Портрет кн. Кейкуатової. Олія. 1847.



Шкуна „Константин“. Акварель. 1848.



Острів св. Миколи. Акварель. 1848—9.



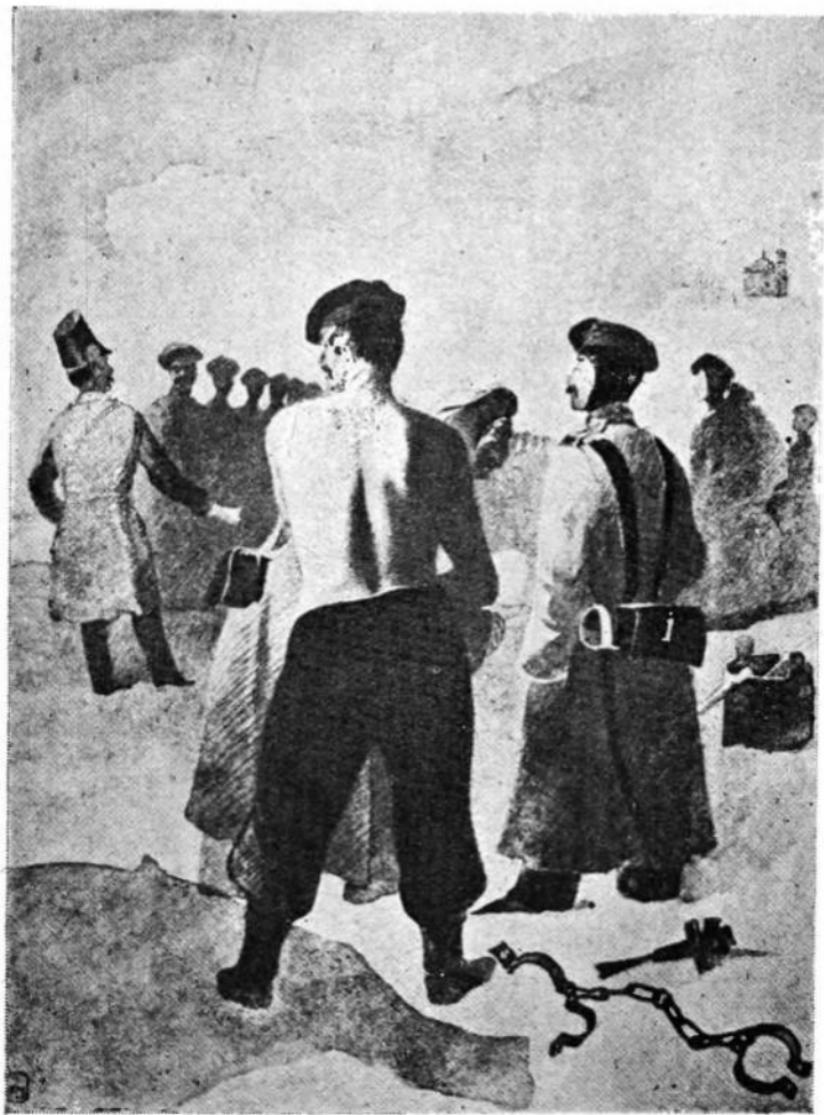
В юрті. Сепія. 1848.



Киргизькі діти-жебраки. Сепія. 1853—7.



Киргизка б'є кумис. Сепія. 1853—57.



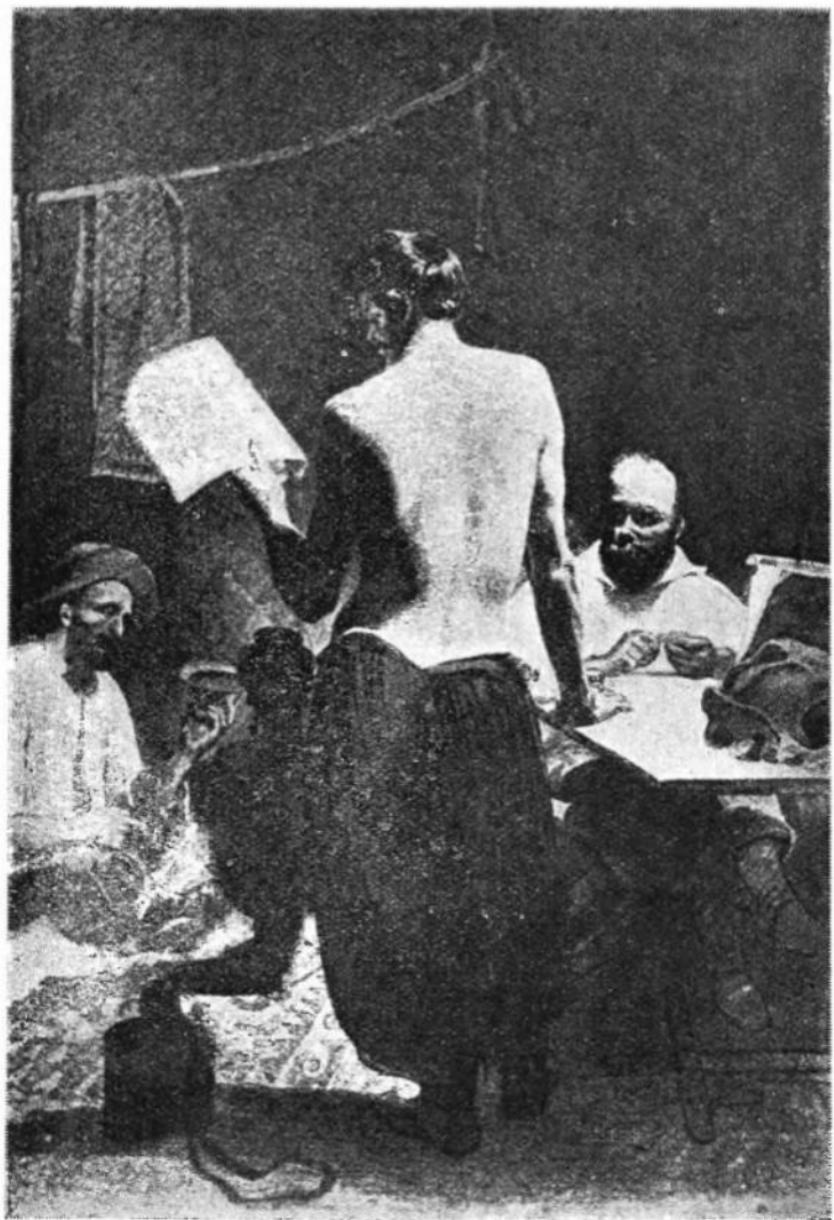
Кара шпіцрутами. Сепія. 1856—7.



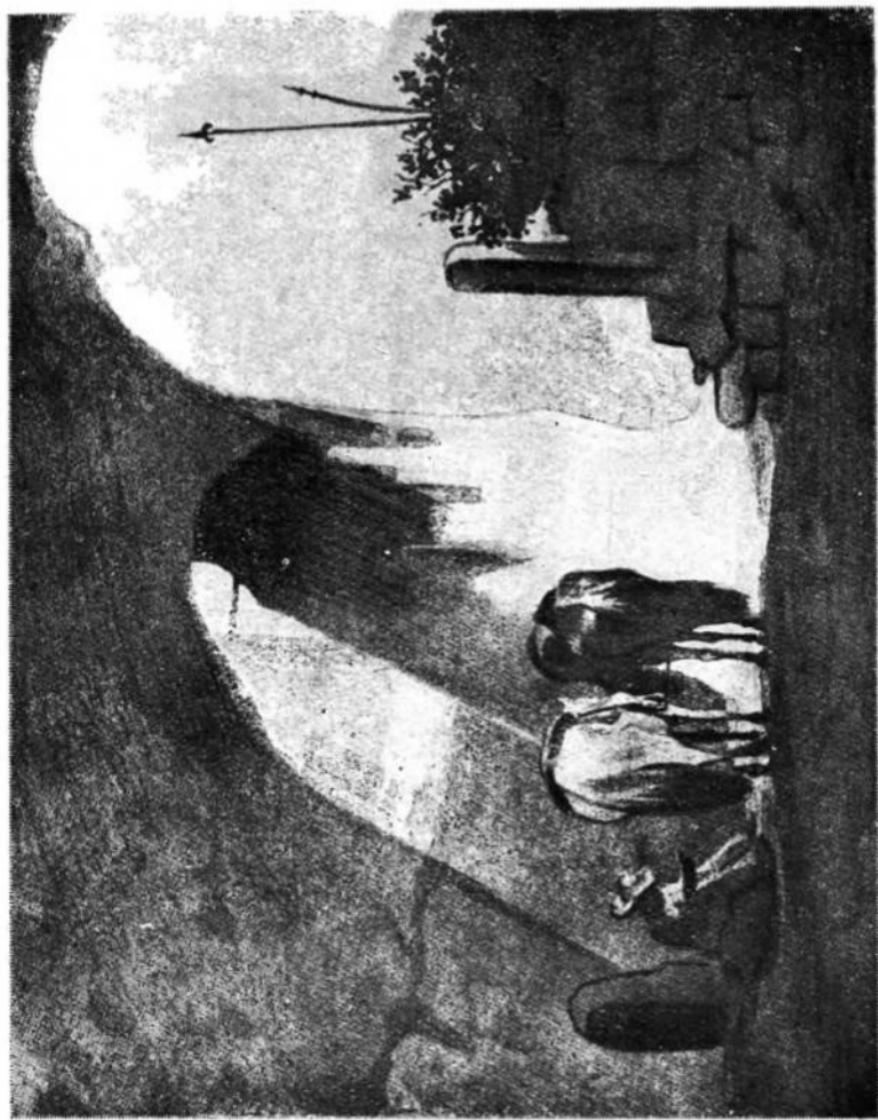
У свинушнику. З серії „Блудний син”. 1856—57.



На етапі. З серії „Блудний син”. 1856—7.



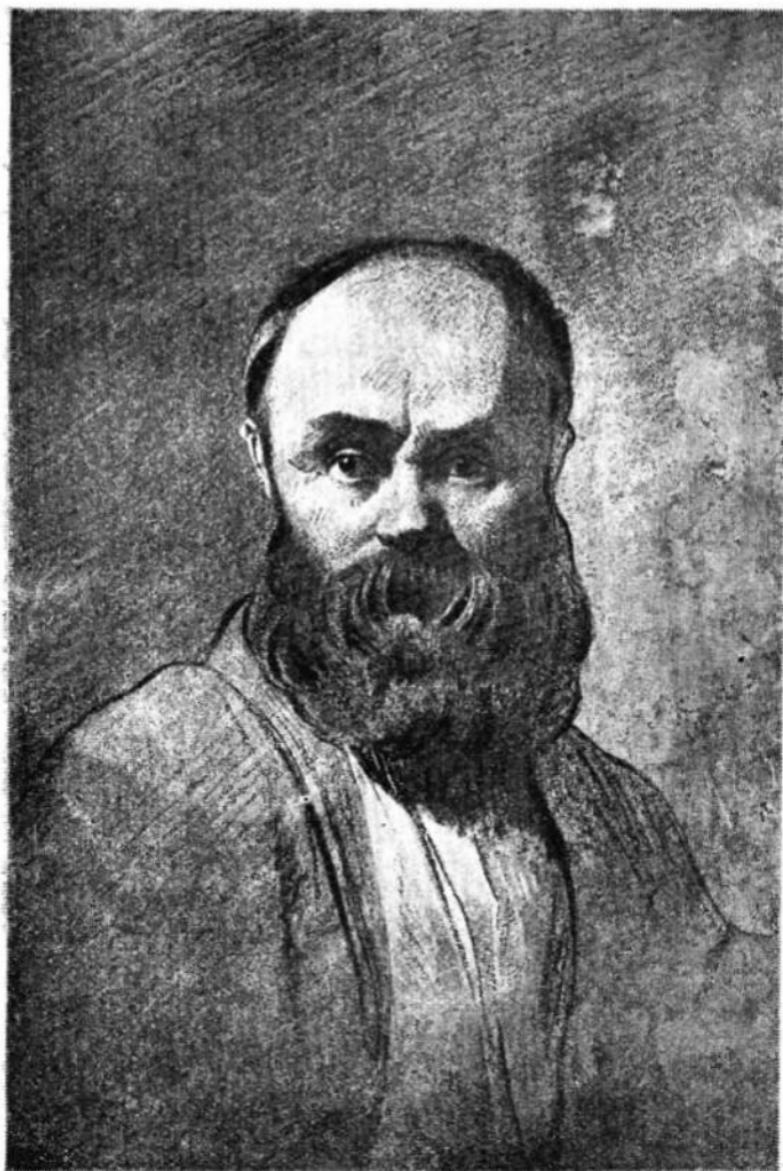
Шевченко з товаришами в наметі. Сепія. 1851.



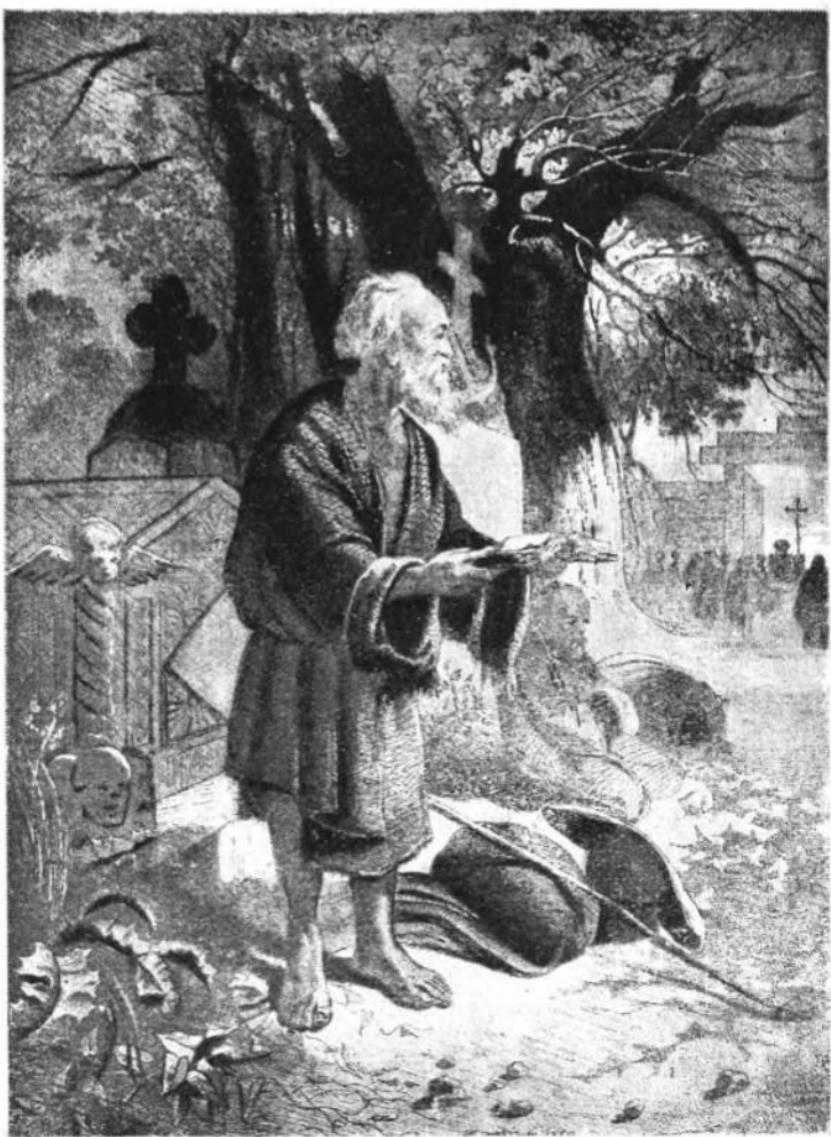
Далісмен-мула-аулье. Акварель. 1853—7,



Дерева й каміння. Акварель,



Автопортрет. Олівець. 1858.



Старець на кладовищі. Офорт. 1859.