

КОМПОЗИЦІЙНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗОТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

2014-й рік – рік Шевченкового ювілею, Його Слова, Його Образу, Його Духу, рік утвердження Шевченкової України, нашого духовного простору, національного поступу. Шевченків дух, образ, голос, Шевченків стоїцизм вдихають у нас крицеву віру, переконаність у тому, що

Розкуються незабаром
Заковані люде,
Настане суд, заговорять
І Дніпро, і гори! [11, с. 287].

Поруч із Т. Шевченком в одному вимірі пульсує одухотворена міць найвидатніших мислителів, силою думки яких ми живемо, розвиваємось, удосконалюємося: Мойсей, Христос, Будда, Зороастр, Лао-Цзи, Конфуцій, Сократ, Платон, Піфагор... Магія краси й мудрості натхненних постатей викликає в кожній людині незбагненне відчуття, яке можна висловити лише настільки ж високим мистецтвом поетичного слова видатного скульптора, філософа, художника й поета епохи Відродження – Мікеланджело Буонаротті:

Очам моим открылась благодать,
Когда они узрели огонь нетленный
И лик божественный и вдохновенный
Того, с Кем горд в родстве я состоять... [7].

Саме оцей таємничий і незбагненний «лик божественный и вдохновенный» репрезентує творчість Т. Шевченка, в якій органічно переплелись і поезія, й малярство. Він – геній багатогранний, проте у свідомість нащадків увійшов насамперед як рідкісно талановитий поет. Відтак ця іпостась заслонила собою високоталановитого Шевченка-маляра, видатного рисувальника й надзвичайно тонкого та високомайстерного гравера. А те, що він працював і як скульптор, і навіть архітектор, що був талановитим аматором-актором, нарешті, що мав добрий баритональний тенор й артистично співав народні українські пісні, – про це знають навіть далеко не всі його шанувальники та симпатки.

Порівняно з поетичною, образотворчість Т. Шевченка привернула увагу дослідників, особливо ж мистецтвознавців, досить пізно. «Видатніші Шевченкові біографи ХІХ ст. – М. Чалий, О. Кониський – малярською і граверською творчістю великого поета цікавилися мало, трактували ці ділянки його генія здебільше як допоміжний біографічний матеріал. Малярські і графічні твори Шевченка колекціоновано, як реліквії, особисті пам'ятки з пієтету до нього, як поета» [6, с. 5].

Тим часом художній хист митець відчув раніше за поетичний. Ще в дитинстві він мав непереможне бажання будь-що навчитися малювати, навколишній світ намагався відтворити за допомогою крейди та вугілля на стінах, дверях, воротах. Малював він півнів, людей, церкву. Щоб стати художником,

Т. Шевченко мав здобути необхідну професійну підготовку, важку школу навчання, шукаючи вчителя серед сільських дяків-іконописців; відвідувати заняття Петербурзького Товариства заохочення художників, навчатися в Академії мистецтв. Навчання в Академії мистецтв під керівництвом великого майстра Карла Брюллова дозволило йому блискуче оволодіти мистецтвом живопису. Вже в перші роки навчання він робить спроби втілити свої поетичні задуми в малюнках. Одна з поетичних легенд надихнула його на створення балади «Тополя» (1839).

Обсяг малярської творчості Т. Шевченка надзвичайно широкий. Він охоплює майже всі жанри малярства: побутовий, історичний, релігійний, пейзаж природи і пейзаж архітектурний, зображення звірів тощо. Художникові часто доводилося виконувати роботи на замовлення. Є твори, для яких теми диктувало йому саме життя. Ці картини виконані в одному й тому ж реалістичному ключі; їх досить багато в образотворчій спадщині митця. Це різноманітні ілюстрації, серія автопортретів, самостійні композиції на історичну та побутову тематику, знамениті серії «Живописна Україна», «Притча про блудного сина» та ін.

Малювання для кріпацького сина стало його професією, засобом існування, хлібом насущним і, що особливо важливо, вираженням творчого духу. Тому вельми зрозумілими видаються його сумніви, внутрішні переживання: «Хуткий перехід із горища мугиря-маляра до пишної майстерні найбільшого живописця нашого століття! Самому тепер не віриться, а дійсно так було. Я з брудного горища, я, нікчемний замазура, перелетів на крилах до чарівних зал Академії Мистецтва. Але чим же я хвалюся? Чим я довів, що я користувався наукою і дружнім довір'ям найбільшого артиста в світі? Зовсім нічим. І що ж я робив? Над чим працював я в цьому святилищі? Дивно й подумати [...] Я добре знав, що живопис – моя майбутня професія, мій хліб насущний, та замість того, щоб вивчити її глибокі таїнства, та й за проводом такого вчителя, яким був безсмертний Брюллов, я komponував вірші, за які мені ніхто й шага не заплатив, і які врешті позбавили мене волі, та які, не дивлячись на всемогутню нелюдську заборону, я все таки нишком ліплю...» [12, с. 39]. Разом з тим відомо, що о цій порі Т. Шевченко дуже багато малював. У листі до Броніслава Залеського він наводить слова, що казав колись учням своїм старий Рустем, професор малювання при колишньому віленському університеті: «Шість років рисуй, шість місяців малюй і будеш майстром», а далі Шевченко, вважаючи цю пораду вельми слушною, додає: «Перша умова малярства – рисунок і круглота, друга – колорит. Не здобувши твердості в рисунку, братися за фарби – це все одно, що вночі шляху шукати» [12, с. 289]. Ці принципи відчуються в усій образотворчості художника.

Малярські роботи Т. Шевченка викликають інтерес насамперед як високі мистецькі зразки. В них потужно виявлена його творча індивідуальність. У своїй малярській праці він постає надзвичайно цільною та монолітною поставою, і особливо помітних змін з переходом від одного етапу творчості до іншого в нього шукати не доводиться. Його живописання у своїй майстерності неспростовно оригінальні. Невипадково один із найавторитетніших дослідників

малярства Шевченка академік О. Новицький свого часу доклав чимало зусиль для доведення неординарності індивідуальної манери митця. Так, його ґрунтовна розвідка «Шевченко як художник» (побачила світ у серії «Українське малярство») була, власне, спростуванням думки про значний вплив Брюллова на Шевченка й містила переконливі аргументи протилежного [9].

Можливо, ставлячи питання про впливи на нього і його творчість, треба рахуватися і з характером та вдачею Т. Шевченка. Маючи характер м'який, ніжний, чутливий, він мав натуру крем'яну, тверду, негнучку й «нееластичну» (таким він постає і в багатьох спогадах сучасників). Ймовірно саме цим пояснюється різниця між свідомими бажанням Т. Шевченка, його словами й вольовими імпульсами та вчинками. Насправді перед Брюлловим він схилявся і вважав себе його «недостойним» учнем, але у власній творчості намагався прямувати своїм шляхом.

Творча спадщина Т. Шевченка – об'ємний, досконало диференційований, відпрацьований у деталях художній світ, де прийоми та методи пластичного мистецтва збагачують словесні образи, і навпаки, література розширює «можливості пластики – існує в поліструктурній єдності авторського самовираження у двох моделюючих системах. Визначальний у Шевченковому стилі зображально-словесний інтеракціонізм не дозволяє розглядати його в окремих наукових вимірах, роз'єднуючи цілісну творчу особистість на дві іпостасі – художника й поета. Його іконічні образи, створені на межі між алегорією та символом, на стику між літературою та образотворчим мистецтвом, зазвичай мають не один семантичний рівень прочитання, а кілька, які підлягають розшифруванню. Освоєння таких творів базується на синтезі інтерпретаційних ключів: Шевченко-художник, з одного боку, продовжував іконографічну практику вбудовувати ідеальне в матеріальне, де головними інструментами слугували об'єм, перспектива, лінія. З другого – Шевченко-літератор осмислював, оформлював у слові таку модель творення, внаслідок чого повніше розкривав глибинні сенси видимого, висвітлюючи тим самим власну сутність митця [4].

Ми рідко замислюємося над природою своїх смаків, почуттів, симпатій і антипатій, не ставимо собі за мету вивчити причини цього феномену, визначивши тим самим стратегію власного життя. Разом з тим наука «доросла» до витоків розуміння таємниць образотворчого мистецтва. У спадщині Шевченка-художника, на жаль, композиційна образотворчість вивчена недостатньо. Саме тому цей аспект мистецької шевченкіани вимагає ґрунтовнішого та системнішого студіювання. Особливим чином сказане стосується не до кінця розкодованого феномену композиційної майстерності Шевченка-художника.

Необхідний каркас будь-якої досконалої композиції, як відомо, становлять прості геометричні фігури – круг, квадрат, рівнобедрений трикутник, діагональ, правильний п'ятикутник. Сюди ж зараховують пропорції за числовим рядом, золотий перетин. Погляд художника кваліфікується як певний вимірювач, а мова картини підпорядковується математичній мові –

метамові. Прагнення об'єднати елементи зображення в пластично узагальнені форми, близькі до геометричних, обумовлено психологією людського сприйняття.

Для кожної епохи характерний свій ідеал краси та гармонії, властивий лише їй, своє розуміння світу та його образне зображення в двовимірному й тривимірному просторі. Художники різних історичних часів використовували ті композиційні прийоми, які найповніше втілювали естетичні смаки епохи. Безперечно, вести мову про якийсь єдиний композиційний метод немає сенсу, однак віднайти спільні риси цілком можливо. Для античності, Відродження, класичного періоду з яскраво вираженим відчуттям гармонії строгих і гранично виразних ліній, лаконічністю художньої мови, найхарактерніші геометричні побудови, в яких змістовий центр композиції, тобто головний вузол, що складається з фігур і предметів, компонується в геометричну фігуру, трикутник, розміщений переважно в центрі простору картини. Про картину «Андромаха оплакує Гектора» П. Ф. Соколова, наприклад, можна сказати, що вона побудована як архітектурна споруда, геометрично чітко й виразно. Середньовічні живописці будували свої твори на основі пластики та ритму. Згадаємо фрагмент фрески «Троїця» Феофана Грека. Композиція фігур зв'язана в міцний динамічний вузол. На картині добре видно, як усі деталі, ритмічно підпорядковуючись головній, «великій формі», створюють гармонію. Трикутник вістрям донизу здатен передати динаміку та велич зображеного.

Велика кількість композицій різного часу свідчить, що кільцева побудова, якщо її не сприймати виключно в геометричному смислі, – вельми придатна зовнішня форма для зв'язку фігур єдністю відгуку, а ширше – єдністю внутрішньої дії. Кільцева побудова фігур – найпридатніша форма для забезпечення єдності дії. Її труднощі – у необхідності розімкнути кільце до такої міри, щоб можна було виділити головного героя сцени. Головний герой може бути розташований і в середині кільця (варіант кинутого у воду каменя). Проте в цьому випадку значно важче реалізувати мотив відгуку; сильніше акцентується єдність зовнішньої дії. Відсутність смислового композиційного вузла в кільці перетворює побудову в хоровод (варіант ходу). Отже, форма круга (кільця) – форма розміщення фігур, придатна для створення єдності дії в багатофігурній композиції. Поряд із кільцем дії варто назвати й іншу форму побудови сюжету, котра забезпечує єдність дії в картині. Це побудова дії за типом розміщених зліва та справа від головної фігури підпорядкованих їм груп. Умовно назвемо таку побудову триптихом.

Як бачимо, образ алгоритму креативності слугує універсальним ключем до світорозуміння, в тому числі й до психологічної сутності самої людини. Знання принципів взаємозв'язку мови образотворчого мистецтва із закономірностями діяльності людини дозволяють недосвідченому глядачеві адаптуватись у світі образної мови живопису, а майбутньому художнику швидше визначитись у виборі композиційних схем побудови для передачі динаміки (рух, нестійкість, політ, шум, радість, веселощі) або статичності (спокій, стійкість, рівновага, тиша, смуток, песимізм).

У зв'язку з вищевикладеним для вивчення законів композиції важливі не стільки елементи зображення як такі, скільки характер їхнього зв'язку, спосіб їх співвіднесення, тобто порядок зображення. Композиційний код у цьому випадку стає основою інтерпретації мистецького твору.

Характерною рисою індивідуальної манери Т. Шевченка є те, що у простих, на перший погляд, монохромних композиціях він, оперуючи мінімальною кількістю засобів, передавав надзвичайно складні ідеї, розгортання яких завдяки мистецькому інтеракціонізму відкривало все нові асоціативні ряди; це можна означити як синдром каменя, кинутого в озеро (С. Даніель) або спіраль, коло, овал. Тут суттєвим є все – від об'єкта зображення до почерку й манери художника. Лінія, ритм штриха, чергування світлих і темних плям, навіть найпростіші лінійні розташування, як вважає історик мистецтва Н. Дмитрієва (вона розвинула думку В. Вундта про об'єктивність асоціацій відчуттів), здатні до примусового навіювання: «Вертикаль дає відчуття піднесення, горизонталь – спокою; овал більш динамічний, ніж коло; розімкнуті фігури більш подієві, ніж замкнуті; округлі форми римуються з гострокутними; декілька крапок і рисок можна розташувати на площині так, що вони створять враження рівноваги, а можна розташувати їх «конфліктно» і т. д.» [4]. Метамова Т. Шевченка й справді інтонується численними нюансами, котрі є важливими для дослідників із різних поглядів: мистецтвознавчого, психологічного, культурологічного тощо.

Композиційна образотворчість Т. Шевченка вельми виразно репрезентована в його картині «Катерина», створеній 1842 року. Тема зганьбленої дівчини-селянки завжди хвилювала митця і знайшла образне втілення в багатьох його творах. Художник зображує просту дівчину-селянку в національному вбранні, босу, на тлі типового українського пейзажу сільської околиці з безкраїм степом, куренем і селянином-ложкарем, високою козацькою могилою, на якій маячить вітряк. «З якою ж справді любов'ю вирисована на полотні постать Катерини! З делікатною ніжністю окреслено груди, плечі й руки, а поверх їх натурально та з надзвичайним смаком розміщено складки широкої білої сорочки; утовщення стану виведено з грацією дерев'яних швабських скульптур, рельєфна голова із засмученим обличчям – без найменшого підкреслення. Лише невеликий нахил голови вперед, очі спущені та ледве помітний перебіг усміху на устах віддають горе покинутої дівчини з тонкою мистецькою правдою, без домішки найменшої мелодраматичної афектації. Одне гармонійне ціле з виразом обличчя складає непевний, тонко відчутий рух, що нерішуче підіймають кінці запаски. Рух голови й рук – пов'язані з рухом цілої постаті; від голови розвиваються по вітру нервовим тремтінням дві стяжки, третя зав'язана на грудях. При всій витонченості і грації постаті Катерини вона зовсім вільна від рис рожевих, підсолоджених «пейзанок». Досить великою стопою Катерина твердо ступає по землі, хоч у ході її відчувається також природна грація і м'який ритм» [1, с. 86]. Смуга сонячного світла скося опромінює постать Катерини, цікаво вирисовуючи одні частини постаті й затемнюючи інші, й ці самі промені мають дати ефективну пляму на білій одежі чоловіка з ложками, його брилі, що

затемнює обличчя, і, нарешті, цей самий сніп світла має розбиватися яскравою плямою об курінь. Як підкреслює Д. Антонович, «задумано світляні ефекти надзвичайно вдало, але тільки задумано: на перешкоді виконанню знову стали Шевченкові олійні фарби з їх олеографічним пригаслим колоритом, і вражіння справжнього сонця на картині не відчувається» [1, с. 88].

Додатковими постатями й аксесуарами композицію безперечно переобтяжено. Надто близько до центральної постаті збоку сидить на землі «царинний» дід, що стругає дерев'яні ложки. З композиційного погляду не врівноважує цієї постаті непропорційно малий собачка, хоч його силует мальовничо робить дуже гарну пляму. В глибині скаче москаль у позі підкреслено-романтичного «злочинця». Стиснутий пейзаж підсилює враження переобтяженості композиції: з одного боку – могила з вітряком на ній, з другого – солом'яний курінь діда, мальований стовп, і тяжкою темною кулісою звисають дерева. Але ця переобтяженість – не випадкова, а навпаки, умотивована, введена з тим, аби, стиснувши з усіх боків центральну постать Катерини, зробити її при всій елегантності, монументальною, – такою, щоб вона справді домінувала над цілою композицією. І тому автором зроблено доволі вдалий зріз на передньому плані: Катерина начебто йде до нас; вона відкрита, як беззахисна дитина, вимолюючи пораду й допомогу. Її повну мистецької правди постать, безумовно, міг передати тільки автор поеми «Катерина», як, зрештою, й поему міг написати тільки художник, автор цієї картини. І в цьому – цільність естетичної системи Т. Шевченка.

1935 року виявлено й опубліковано ще одну композицію Т. Шевченка з Катериною. В цій акварелі знову представлено «Катерину». Те ж обличчя, та ж постать і грація рухів рук, ті ж ноги, така ж натуралістична деформованість статури нижче лінії стану й одяга, повторена до деталей: та ж біла сорочка, зі спущеними рукавами й стягнута зав'язаною під шиєю стяжкою, так само пов'язана довкола голови над чолом друга стяжка, і навіть дві стяжки позаду тремтять від вітру; «хвилювання стяжок у сцені з ворожкою ще «нервовіше», енергійніше, хоча й не реальне, бо тут Катерина не йде, а стоїть; нарешті, біля Катерини той же вірний собачка, що не покидає своєї господині. Проте композиція образу Катерини біля ворожки зовсім інакша – не динамічна, а статична, представляє інший, наступний у її житті після розлуки з москалем епізод, коли вона у тривозі за свою подальшу долю звертається до ворожки по допомогу. Постать циганки-ворожки не дуже вдала й швидше нагадує зодягнену, як у тодішньому театрі, натурницю, ніж справжню циганку. Проте в цій композиції немає накопиченості аксесуарів, і є одна незвична деталь – це мале оголене циганча за спиною в циганки. Велике дерево оточує образ з лівого боку й зверху, роблячи цю композицію немовби симетричною до «Катерини» в епізоді розлуки. Тому на мистецьких творах Т. Шевченка можна вивчати «секрети» композиції. Одні й ті ж елементи (образ дівчини, біла сорочка, велике дерево, собачка), проте, як бачимо, в різних полотнах вони наділені різним змістом.

Образ Катерини з ворожкою композиційно не тотожний образу розлуки

Катерини з москалем. По-перше, сам епізод не має того драматичного напруження. Тут постать Катерини не є такою центральною, а відступає майже рівнозначне місце ворожці, а центр композиції, власне, формує собака [1, с. 90]. Дозволимо собі не погодитись із загальноприйнятою думкою щодо цього. Насправді, якщо робити ретельний композиційний аналіз, то собачка виконує важливу допоміжну функцію основи або стріли терезів, але в жодному разі не є головним центром. Без сумніву, композиційною домінантою цієї акварелі є образ Катерини, яка притягує до себе розгубленим поглядом та розташуванням по золотому перетину. До того ж до неї спрямовані усі основні та другорядні елементи композиції.

Цікавою з погляду оригінальності композиції видається філософська робота «Старець на кладовищі». Прихована «розповідь» іконічного плану, означена тут схематично, міститься поза полем традиційної композиції з її депресивно-похоронною семантикою. Елегійний настрій кладовища, що, здавалось би, був чужий життєрадісній вдачі Т. Шевченка, завжди й постійно приваблював його увагу. А. Ускова свідчила, що «він умів розшифровувати символічні знаки на надгробках тубільців» [5, с. 344]. Ще перебуваючи в Академії, Т. Шевченко з К. Йоахімом часто ходили на Смоленське кладовище, зарисовувати надгробки, лопухи, й, можливо, що деякі з цих рисунків до нас і дійшли. Зарисовував поет кладовища, особливо старовинні, й на Україні (в Суботові), й за Уралом, до цієї теми знову повернувся згодом, «компонуючи старців на кладовищі: один із розгорнутою книжкою в руках стоїть на першому плані, другий сидить на землі коло гробка на другому плані, а далі – могутнє дерево і в глибині – розчинена брама кладовища з похоронною процесією» [1, с. 271].

Ідея боротьби й перемоги творчого духу, символом якої виступає могутнє дерево, що підтримує та продовжує монументальну фігуру пророка, є стрижневою й у циклі «Дерева й каміння» (1851-1852). Водночас кладовище зображене як символ Руїни, похованих ілюзій щодо історичної долі України.

І сепія, й офорт мають декілька семантичних рівнів прочитання. Вони промовисто репрезентують особливий персональний комунікативний код Т. Шевченка, що виник і утвердився на ґрунті взаємодії образотворчого мистецтва та літератури. Думку П. Михеда щодо діапазону «поетичного театру Шевченка», який «має доволі широкий набір ролей в межах метаролі поета-пророка: від «сумирного поета», зумовленого «православно-християнським ідеалом, що заперечував гординю», і відомого з доби бароко, від м'якого і теплого, сповненого любов'ю і милосердям апостольського голосу, що стоїть на обороні скривджених, до гнівного, непримиримого самодостатнього пафосу пророка, що стає в опозицію до Бога, то докоряючи, звинувачуючи («А ти, всевидяще око», «Брешуть Боги»))» [8], можна застосовувати й до іконічних засобів шевченківської концептуалізації творів образотворчого мистецтва. Тут, як і в офорті «Старець на кладовищі», закладено семантику відчуженості: злам, розгубленість, що охопили Т. Шевченка після заслання, нерозуміння пасивності земляків, розчарування. Він усвідомлює власну безпорадність і безсилля перед майбутнім. От лише майбутнім України чи власним майбутнім. А це вже на

роздум глядача [4]. Проте очевидним є факт, що його завжди хвилювала доля своєї землі, рідного народу.

Представлені до композиційного аналізу мистецькі твори Т. Шевченка увиразнюють його величезний біль за Україну, передають роздуми про її майбутнє, конкретизують космічне монументальне ставлення до зображеного. Ці мотиви стають домінуючими за рахунок того, що геометричні побудови в композиційному вирішенні сюжетів повторюються (статичний трикутник, золотий перетин, спіраль, варіант кинутого у воду каменя, часткова симетрія, діагональ тощо), як і багато зображених елементів у кожній із картин. Разом із тим у кожному випадку відчувається творчий підхід справжнього майстра-патріота.

Композиційна інтерпретація малярських творів Т. Шевченка дозволяє зробити важливий висновок, що їх зміст тісно переплітається із конструктивною побудовою. Наприклад, «Катерина» змодельована за геометричною структурою однаково з усіма представленими творами. Якщо ж порівняти зображення дівчини з цього твору з її подібними образами («Тарасова доля», «Циганка-ворожка»), то можна перекоонатися в домінуванні самого трикутного силуету (як космічний промінь) щодо картинного поля. В офорті «Старець на кладовищі» жебрак начебто займає теж велику площину в просторі самого твору, але його віддалення від краю формату трохи зрізає «космічний промінь» і тим самим повертає глядача на грішну землю страждати й мучитись разом із героїнею. В роботі «Циганка-ворожка» активність головної фігури приглушується розміщенням від центру до краю, великим деревом та силуетом собачки. Це надає сюжету рис повсякденності. Й тільки в картині «Тарасова доля» спостерігаємо монументальну модель структури твору, де Тарас і Катерина (в польоті до неба) злилися в єдиний космічний промінь. В такому творчому моделюванні відчувається єдність справжнього художника, його вищого «Я» та божественного сенсу.

Виходячи з цього, методичне розуміння творчого процесу в мистецтві, його психологічних аспектів [2, с. 436] абсолютно очевидно повинно ґрунтуватися на таких принципово важливих положеннях:

- визнання особистості художника як «суб'єкта історії», що, звичайно, не виключає ні внутрішніх конфліктів, ні величезного впливу на становлення його особистості ранніх дитячих вражень, ні того, що художник є носієм певних соціальних тенденцій;
- естетична діяльність, яка реалізується в мистецтві, є способом освоєння дійсності, в якому художник пізнає світ і виражає власне бачення. Типологію детермінант смислопородження можна розділити на дві нерівновеликі частини – трансцендентальне та соціально-практичне ставлення до нього;
- художнє пізнання світу передбачає обов'язкову самореалізацію;
- особистість художника в його витворі є ніби подвоєнням у мистецтві всього того, що становить його особистість, починаючи від ієрархічної структури усвідомлених і неусвідомлених мотивів, системи знань, способу відображення дійсності, і, звичайно, його психобіологічних

особливостей;

- мистецтво – здійснена естетична потреба, соціалізована або за походженням, або ж у випадку її біологічних компонентів – за способом задоволення. Тому не можна забувати, що і соціальне, й біологічне становлять нерозривне ціле людини;
- талант художника має специфічні особливості втілювати світ у витворі мистецтва. Тут також очевидною постає нерозривна єдність соціального й біологічного [10, с. 195]. Йдеться про анатомоморфологічні передумови та їх реалізацію в системі досвіду художника в контексті його соціального життя.

Художників, як відомо, вважають очима людства. Вони (і Т. Шевченко в тім числі) йдуть попереду натовпу людей темною пустелею, що наповнена міражами й привидами, і прискіпливо «обмацують» і досліджують кожну п'ядь простору. Вони відкривають у світі образи, яких ніхто не бачив досі [3, с. 212]. Художник виховує в собі неупереджений і не утилітарний погляд на світ і універсальну чутливість до нього. Він вчиться розсувати межі свого егоцентризму (без цього не виробити правдивого способу зображення «іншого») і навіть антропоцентризму (без цього не створити переконливого образу природи). Таким чином, він, свідомо чи несвідомо, готує себе до виявлення вищого «Я» у своїй творчості. І саме від цього, а не від суто спеціальних здібностей та вмій, найперше залежить його творча доля, його можливе *акме*. У людей, які досягають вищого, «надособистісного» рівня у своєму духовному житті, це настає в різному віці, але фактично назавжди [10, с. 176].

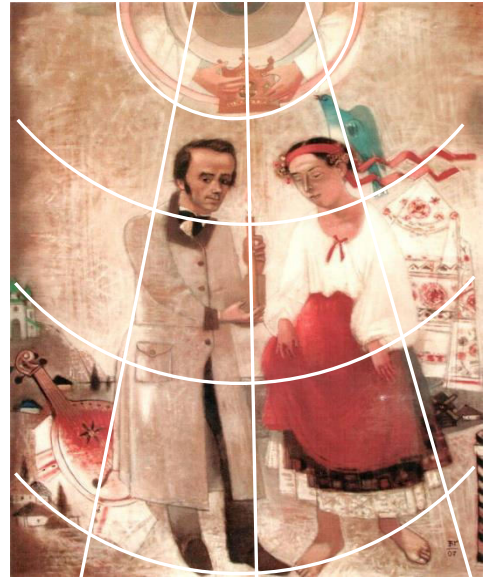
Резюмуючи вищевикладене, можна зробити деякі узагальнення, котрі візуалізують масштабну ідею призначення й праці творця. По-перше, художник перебуває в унікальній, важкій, суперечливій ситуації. Його талант видається дещо автономним, певною мірою так воно і є. Його виходи за межі «его» стихійні в часі й не завжди призводять до стійких змін у внутрішньому світі. По-друге, професійна діяльність художника ніби відхиляється від стрижня духовного розвитку як такого: рятівна вертикаль розмивається, а це відділяє художника від вічного джерела вищих досягнень і робить більш залежним від «ріки часу». Як відомо, геній набагато випереджає свій час, але дистанція цього випередження історично обмежена. Безсумнівно, людство вирішує лише ті завдання, що якоюсь мірою ним підготовлені, й бажає колись перебороти це історично зумовлене роздвоєння в культурі й у душі окремої людини. Але, на наш погляд, художник без цієї суперечливої ситуації закінчується як справжній творець. Т. Шевченко візуалізував свої висловлені в поезії міркування про роль поета-пророка або ж митця з апостольською місією, а також сприйняття його соціумом. Такі можливості Творця у мистецтві називають синенергією – спільною дією людини і Бога [10, с. 177].

Нарешті, щоб повніше відтворити образ Шевченка-маляра, треба поставити одне питання. Відомо, що головним, так би мовити, центральним, стрижнем усієї творчості Т. Шевченка і поета, й маляра, головним змістом

Шевченка-людини була велика, безмежна, сильніша від усього любов до України. Ця любов була чимось більшим, ніж звичайне людське почуття. Вона охоплювала усе життя, емоції, інтелект, усю сутність Кобзаревого буття – матеріального й метафізичного.



«Катерина», полотно, олія



«Тарасова доля», полотно, олія



«Циганка-ворожка», акварель



«Старець на кладовищі», офорт-акватінта

Список використаних джерел

1. Антонович Д. В. Шевченко – маляр // Шевченко Т. Г. Повне видання творів: У 13 т. – Чикаго: Видавництво Миколи Денисюка, 1963. – Т. XI: Шевченко – маляр, гравер, скульптор. – С. 17-318.
2. Белявский И. Г., Кишинская А. Н. Исповедь пасынка века и немного исторической психологии: Художник А. М. Карпушкин. – Одесса: ОКФА, 1997. – 472 с.
3. Волошин М. А. Лици творчества. – Л.: Наука, 1988 – 863 с.
4. Генералюк Л. С. Чи ілюстрував Шевченко «Полтаву» Пушкіна? // Образотворче

- мистецтво. – 2008. – № 1. – С. 54-57.
5. Зайцев П. І. Різьбарська творчість Шевченка // Шевченко Т. Г. Повне видання творів: У 13 т. – Чикаго: Видавництво Миколи Денисюка, 1963. – Т. XI: Шевченко – маляр, гравер, скульптор. – С. 319-340.
 6. Кравців Б. М. Мистецька спадщина Т. Шевченка і її вивчення // Шевченко Т. Г. Повне видання творів: У 13 т. – Чикаго: Видавництво Миколи Денисюка, 1963. – Т. XI: Шевченко – маляр, гравер, скульптор. – С. 5-14.
 7. Микеланджело Буонарроти. Стихотворения / Перев. А. Махова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.centre.smr.ru/win/books/mikel_01.htm.
 8. Михед П. В. «Молюся, Господи, внуши їм уст моїх глаголи» (Уваги до вивчення теми «Шевченко-пророк») // Сучасність. – 2004. – № 3. – С. 113-125.
 9. Новицький О. П. Т. Шевченко. – К.: Рух, 1930. – 32 с.
 10. Пастир І. В. Художньо-творче становлення фахівця засобами образотворчого мистецтва: теорія і практика: монографія. – Ізмаїл, 2012. – 264 с.
 11. Шевченко Т. Г. Твори: В 5 т. – К.: Дніпро, 1984. – Т. 1. – 351 с.
 12. Шевченко Т. Г. Твори: В 5 т. – К.: Дніпро, 1985. – Т. 5. – 525 с.

А. Д. Погорєлова

ІСТОРІОСОФСЬКА КОНЦЕПЦІЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА У СТРУКТУРІ «ПРАЗЬКОГО» ТЕКСТУ

Активізація уваги науковців до історико-філософських та естетико-культурологічних аспектів історіософії, з огляду на її заборону в радянській науці, стає дедалі помітнішим фактом сучасного літературознавства. Ю. Барабаш з цього приводу зазначає, що навіть «сам термін, уперто ігнорований словниками та енциклопедіями, у фаховому дискурсі практично не вживався, а коли його й згадувалося, то, з правила, в негативному, у кращому разі зневажливо-іронічному контексті» [1, с. 16].

Тим часом фактично кожен український письменник більшою чи меншою мірою звертався до історіософських проблем, зосереджуючись на особистісному вимірі осмислюваного та відтворюваного історичного процесу. Осібною виразності та акцентування в національній мистецькій традиції набула історіософська доктрина Т. Шевченка, що становить окремішний феномен, котрий синтезує водночас художньо-естетичний, філософсько-психологічний і морально-етичний концепти. Шевченківські традиції історіософської проблематики активно інтерпретували поети «празької» школи (Є. Маланюк, О. Ольжич, О. Теліга, Ю. Дараган, Л. Мосендз, Ю. Липа та ін.), використовуючи у своїй художній практиці адекватні їй формальні відповідники. Індивідуальними в кожному випадку є чинники структурування тексту, спонуки творчості, однак спільне організуюче начало їх естетичної системи визначила шевченківська ідея духовної України-держави, «трансцендентного континууму» «мертвих, і живих, і ненарождених», розгортання якої стало для них іманентним способом презентації національного світу та його вербального оформлення. Парадигма їх історіософії та культурології виросла на Шевченковому ідейно-смысловому полі, має з ним