



Бульба" в школьному изучении / Т. В. Зверс. – А., 1980.

10. История русов, или Малой России / [соч. Г. Конисского]. – М., 1846.

11. Каманин И. М. Научные и литературные произведения Гоголя по истории Малороссии / И. М. Каманин // Памяти Гоголя. Научно-литературный сборник. – К., 1902. – С.75–132.

12. Карпенко А. О народности Гоголя (художественный историзм писателя и его народные истоки) / А. Карпенко. – К., 1973.

13. Кулиш П. А. Гоголь как автор повестей из украинской жизни. Статья первая / П. А. Кулиш. // Основа. – 1861. – Апрель. – С.67–90.

14. Моторин А. Красота, истина или добро / А. Моторин. // Нева. – 1991. – № 2. – С.155–163.

15. Радциг С. Гоголь и Гомер / С. Радциг. // Вестник МГУ. Историко-филологическая серия. – 1959. – № 4. – С.121–138.

16. Степанов Н. А. Повесть Н. В. Гоголя "Тарас Бульба" / Н. А. Степанов. // Гоголь Н. В. Тарас Бульба. – М., 1963. – С.153–181.

17. Скабичевский А. Наш исторический роман в его прошлом и настоящем / А. Скабичевский. – СПб., 1890. – (Сочинения: В 2 т. / А. Скабичевский; Т. 1.).

18. Шенрок В. И. Материалы для биографии Гоголя: В 4 т. / В. И. Шенрок. – М., 1893.

Т. 2. – 1893.

*Valentyna Matsapura*

The Peculiarities of Myth Creation of the Cossack Past in Mykola Gogol's "Ukrainian" Stories

*The main object of research in the article is cossack's discourse in Gogol's works. Analyzing*

*fragments of the short-stories "The Terrible Revenge", "The Night Before Christmas", and comparing the first and the second wordings of "Taras Bulba", the author underlines the writer's orientation on folklore sources, historical songs and dumas in particular. Mythological nature of the author's thinking is underlined with the help of comparison of the short-story by Gogol "Taras Bulba" and Homer's poems "Iliad" and "Odyssey".*

**Key words:** narrative, heroic epos, folklore, myth creation, author's myth, author.

*Valentyna Matsapura*

Особенности мифологизации казачьего прошлого в "украинских" повестях Николая Гоголя

*Основной объект исследования статьи – казачий дискурс в произведениях Н. Гоголя. Анализируя эпизоды повестей "Страшная месть", "Ночь перед Рождеством" и сравнивая первую и вторую редакции повести "Тарас Бульба", автор подчеркивает ориентацию писателя на фольклорные источники, исторические песни и, в частности, думы. Мифологическая природа произведений писателя подчеркивается через сопоставление повести Н. Гоголя "Тарас Бульба" и поэм Гомера "Одиссея" и "Илиада".*

**Ключевые слова:** повесть, героический эпос, фольклор, мифологизация, авторский миф, автор.

Надійшла до редакції 21.04.2009 р.

*Леся Генералюк*

## МІЖВИДОВА ВЗАЄМОДІЯ В ЛІТЕРАТУРНІЙ ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА: ГІПОТИПОЗИС-ЖАНР

*У статті висвітлюється проблема міжвидової взаємодії у творчості Т. Шевченка, зокрема взаємодія літератури й мистецтва. Авторка надає основну увагу аналізу переходу від слів до візуальних образів, якими оперує професійний художник. Однією з форм такої взаємодії є гіпотипозис-жанр. Усі жанрові сцени в Т. Шевченка висвітлюють ті чи ті аспекти української ментальності.*

**Ключові слова:** взаємодія літератури і образотворчого мистецтва, мистецький трансакціонізм, гіпотипозис, гіпотипозис-жанр, саморецепція.

**Д**ослідження стилю митця-універсаліста, яким є Шевченко, неможливе без урахування того спектру інтермодальних асоціацій, тих виражальних засобів, котрі походять від суміжних видів мистецтв, в яких він реалізувався. Стиль Шевченка-літератора сформувався в найтіснішому зв'язку з образотворчим мистецтвом, в якому він був професіоналом, відтак міжвидова взаємодія у його літературній творчості є надзвичайно продуктивною на





перетині літератури й візуальних мистецтв. Практично майже в кожному Шевченковому поетичному чи прозовому творі присутній акцентований візуальний ряд: ним може бути елемент пейзажу, пейзаж, портрет, інтер'єр, жанрова сцена або ж кілька послідовних зорово чітких уривків, котрі становлять осердя твору. Численні візуальні фрагменти, що нагадують словесне малювання і спостерігаються в писаних на запланованих повістях, поезіях, є яскравим прикладом мистецького інтеракціонізму (міжвидової взаємодії). Вони сприяють розширенню семантичного поля синкретичної образності Шевченка, формують його особливий стиль.

Мислячи в категоріях образотворчого мистецтва, художник-поет доволі часто здійснював інтеракційні ходи, а транстекстуальний “переклад” не становив для нього труднощів. Шевченко фактично, якщо використати вислів Р. Барта, “трався” культурними кодами, “зшивав” з літературних і мистецьких алюзій та ремінісценцій задуману ним самим багатоколірну тканину буття; не випадково у сепіях “Циган”, “В казармі”, “Покарання колодкою” зобразив себе за шиттям – промовисті алюзії на прізвище й творчість. Саме так митець створював єдиний текст культури (Барт, до речі, наголошував, що етимологічно “текст” означає “тканина”), де всі знаки й коди рівноцінні, взаємопов’язані й перебувають у постійних впливах один щодо одного.

Аналізуючи прикметні риси літературного опису, Барт відзначав, що при будь-якому його різновиді автор спершу подумки перетворює матеріал первообразу в живописний, ніби вміщуючи його в раму, а потім описує як артефакт, відокремлений від іншого світу межами рами. У статті “Ефект реальності” учений навів приклад архітектурного екфразиса – опису Руанського собору з тексту “Мадам Боварі” Флобера, причому, на його думку, “весь опис вибудовано таким чином, щоб уподібнити Руан живописному полотну, – засобами мови створюється картина, начебто вже написана на полотні” [1, с. 396]. З такої позиції творча практика письменника, який для максимально точного й повноцінного відтворення об’єкту змушений “зупинити мить” і відкинути “за межі рами” все зайве, справді тотожна творчій практиці художника.

Універсаліст Шевченко це чудово відчував і сам засвідчував концептуальну єдність власних творів – літературних і мистецьких. Для нього праця і в одній, і в другій сфері творчості, якій передують обдумування сюже-

ту, групування матеріалу, виділення основних тем тощо, мало відрізнялася. Оскільки звичка до копіткої, тривалої праці художника була вироблена в нього до автоматизму, починаючи з підготовки паперу під рисунок, полотна під живопис – аж до поетапного нанесення найдрібніших завершальних штрихів чи лесувань, він у російських повістях та листах не раз зазначав, що сприймає словесний творчий акт як акт малярський. Так, осмислюючи початкові етапи складання поеми про героя-матроса в експозиції повісті “Прогулка с удовольствием и не без морали”, оповідач говорить про ремесло художника: “Канва готова, осталось подобрать тени, и за работу. Я уже начал было и тени раскладывать, не теряя из виду общего эффекта”. Помітно, що сленг живописця (“тіні” – це відтінки кольору, які художник спершу підбирає на палітрі – розкладаючи їх, змішуючи, узгоджуючи між собою, він таким способом визначає колорит твору; “канва” – загальний контур, рисунок майбутньої живописної композиції на полотні) окреслює зародження і прийоми структурування словесного твору. Помітно й те, що Шевченко максимально використав можливості словесного малювання у своєму прагненні відтворити всебічну стереоскопічну картину буття, адже реальність він сприймав своїм професійним оком як нескінченне чергування фрагментів, наповнених тими чи іншими сенсами.

Специфічна інтерполяція в літературній формі вифрагментування мистецьких візій означається терміном гіпотипозис. Гіпотипозис (*грец.* hypotyposis – модель, оригінал, образ; *дериват* слова *hypotyposis* – зарисовувати, окреслювати) означає зображення, *subiectio sub adspectum*; він має на меті наочне зображення, максимальну візуалізацію того, про що йдеться. Митрофан Довгалецький у своєму курсі поетики “Сад поетичний” писав про гіпотипозис: “Це така фігура, коли якусь річ або особу, або місцевість так описують, начебто її бачили на власні очі. Як наприклад: “Людина з високим станом, з великою головою, з сивим і чорнуватим волоссям” [6, с. 332]. За “Słownikom terminów literackich”, це “образний спосіб словесної подачі, котрий апелює до утворів візуальних, що унаочнюють і актуалізують сенс розповіді” [16, с. 205–206]. Він більше відштовхується від ментальної репрезентації зримого, “другого життя видимого світу”, що, резонуючи з матеріальною реальністю, існує водночас “в свідомості людей – у їх враженнях, уяві, пам’яті” [14, с. 20–21].





Слід підкреслити, що гіпотипозис, на відміну від екфразису – опису матеріальних творів мистецтва, не стосується конкретного твору мистецтва і лише опосередковано, активізуючи пластичну уяву реципієнта, може викликати у згадці якусь картину. Приклад гіпотипозису – “графічні ілюстрації літературного тексту”, наведений укладачем “Літературознавчої енциклопедії” – є, м’яко кажучи, не зовсім вдалим, адже у визначенні зафіксовано, що “гіпотипоза” – це “формулювання словесного виразу” [5, с. 229–230]. Тобто гіпотипозис пропонує читачеві усталені прийоми й критерії візуалізації, котрі дозволяють виявити у тексті ознаки зображальності без вказівки на аналогічні твори мистецтва, відтак головне його завдання полягає в тому, щоб словами створити чуттєву картину, дати наглядний образ предметів, продемонструвати можливість словесного живописання. Причому досить часто, і це продемонструємо на прикладах, зрима конкретність образу в гіпотипозисі поєднується з метафоричністю й використанням символіки пластичних мистецтв.

Франко у праці “Із секретів поетичної творчості” в контексті актуальної на той час проблеми “поезія і малярство” не раз говорить про Шевченкові тексти “малює”, “малює словами”, “у нього жаль висловлюється картиною”, підводячи реципієнта до висновку, що “багатство, натуральність і пластика” Шевченкових образів – “найліпше свідчення його великого поетичного таланту” [13, с. 76]. Відтак аксіома про первинність сприйняття світу очима професіонала, виученика Академії мистецтв, що є основою художнього мислення Шевченка, неодмінно повинна бути в полі зору літературознавства; це, зрештою, відзначали, окрім Франка, М. Шагінян, Г. Клочек [9, с. 44]. Тим більше міжвидова взаємодія, а саме – слова і образотворчого мистецтва в літературі, як правило, досліджується крізь призму жанрової класифікації візуальних мистецтв (пейзаж, портрет, інтер’єр, жанрова сцена), отримуючи на позначення явища відповідні літературознавчі терміни: гіпотипозис-пейзаж, гіпотипозис-портрет, гіпотипозис-інтер’єр, гіпотипозис-жанр.

На одному із зауважених варіантів міжвидової взаємодії зупинимось докладніше.

У поезії та повістях Шевченка надзвичайно багато жанрових побутових сценок, і хоч деякі з них нашіксовані схематично, проте ми “бачимо” їх доволі виразно. Вони зримі, динамічні, нагадують то твори Штернберга, Федо-

това, Трутовського, Сластіона, то мистецькі твори самого Шевченка, то кінофрагменти, що чергуються з неймовірною швидкістю. Це було помічено дослідниками, зокрема О. Дорошкевич вважав, що поет зосереджував увагу не так на пейзажах, як на житті людей, їхньому побуті: “Шевченко-жанрист тут цілком перемагає Шевченка-пейзажиста, і це характерно й для малярської праці поета; і там скрізь переважає жанр” [7, с. 160]. У жанрі, як зазначав О. Новицький, “він далеко випередив не тільки російських, але й закордонних малярів, але – що значно важливіше – й письменників”, і додавав, що ця увага до жанрової тематики, ймовірно, є “геніальним передчуттям “натуральної школи”, тобто реалізму в мистецтві” [10, с. 28, 30]. Один із багатьох прикладів – фрагмент із поеми “Сон – У всякого своя доля”: “А он розпинають / Вдову за подушине, а сина кують / Єдиного сина, єдину дитину, / Єдину надію! – в війсьско отдають”, котрий перегукується з картиною І. Соколова “Проводи рекрутів” (1860).

Справді, взаємодія образотворчого мистецтва й літератури активно проявляється в зображенні побуту. Саме в цій сфері прийоми мистецтва вливаються в поезію, прозу, а література проникає в мистецтво, привносячи описовість: зображення моментів, за якими вгадується цікаве оповідання, життєва й подовжена в часі сюжетна канва. Попри те, що сценки, у яких кохався художник-поет, є камерними, головна їхня властивість – у відтворенні архетипних основ українства: вони типові, знакові, це своєрідний відбиток душі поета і водночас душі народу. У них концентровано ключові параметри українського менталітету і причинно-наслідковий зв’язок, який формує буття нації та окремої людини. Слід виділити основні тематичні різновиди побутового жанру в поезії та прозі Шевченка: 1) модифіковані сценки в стилі народної картини “Козак Мамай”; 2) сценки на кшталт народної картини “Козак і дівчина”; 3) ідилічні образки з народного побуту; 4) сцени сільських трагедій; 5) мати й дитя; діти.

У першому випадку в центрі маємо образ кобзаря, іноді з поводитирем, іноді в колі молоді (козаки, хлопці, дівчата) чи селян; ці образки колоритні, наповнені промовистими деталями: “з хлопцем старий кобзар / В село шкандибає / В руках чоботи, на плечах / Латана торбина / У старого; а дитина! / Сердешна дитина! / Обідране; ледве-ледве / Несе ноженята” – подорожні оточені гуртом дівчат, кобзар співає (“Мар’яна-черниця”); Перебен-





дя в полі на могилі грає на кобзі, довкола нього – символічний панорамний пейзаж: “Кругом його степ, як море / Широке, синіє: / За могилою могила, / А там – тільки мріє”. Інше тло – в перших рядках вірша “Тарасова ніч”: “На розпутті кобзар сидить та на кобзі грає, / Кругом хлопці та дівчата, / Як мак процвітає”. Ще інше – у “Катерині”, де фактично дві сценки. Перша: “Ішов кобзар до Києва / Та сів спочивати, / Торбинками обвішаний. / Його провозатий, / Мале дитя, коло його / На сонці куняє...” і далі; друга – пан і пані в берліні біля запылюжених подорожніх подають милостиню – сповнена підтекстами й символікою.

Шевченкову “кассандрівськи” трактовану тему невидючого кобзаря, що виспівує-плаче на розпуттях велелюдних, де він, незалежно від присутності/відсутності слухачів, завжди від’єднаний від світу людей, бо насправді не він не бачить – його, істинного, ніхто не бачить, не бачить той безмір, той космос, в який розчахнута його душа, – можна назвати гіпотипозисом-матеріалізацією образу власного “я” автора. Тема вселенської, якоїсь космічної самоти-печалі, що має початок у Шевченкових кобзарях, отримала живописне втілення в картині Л. Жемчужникова “Кобзар на шляху” (1854), де густо-синій колір неба, пагорб-планета, на якому сидить відмежований колом кобзар та розгублений хлопчик-провозатий за його спиною – своєрідна прелюдія ще позитивістського XIX ст. до майбутніх есхатологічних мотивів антропософії й символізму, на кшталт блоковських візій: “Мири летят. Года летят. Пустая / Вселенная глядит в нас мраком глаз” [3, с. 103].

Есхатологічна символіка образу сліпого кобзаря-візіонера, відособленого від світу людей, прочитується й у двох сепіях на тему “Сліпий – Бандурист”. Прообразом теми, пізніше розгорнутої в поемі “Сліпий – Невольник”, був рисунок з натури (1843, олівець), подарований В. Репніній. Проте, на відміну від жанрового рисунка, в сепіях образ молодого кобзаря-бандуриста подано узагальнююче, тут відчутне намагання монументалізувати постать, представити збірний образ “козацьких дітей”, фізична наруга над якими лише зміцнила їх духовно. Рядки пізнішої поеми 1845 р. (друга ред. 1859): “Отак на улиці під тином / Ще молодий кобзар стояв / І про невольника співав. / За тином слухала Ярина” – є лише частковим пластичним окресленням теми, вони не репрезентують (як і у випадку поеми та полотна “Катери-

на”, де концептуальність малярського твору незмірно масштабніша, аніж ідея поеми) тої символічності й архетипізації, властивих образам-етноконцептам сепій [8, с. 29]. Слід зауважити, що концепт-символ сліпоти в його іконічному (“Бандурист”) і словесному варіанті (“Невольник”, “Слепая”, “Великий льох”) має двояке семантичне наповнення. У першому випадку метафізичне масштабне бачення українського світу кобзарями, лірниками з фізичною вадою, особливо трагічною для поета-майлара, в якого око було головним інструментом освоєння світу, символізує звільнення від соціуму та мудрість. У другому – духовна сліпота фізично здорових земляків: “сліпі люде” (“Великий льох”), “Сліпі і маліє душою”, “Воззри, Пречистая на їх, / Отих окрадених, сліпих” (“Марія”), “Дурить дітей / І брата сліпого” (“Холодний Яр”), “Кого благаєте, благії / Раби незрячії, сліпії” (“Неофіти”), що зіставна з вадою німоти-покори, мовчання, також репрезентованою Шевченком у двох знакових системах, – є найстрашнішою трагедією народу-раба. Сліпі кобзарі, хранителі етнічної пам’яті, котрі бачать внутрішнім зором, можуть вказати шлях рабам до “прозрівання” – словом і думкою; Шевченко також, умовно художник-кобзар, засобами візуалізації й слова звертався повсякчас із закликком: “Прозріте, люди!” (“Єретик”).

Ідилічною виглядає інша побутова сцена в “Невольнику”: “Так, коло полудня в неділю / Та на зелених ще й святках, / Під хатою в сорочці білій / Сидів, з бандурою в руках, / Старий козак”. Біля козака – Ярина та Степан, що “під тином / Неначе вкопаний стоїть”. Деталі тла опущено, але вони уявляються: зелене подвір’я, вишня, на тлі білої стіни довольні атрибути народного побуту. Картина сільської ідилії створюється образами веселої музики, танцю Ярини та Степана й співу старого; вона – яскравий приклад поетичної, звуко-музичної та зображально-пластичної взаємодії. Усі відзначені сцени – варіанти народної картини, досліджуваної П. Білецьким, кожна деталь якої, на думку дослідника, – символ: “В українських народних картинах ідея розкривається у композиції, побудованій на низці метафор” [2, с. 98], тому аналогії можливі або на рівні народної ікони, архітектоніка якої, вважає В. Яцюк, співмірна з Шевченковим почерком у мистецтві та в поетичній пластичності [15, с. 28], або на рівні рокайльних, пейзажних тем народного примітиву, або ж на рівні зображень “Козаків Мамаїв”. Не випадково, проводячи ідею пошанування Укра-





їни, Шевченко в офорті “Дари в Чигирині 1649 року” зобразив на стіні велику картину “Козак Мамай”.

Сценки “Козак і дівчина” буквально переповнюють і поетичні, і прозові твори Шевченка: Оксана та Ярема в “Гайдамаках”: “козак чорнявий / Під вербою, над водою, / Обнявшись, сумує; / А Оксана, як голубка / Воркує, цілує”; Мар’яна і Петрусь у “Мар’яні-черниці”; Степан та Ярина в “Невольнику”: прощання перед розлукою, тут і кінь, і зброя (“шаблюка, мов гадука”, “ратище-дрючина”, “самопал семип’яденний”), і етносимволи (криниця, поріг) створюють відчуття завершеної олійної картини: “Вернулися од криниці, / І Степан сідлає / Коня, свого товариша, / Й жупан надіває, / А Ярина дає зброю, / На порозі стоя”. Це питомо українська народна картина, де протиставлені степ і хата – світ дальній і світ ближній. Дівчина – хранителька дому – втілює статичне начало; козак – динамічне: його кличе воля, степ, бої, й він наказує коханій: “Іди в хату, лягай спати. / А я край дороги, / Серед степу помолюся / Зорям яснооким... Серед степу одпочину” (“Мар’яна-черниця”). Для порівняння: у народних картинах обличчя дівчини повернуте до хати, а обличчя козака – до дороги, відтак Шевченкова поезія є буквальною словесною проекцією головних українських етноконцептів.

Окремо слід відзначити образи козацтва. Із колоритних варіантів жанрових композицій на теми козачої волі й молодечтва нагадаємо дві – з “Ченця”: “У Києві на Подолі / Козаки гуляють. / Як ту воду, цебром-відром / Вино розливають... / А музика реве, грає... / Кого ж то там з музикою / Люди обступили? / В червоних штанях оксамитних / Матнею улицю мете, // Іде козак...” (і далі) та з “Титарівни”: “У оранді на селі, / На широкому столі / Сліпі лірники сиділи; / По шелягу брали / І ту саму грали... / Дівчата... дрібно танцювали / ...Завзятий, / У синій шапці, у жупані, / В червоних, як калина, штанях, / Навприсядки вліта козак, / Та ще й приспівує...”. Динамічні сценки komponуються на насичених зорових та звукових консонансах і яскраво демонструють Шевченкову синестезійність світовідчуття і взаємодію мистецтва на трьох рівнях: словесно-музично-образотворчому.

Образків із народного побуту, якими милується поет, небагато: “Дівчата на лузі гребли, / А парубки копиці клали, / Та, знай, на сонце позирали, / Та нісенітницю верзли. / Звичайне, хлопці. А дівчата, / Мов ті соро-

ки цокотали...” (“Якби тобі довелось”). Вони надзвичайно мальовничі, і тут також зорово-звуковий ряд образів створює цілісну картину гармонії.

Улюблена сцена – ідилія на призьбі: “Після Пречистої в неділю, / Та після Першої Трохим / Старий сидів в сорочці білій, / В брилі на призьбі. Перед ним / З собакою онучок грався, / А внучка в юпку одяглась / У Катрину, і ніби йшла / До діда в гості. Засміявся / Старий і внучку привітав” (“Наймичка”), з фіксацією ідентифікаційних етнічних концептів: біла сорочка, бриль, призьба. Подібна жанрова сценка присутня і в повісті “Наймичка”, у фіналі поеми “Невольник”. Такі сценки проектується на олійну картину Шевченка “Селянська родина”, яка не є ілюстрацією до наведених уривків, а лише унаочнює тему. Світло, білий колір стін хати і білих святкових сорочок створюють таке саме враження спокою, родинного затишку, що й некваплива, насичена побутовими деталями розповідь у поемах.

Зовсім інші за настроєм – драматичні, трагічні – жанрові сценки з поем “Відьма”, “Сотник”, “Слепая”, з багатьох віршів: “По улиці вітер віє / Та сніг замітає. / По улиці попідтинню / Вдова шкандибає / Під дзвінницю, сердешная, / Руки простягати” (“По улиці вітер віє”). Паралелі з офортим “Казка” помітні в сценках із вірша “Рано-вранці новобранці” (“Пустка край села / На бік похилилась, / Коло пустки на миліці / Москаль шкандибає” і далі). Велика кількість жанрових пластичних картинок у повістях Шевченка, деякі з таких гіпотипозисів-жанрів кореспондують із творами Ж.-Ф. Мілле, Г. Курбе, А. Менцеля, М. Кузнецова, М. Пимоненка, П. Мартиновича.

Тема “Мати й дитя”, тема дитинства назагал – також окрема і велика. Відомі пов’язані з нею зображальні фрагменти в поемі “Катерина”: “Пішла селом, / Плаче Катерина; / На голові хустиночка, / На руках дитина”; “У латаній свитиночці, / На плечах торбина, / В руці ціпок, а на другій / Заснула дитина” або у віршах “У нашій раї на землі”, “І досі сниться: під горою”, “Сон – На панщині пшеницю жала” проектується як на мистецькі роботи самого Шевченка, Венеціанова, так і на образи класичного малярства.

Дитячі образи в пластичних фрагментах поетичних творів завжди чарівні й нагадують манеру Шевченка в портретуванні дітей. Наприклад, сина вдови (“Ой крикнули сірії гуси”) поет змальовує в “червоному жупані дорогому”, на конику з сидельцем, вишитим





шовком, золотом окутим, – можливо, тут прообразом-згадкою був ранній Шевченків портрет трирічного Гаврила Родзянка, вбраного в “запорозьку одягу”. Немало паралелей у контексті взаємодії мистецтв можна віднайти між літературними образами дітей та мистецькими: “Сліпа з дочкою”, сепії “Благословіння дітей”, “Портрет Агати Ускової з донькою Наталею” тощо. Світлим настроєм сповнені фрагменти з поеми “Марія”, що змальовують Ісуса-дитя: “коло хатини / Коза пасеться; а дитина / І невеличке козеня / У сінях граються. А мати / Сидить на призьбі коло хати / Та вовну з кужеля пряде”. Попри відсутність колірних подробиць, такі жанрові сцени створюють у читачькому сприйманні чіткий візуальний образ-картину, що корелює з численними іконами і творами класичного малярства на цей євангельський сюжет.

Жанровою картинкою, в якій виведено милі образи дітей, є й вірш “На Великдень, на соломі”, що перегукується майже буквально з полотном О. Кульчицької “Діти на леваді” (1909). Зворушливі образи сепій “З байгушами”, “Щасливий ловець” та літературні образи селянських дітей, пастушків, сиріт (подібне іконічне зображення милого гармонійного світу дитинства – картина В. Орловського “Затишшя”, 1890: мати з дітям на руках, діти, гуси на сільській вулиці – все в мерехтливому золотистому сьайві) – також включені в цілісну тканину єдиного художнього світу Шевченка, вони співмірні своїм ліризмом і виявом у них авторського “Я”.

Художник-монументаліст у поемах, Шевченко був і неперевершеним митцем-мініатюристом, тонким рисувальником, який змальовував надзвичайно щемливі в психологічному зрізі портрети дітей. Дівчинка-сирота після смерті матері: “Ії єдина дитина! / Мов одірвалось од гіллі, / Ненагодоване і босе, / Сорочечку до зносу носить. / Спеклося, бідне, на жару” (“Княжна”); “А онде під тинном / Опухла дитина, голоднеє мре” (“Сон – У всякого своя доля”). Тема, яка хвилювала Шевченка, часто втілювалася в різних знакових системах: олійне полотно “Вбогий хлопчик, що ділиться хлібом з собакою” (не збереглося), “Хлопчик з собакою в лісі”, “Хлопчик дримає біля грубки”, “Хлопчик розпалює грубку”, “Байгуші під вікном”, “Щасливий ловець” та ін. – усі ці сюжети нагадують картини Мурільйо, який зворушливо показав світ залишених напризволяще й уже самодостатніх у своїй покинутості маленьких бідарів

(“Хлопчик з собакою” (1655–1660), “Вошивий” (1645), “Хлопчаки, що їдять диню й виноград” (1650), “Два селянських хлопчики”, “Два селянських хлопчики й негрень” (обидві – 1668–1670), “Травці у кості”, “Хлопчаки, що їдять паштет” (обидві – 1670–1675) [див.: 4].

Образи більшості “хлопчиків” нагадують самого Шевченка в дитинстві – тут також існує паралель з біографією Мурільйо. Тому проблема саморецепції в плані зіставлення поетичного (часто ретроспективного) автопортрета, який можна було б порівняти з автопортретами малярськими, графічними: “як побачу / Малого хлопчика в селі / Мов одірвалось од гіллі, / Одно-однісіньке під тинном / Сидить собі в старій ряднині” (“І золотої й дорогої”), “Один-однісінький, бувало, / Сидить собі у бур’яні / Та клепку теше” (“Марія”) або вже згадувана поезія “Буває, іноді старий”, потребує широкого міждисциплінарного підходу. Грунтовне дослідження польського мистецтвознавця Аліни Ковальчикової про співмірність елементів автопортрета в поезії Шевченка та його мистецьких автопортретів – один із перших етапів на цьому шляху [17]. Впадає в очі й саморепрезентація у вірші “А. О. Козачковському”, де два зображення Шевченка-хлопчика: “сам собі у бур’яні, / Щоб не почув хто, не побачив, / Виспіваю та плачу” й зрілого чоловіка: “І довелось знов мені / На старість з віршами ховатись, / Мережить книжечки, співати / І плакати у бур’яні”, можна співвіднести з іконічним концептом Робінзона (серія “Телемаха – Діоген”).

Образ сільського хлопчика в шевченківській поезії близький за настроєм олійній картині В. Штернберга “Пастушок” (1836–1838), яка, поза сумнівом, нагадувала Шевченкові дитячі роки. Мила дитяча самодостатність і певна замкнутість постаті пастушка, змалюваного Штернбергом без солодкової сентиментальності, властивої школі Венеціанова, викликає адузії й на вірш “Мені тринадцятий минало”, а пейзажне тло: околиця, фрагмент селянського двору з білою стіною хати та деревами, панорама ставу, гаю на його протилежному березі – також нагадують пейзажі-гіпотипозиси Шевченка. Інший не менш зворушливий образ українського малюка з відкритими довірливими очима, представлений на картині В. Афанасьєва “Портрет хлопчика у смушевій шапці” (1850–1860), також корелює з вищенаведеними Шевченковими рядками.

Гіпотипозис-жанр у повістях, де присутні





дитячі образи, є своєрідним контрапунктом до інвектив, оскаржень, гнівних звинувачень у поезії. “Тихую граціозну картину” в повісті “Музикант”, у якій повсякчас наголошується біла барва, Шевченко виписав у деталях (слово “картина” ним, нагадаємо, вжито не випадково – він спершу перетворював свої візуальні спогади-враження в живописний сюжет, вмщував його, за висловом Р. Барта, в раму і вже потім описував як об’єкт, відмежований рамою від іншого світу). Отже, парк, білий панський дім і фігура Антона Адамовича в білій блузці та солон’яним брилі (попутно відзначимо симптоматичну контамінацію бриля, знаку етнічної приналежності, й німецького типу обличчя – лапідарну, зроблену засобами іконічності, характеристику зукраїнізованого німця: “Свежий коренастый старик самой немецкой физиономии”), білий колір дублюється в таких акцентах: дві білоголові дівчинки років п’яти–шести, які вибігли з-за куща квітучої духмяної черемхи (опосередковано білий), ганок “чистенького беленького домика, кругом усаженого кустами сирени” – ідилія-картинка, за колоритом і загальним настроєм співмірна з цитованим вище описом помістя Прехтелів.

Ця представлена в найменших деталях жанрова сцена, у якій Шевченко кожному персонажу відводить певне місце: діти граються на зеленому лужку, на ганку – “стройная величественная фигура гувернантки” (“молодая, прекрасная собою женщина с зонтиком и книгою в руке”), трохи далі – подорожні в тіні на ганку, їх вітає господаря, “лет тридцати пяти прекрасно сохранившаяся брюнетка, с довольно свежим для ее лет румянцем на полных щеках, со вздернутым носом, с прекрасными белыми крупными зубами и с едва отвисшим подбородком..., настоящий тип малороссиянки”, – справді нагадує добротню промальоване олійне полотно.

Інший варіант гіпотипозису-жанру з цієї самої повісті, де присутні майже тожні “натурники”, – монохроматичний. Він сприймається як побіжна зарисовка: “Артист на крыльчке играл на скрипке плясовую малороссийскую песню. А Лиза и Наташа перед крыльчком с поднятыми ручонками, как бы прищелкивая, танцовали, приговаривая: Гоп-чук гречаныки, Гоп-чук печениы. Антон Адамович, сидя на крыльчке добродушно улыбался, а Марьяна Акимовна брала поочередно детей на руки и целовала с истинно материнской нежностью. Поодаль стояла немка-горничная и, увлек-

шись живым мотивом песни, прищелкивала в такт пальцами. Одни простодушные счастливыцы могут группировать из себя подобную картину”.

Ще одна тема, яка привертає увагу неодноразово наголошеними Шевченком паралелями з образотворчим мистецтвом – це тема “суворий воїн і дитя”, що рефреном звучить у повісті “Капитанша”. Герої сюжету (“картини”, “эстампу”, “гравюри” в означенні оповідача) – “совершенство детской красоты”, “очаровательный ангел небесный” Варочка та похмурий небагатослівний солдат-українець Яким Туман – цілковиті протилежності з точки зору поверхової візуальної рецепції, але становлять дивовижну єдність, якщо взяти до уваги шевченківську ідею “образу Божого” в людині: “Мне часто случалось его видеть, сидящего под хаткою на завалине и ласкающего на коленях свою Варочку. Мне всегда эта сцена напоминала прекрасную гравюру, изображающую усатого рыцаря в кольчуге с прекрасным младенцем на руках. Дитя треплет его за усы, а он счастливо улыбается. Точь-в-точь Туман со своею Варочкою”.

Варіант сюжету – інший емоційний гіпотипозис, який межує з алегорією безмежної любові: “Туман сидит под хаткою на завалине в пестром своем мундире и с барабаном между колен (должно быть только что пришел с ученья). Перед ним стоит Варочка и просит у него барабанные палки. Он ей подал, она взяла палки, да как приударит поход, так что твой барабанщик... настоящая “сорка regimentu”. Но надо было видеть самого Тумана: ни один симфоний музык не слушал с такой любовью симфонию Бетховена, с какой он слушал и любовался своей Варочкой. Это напомнило мне другой эстамп, такой самой величины, да чуть ли не одного мастера, – на котором изображен рыцарь. Тоже в кольчуге, обучающий мальчика бить на барабане. Только переменить костюм, и будет та самая картина”. Навідавши Тумана в госпіталі, оповідач знову подумки обводить рамою чергову картину: “Приотворяю дверь в палату, и что же? Вот уж такой гравюры я не видал, да, я думаю, такой картины и на свете нет. Самому великому художнику не представлялось такое прекрасное и оригинальное видение. На койке в лазаретном халате и колпаке сидит Туман, а на коленях у него сидит Варочка с азбучкою в руках и складывает вслух тма, мна, а за нею тихонько басом повторяет Туман”.

Тричі повторений опис-зображення, незважаючи на незначні модифікації (зміну





тла, загальної композиції чи атрибутики), є варіантом однієї теми, причому помітно настійливе бажання автора підмінити цей опис твором із царини образотворчого мистецтва, тобто максимально чітко зафіксувати його у свідомості читача. Так само й авторський коментар, поданий у ключових словах, що постійно повторюються: “прекрасний”, “любов”, “замилування”, “щасливий”, – справляє враження. Очевидно, він є суттєвою складовою повісті, власне, “повторюваним гніздом” (Лотман), відіграючи в ній центральну ідейно-образну роль. Його, найвірогідніше, належить сприймати як символ, як гіпотипозис-алегорію на євангельське “будьте як діти”, врешті, як філософське узагальнення.

Самоасоціативи з Якимом Туманом, поза сумнівом, існують; в образі солдата не складно віднайти алюзії на долю автора-оповідача і на його характер, який, не зважаючи на реальність солдатчини, залишився незіпсованим, довірливим (щоденник, листи). Однак тут більш вагомою є квазіремінісценція в мистецькому зрізі – не названо ні автора, ні назви твору, що назагал для Шевченка не властиво (тим більше при потрійному повторі), але вказано достеменно, що твір існує. Дійсно, гравюри Г. Вехтліна (“Лицар і ландскнехт”, 1512), А. Альтдорфера (“Прапороносець”, 1515), А. Дюрера (“Лицар, Смерть і Диявол”, 1513) із зображенням лицаря в обладунку Шевченко міг знати, проте зображення старого воїна з дітям, наприклад, відоме в Європі полотно Д. Е. Міллеса “Лицар Айсамбрес на переправі. Мрія давен” (1857), де зображено лицаря та двох дітей, що притулилися до нього й дивовижно нагадують Варочку з першого та другого опису, не було йому відомим.

Запитуємо, чому Шевченко, за його точності екфразисів і мистецьких ремінісценцій, тут не робить таких відсилань, як, наприклад, в подальшому порівнянні Варочки з Форнаріною та Беатріче Ченчі, а подає лжеекфразиси неіснуючих творів? Не виключено, що в даному випадку він послуговується традиційною, поширеною в середовищі масонства, іконною символікою людини в духовних латах, згідно якої всі посвячені вважали себе істинними “духовними лицарями”, закованими в броню правди. Іконографія, що отримала поштовх від “Автопортрета” Ф. І. Яненка (1792) і розвивалася Брюлловим на основі книги І. Лопухіна (виданої на початку 1800-х) “Духовний лицар, або Шукач премудрості” (є, доречі, рисунок, в якому Брюллов зобразив себе в але-

горичному ключі, – “Лицар, що від’їжджає” (1836), і його ж портрети Я. Ф. Яненка (1841) та З. Волконської в обладунках). Брюллов був членом ордену, як і названі портретовані та, власне, й більшість його друзів [12, с. 70–71], – так що іконографія на тему “духовних лицарів” була відома Шевченкові. Проте він вивів у “Капитанше” власний ідеал лицаря, високодуховної особистості, альтернативний ідеалам російської аристократії, акцентуючи працьовитість, щирість душевних відрухів, здатність до співчуття й відданої любові українця-селянина, репрезентувавши таким чином одну з центральних ідей своєї творчості – ідею образу Божого, закладеного в людині.

У фіналі повісті декодування персонажа, раніше задане триразовим апелюванням до невідомих мистецьких творів, завершено й також представлено іконічними засобами через груповий родинний портрет. Причому Шевченко портретує родину Тумана двічі, що знов-таки симптоматично, – то на сільській вулиці, користуючись обмеженою колірною гамою з акцентуацією білої барви: “На площади догнал я чумацкий воз, везомый парой великанами, серыми волами. В возу сидели две женщины в белых свитках – одна в лентах и в барвинковых цветах, а другая повязанная шелковым платком. Рядом с волами шел высокого роста мужчина в черной кирее и черной же смушковой шапке, с батоном в руке. Из воза выглядывал еще белый большой узел; это была завернутая в белую скатерть пасха со всеми принадлежностями”, то в інтер’єрі: “Это была настоящая, только только что расцветшая красавица. Густые темно-каштановые волосы, заплетенные в две косы, и перевиты зеленым с синими цветами барвинком, придавали какую-то особую свежесть ее изящной головке. Тонкая белая рубаха с белыми же прозрачными узорами на широких рукавах ложилась на плечах и груди такими складками, которые не снились ни Скопазу, ниже самому Фидию. Словом, передо мною сидела богиня красоты и непорочности. Рядом с Еленочкой сидела мать ее... около нее сидел Туман, с улыбкою покручивая белые усы свои”.

Така словесна зображальність, улюблене поєднання кольорів – зеленого й білого, з подальшими алюзіями на героя античного світу (на трагедію В. Озерова “Едіп в Афінах”), є логічним завершенням концептуалізації символу: “Я смотрел на него не как на простого корчмаря-ветерана, а как на рыцаря великих





нравственных подвигов, как на человека-христианина в самом обширном смысле этого слова. И, признаюсь, завидовал ему. Он в моих глазах казался совершенно счастливым, да иначе и быть не могло. Человек так высокоблагородно исполнивший свои обязанности в отношении к ближнему, даже в нищете и одиночестве должен быть счастлив. А его старость была окружена достатком и самыми искренними, самыми нежными друзьями. Не случалось мне видеть такого изящного произведения скульптуры или живописи, которое так бы успокоительно-сладко привлекало мои глаза к себе, как кроткое, спокойное лицо этого седого доблестного героя добродетели”.

Цікаво, що тема “духовного лицарства” знаходить своє символічне продовження в сепії 1860 р., позначеній дослідниками як “Хлопчик-натурник”: кілька сходинок, вкритих орнаментованим килимом, на передостанній – хлопчик, що спить в головному уборі, котрий нагадує Шевченків кашкет-берет періоду заслання; на верхній сходинці-п’єдесталі – добре прорисований освітлений шолом із забралом, на якому вільно лежить опущена права рука натурника. Центральна фігура, як і вся атрибутика сепії, надзвичайно промовиста: розслаблений, фізично несформований торс “чистої серцем” дитини, що контрастує з поверхнею металу досить великого лицарського шолома, сходи – символ рівнів свідомості, секира-спис на другому плані, перев’язана рушником; палітра на передньому та гіпсова ліва рука на стіні ліва від хлопчика – атрибути мистецтва та атрибути воїна (тут “праве” – первинне, “ліве” – вторинне, за традиційною інтерпретацією [11, с. 172–173], хоч Шевченкова символіка, безумовно, ширша).

Що це – черговий “автопортрет душі” чи алюзія на майбутнє української нації, “духовні лицарі” якої ще в пубертатному, несвідомому віці сплять духовним сном? Віра в те, що “люде виростуть” (“І Архімед, і Галілей”), що вже “од коріння тихо, любо / Зелені парості ростуть” (“Бували війни й військові сварі”), що нації сини прокинуться, прозріють?.. І головними для них будуть чин лицаря – здобуття свобод, благородство, самоповага та чин митця – естетизм і творення?.. Безсумнівно одне: тут – один із ключів до великої теми “лицарських синів” (“І виріс я на чужині”), як і “лицарів великих” (“Кавказ”), “лицарів святих” (“Неофіти”), “лицарів гетьманів” (“Не молилася за мене”) та української “слави

лицарської” (“Тарасова ніч”), почасти втраченої (“Притча про блудного сина”), – магистральної теми поезії, прози та мистецтва Шевченка.

#### Література

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М., 1989.
2. Білецький П. Скарби нетлінні: Українське мистецтво у світовому художньому процесі / П. Білецький. – К., 1974.
3. Блок А. Избранное. Стихотворения и поэмы / А. Блок. – К., 1980.
4. Ваганова Е. О. Мурильо и его время / Е. О. Ваганова. – М., 1988.
5. Гіпотипоза // Літературознавча енциклопедія: У 2 т. [автор-укладач Ю. І. Ковалів] / Ю. А. Ковалів. – К., 2007.
6. Довгалевський М. Поетика (Сад поетичний) / М. Довгалевський. – К., 1973.
7. Дорошкевич О. Етюди з шевченкознавства: [зб. ст.] / О. Дорошкевич. – Х., 1930.
8. Єременко О. Макросистемність етноконцепту образу кобзаря у творчості Тараса Шевченка / О. Єременко // Слово і Час. – 2007. – № 9.
9. Клочек Г. Трактат Івана Франка “Із секретів поетичної творчості” як предтеча української рецептивної поетики / Г. Д. Клочек // Слово і Час. – 2007. – № 4.
10. Новицький О. Тарас Шевченко як маляр / О. Новицький. – А.; М., 1914.
11. Потапенко О. Праве – ліве / О. Потапенко // Словник символів культури України. – К., 2002.
12. Турчин В. С. Образы ордена вольных каменщиков в иконографии русского искусства первой половины XIX века / В. С. Турчин // XIX век: целостность и процесс: Вопросы взаимодействия искусств. – М., 2002.
13. Франко І. Із секретів поетичної творчості / І. Я. Франко. – К., 1981. – (Зібрання творів: У 50 т. / І. Я. Франко; Т. 31).
14. Хализев В. Е. О пластичности словесных образов / В. Е. Хализев // Вестник Моск. ун-та. – Сер. 9: Филология. – 1980. – № 2.
15. Яцюк В. М. Образотворча спадщина Т.Г. Шевченка в повному зібранні його творів / В. М. Яцюк // Радянське літературознавство. – 1985. – № 10.
16. Hypotyzoza // Słownik terminów literackich. – Wrocław, 1998.
17. Kowalczykowska A. Autoportrety Tarasa Szewczenki. Krecja artysty // Тарас Шевченко і народна культура: зб. праць міжнар. 35-ї наук. шевч. конференції. Кн. 1. – Черкаси, 2004.



Lesya Heneraljuk

The Specific Interaction of Creativity of Taras Shevchenko: Gypotyposis-Genre

*The article explores a problem of specific interactions of creativity of T. Shevchenko, namely a problem of interactions between the literature and art. The author gives the main attention to the transfer analysis from words to visual images with which the professional artist, as a rule, operates. One form of such interactions – gypotyposis-genre is in detail analyzed. The all genre scenes of Shevchenko are brightening some lines of the Ukrainian mentality.*

**Key words:** interactions between the literature and art; visual images; gypotyposis; gypotyposis-genre; are the perception of the artist.

Леся Генералюк

Межвидове взаємодія в літературному творчестві Тараса Шевченка: гипотипозис-жанр

*В статті розкривається проблема межвидового взаємодія в творчестві Т. Шевченка, в частині взаємодія літератури і мистецтва. Автор уделляє основне внимание анализу переходу от слов к визуальным образам, которыми оперирует профессиональный художник. Одной из форм такого взаимодействия является гипотипозис-жанр. Все жанровые сцены у Т. Шевченка проясняют некоторые аспекты украинской ментальности.*

**Ключевые слова:** взаимодействие литературы и искусства, транзакционизм искусства, гипотипозис, гипотипозис-жанр, саморецепция.

Надійшла до редакції 17.02.2009 р.

Ірина Григоренко

## ОСОБЛИВОСТІ ЕПІСТОЛЯРНОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ В ЛИСТУВАННІ ПАНАСА МИРНОГО З МИХАЙЛОМ КОЦЮБІНСЬКИМ

*У статті розглядається специфіка і вага листування Панаса Мирного та М. Коцюбинського в процесі розвитку української критичної думки ХІХ – початку ХХ століття. Запропонований аналіз дозволяє простежити в епістолярній спадщині динаміку формування творчого світогляду письменника й поглибити розуміння творів Панаса Мирного.*

**Ключові слова:** епістолярій, літературна критика, Панас Мирний, Михайло Коцюбинський, літературно-критична дискусія.

Епістолярна спадщина видатних українських письменників, зокрема листування Панаса Мирного та Михайла Коцюбинського, є суспільним надбанням і має історико-культурне значення як елемент ментальності народу. Форма листа не обмежує автора у виражальних можливостях. Вона зручна для відображення внутрішнього світу митця, що дає змогу вченим ґрунтовніше вивчати літературну та громадську діяльність письменників. Тому варто ширше залучати до сфери наукових досліджень письменницький епістолярій.

Останнім часом у вітчизняному літературознавстві з'явилася низка спеціальних розвідок стосовно розгляду епістолярної спад-

щини митців слова. Зокрема, це дослідження В. Дудка, В. Кузьменка, Ж. Ляхової, В. Святотця та ін. Незважаючи на значну кількість праць, присвячених творчому набутку Панаса Мирного (М. Сиваченко, В. Черкаський, М. Грицай, О. Гончар, М. Шумило, Л. Хінкулов, О. Майдан), науковці ще не аналізували епістолярій письменника у взаємозв'язку з розвитком літературно-критичної думки кінця ХІХ – початку ХХ століття. Виняток становлять хіба що публікації власне листів Панаса Мирного з коментарями до них у семіотомному виданні творів полтавця. Тому мета статті – висвітлення приватного листування Панаса Мирного з Михайлом Коцюбинським як особливої форми вислову літературно-критичних оцінок та суджень. Об'єктом дослідження є листи Панаса Мирного до Михайла Коцюбинського, а його предметом – особливості епістолярної літературної критики в листуванні Панаса Мирного з Михайлом Коцюбинським.

Епістолярна спадщина письменника висвітлює нові, невідомі грані його особистості, специфіку світогляду та творчості. Вона вимагає ретельного наукового дослідження з позицій сьогодення. М. Сиваченко в передмові до

