

С. Горбинський

ШЕВЧЕНКО
МАЛЯР



ВИПУСК ПЕРШИЙ

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО

СВЯТОСЛАВ ГОРДИНСЬКИЙ

ТАРАС ШЕВЧЕНКО

М А Л Я Р



УКРАЇНСЬКЕ ВИДАВНИЦТВО

КРАКІВ 1942 ЛЬВІВ

СВЯТОСЛАВ ГОРДИНСЬКИЙ

ТАРАС
ШЕВЧЕНКО
МАЛЯР

1814

1861



УКРАЇНСЬКЕ ВИДАВНИЦТВО
КРАКІВ 1942 ЛЬВІВ

Львів. Бібліотека
Ан. УРСР

РЕДАКТОР
ПРОФ. Д-Р ВАСИЛЬ
СИМОВИЧ
ОФОРМИВ
МИРОН ЛЕВИЦЬКИЙ
ВІДБИТО
В ДРУКАРНІ Ч. 9.
ЛЬВІВ, ВЛЯХАРСЬКА 9.

Львівська державна
наукова бібліотека

№

1404

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 роллю. Це останнє приводило до розчарування, мовляв, Шевченко у своєму малярстві не показав того історично-національного світу, який представив у своїй поезії, не доповнив її, 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 творчості, зв'язана з поезією лиш 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 рямках його доби. Багато спорів викликувала 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 підсоветській 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 закріплені академічне малярство на нові шляхи і, що найважливіше, надаючи йому національних прикмет.

*

На одній із сторінок свого „Журналу“, написаного з кінцем заслання, Шевченко назвав сам своє малярство „найблагогороднішою частиною свого бідного існування“. І справді, досить познайомитися з його писаннями та документами про нього, щоб дізнатися, що майже всі свої думки і мрії віддавав 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 безнастанний 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 кар'єру малярчука від парканів та дахів, який дійшов до робітні Брюллова і став його улюбленцем. В дійсності ж, як це показали найновіші досліді, 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 до-казують композиції Шевченка того Ширяєвського періоду, ось як „Олександр 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 лиш 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 немало майстра. А все ж академічним рокам Шевченка треба признати переломову роль 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 довершености, твори академічного типу: академічне було й перше

мистецьке оточення Шевченка в Вільні. Маємо дуже характеристичний рисунок Шевченка ще з 1830 р., отже шістнадцятилітнього, дарований пізніш Уварову. Це властиво копія з якогось ближче невідомого клясичного 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 клясично-театральною умовністю та твердою окресленістю форм, притаманних не живій природі, а заучуваним в академіях клясичним 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 лиш обмежувалась до передачі, і то значно спізнених, мистецьких напрямів Заходу. 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 змісл малярства, вироблений майстрами Ренесансу. Малярство в добу барокка й рокока перетворилось або в декорацію, або в моралізаторську ідеалізацію прикрашеної дійсности. Поворот клясицизму, якого трималися академії, навертав нову реальну життєву дійсність до взорів минулого: ці останні, які мистецькі й геніяльні не були б, були все ж уже віджили, а втім античний світ мав зовсім інше поняття життя й інші ідеали, ніж доба нових мистців. Цей псевдоклясицизм, 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 клясицист Давід далі представляв своїх героїв на античний ґрунт. Але всім спробам вирватися з академічного кола з початком 19 ст. бракувало ще глибших підстав — ми згадаємо тут лиш такі мистецькі рухи, як *прерафаелітів* в Англії та *назорейців* у Німеччині, які зробили поступ лиш остільки, що світ античний замінили раннеренесансовим. Свіжіші подихи прийшли щойно з романтизмом, головню із Франції, де виступ Ежена Делякруа зійшовся рівнобіжно з антиклясицистичним виступом Гюґа в літературі. Делякруа і близьке до нього коло мистців, як Делярош та автор відомого байронівського малюнку Мазепи — Орас Верне, мусли 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 Делякруа, 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 псевдоклясичну шату, зуміли проявити нераз яскраво свою індивідуальність: усе те було пи-

тання особистого темпераменту. До цих визначних мистців можна причислити й немало 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 архітект Р а с т р е л л і, працювали й згадані українські майстри, що принесли на російський ґрунт мистецькі традиції Заходу, до того в Петербурзі невідомі. З них головню Лосенко, учень Давіда в Парижі, найбільшого класициста свого часу, мав великий вплив на пізніше російське малярство, передусім на Б р ю л о в а і Б р у н і, професорів Петербурзької Академії Мистецтв у часах, коли в ній студіював Шевченко. Ті наші мистці репрезентували справді найвищі досяги тодішнього світового малярства і серед російських малярів не знаходили собі тоді конкурентів. Російський псевдокласицизм, напр., у творах Угрюмова, вироджувався до неможливості, чого причиною була психічна неспроможність зрозуміти справжній дух антики. З інших осіб, близьких до Академії, треба згадати ще Швальбе й Венеціанова, що пізніш допоміг до викупу Шевченка з кріпацтва і якого Шевченко так живо описав у своєму „Художнику“. Вони обидва теж не були росіяни: Бруні був з роду швайцарець, а Брюллов походив із знімченої французької родини *Brulélau*. Головною рисою сutorосійського мистецтва в часі вступу Шевченка в Академію був шабльон, так що, — як це завважив критик Гнідич, — видавалося, мов би „всі мистці були вивчені малювати на один лад малярами-фельдфебелями“. Ще портретне маляр-

ство, завдяки безпосередній зустрічі з моделем, показувало найбільше живучости, але вистало перейти на історичну чи жанрову композицію, щоб зараз виступила театральна поза і солодкавість причесаної дійсности. Так, напр., Венеціанов бачив селян через призму ідилії, і ця умовність далека була від справжньої дійсности 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 класично-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 відчувати всі її відтінки й особливості“...

В Шевченка читаємо самі слова захоплення до „божественного“, „безсмертного“, „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: „Дозволю 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 Брюловим лиш послідовником Брюлловського стилю, другі ж, новіші, обороняють окремішність Шевченкової індивідуальности. 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 вибирався 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 „Глядіятора“, „Діогена“ та ін., бачимо вже виразно в Шевченковому малярстві обриси власного способу вислову. Коли ж, напр., у портретах ці чи інші стильові риси можуть бути спільні кільком іншим мистцям, так це виключно вияв стилю часу, який чейже висловляти мусить якась більша група талановитих майстрів. При всьому своєму ентузіязмі до Брюллова, Шевченко поза академічними роками Брюловським мистецьким шляхом не пішов і всяких „італійських сцен“, 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 класичного 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 Корнеліуса, Гессе та інших „світил мюнхенської школи“ видалися йому мертві; готичні 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 покажеться ще яскравіша, коли візьмемо під увагу ще хоч би й пізніше його відношення до псевдовізантики. Образ Христа в новгородській церкві св. Юрія назвав він „потворним“ і „індійською бридотою“, а жінок, що перед тією іконою христилися, — ідолопоклонницями. Розуміється, що візантика, 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 архітекта 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 моделю. Та, найважливіше, що Шевченко, покинувши туманний Петербург, де він даремно змагався з проблемами кольору, тут, у сонячній Україні, цей колір знайшов зовсім без труда, сам від себе. Це видно 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 головню 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, стрівшись 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 моделю. 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 взять. Кругом... ні одної душі хрищеної... Пришліть, будьте ласкаві, тільки сорочку, плахту і стрічок зо дві, а я Вам зате намалюю, яку зумію, картину, звичайно нашу — або Марусю, або сердешну Оксану“...

Отож, знайшовшись 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, силуетку жида і в калюжі свиню із закрученим у колісце хвостом. Усе мимоволі нагадує аналогічні 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 й українському побуту, 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 й тоді виник у нього плян створити серію офортів з циклю „Живописна Україна“. Як знаємо з листа до О. Бодянского, 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 події, які вражають 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 усяких 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 рямках клясично-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 підчас мистецтводослідних екскурсій по Гетьманщині знаходить своє віддзеркалення однаково в малярстві і в поезії. В першому випадку — 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 пізніш заслання, із власноручною царською заборонаю писати й рисувати. Зміна ця повернула круто не лиш життєвий, але й мистецький шлях Шевченка.

IV.

У всіх своїх листах з Орської кріпости 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 салдата, 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, — незграбного гарнізонового салдата, 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 пізніш 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 незavidну 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 постать, 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 заповнюватиме уяву дослідників та поетів. Як знаємо, між роками 1850-57 не дійшов до нас ні один Шевченковий вірш. Якийсь злам мусів заіснувати в Шевченковій психіці. І в малярстві цей час не надто видатний, так і видно, що Шевченко замкнувся в собі і жив лиш, аби перетривати. Самотні дерева в пустині, дикі скелі, море із шкунами, пустиня з постатями коней та

тієн — 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 безпосередности 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 гірш як несприятливі, коли треба було ховатись із своєю працею або використовувати доривочні нагоди підчас 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 щире любов до прекрасного в мистецтві й природі, відчуває непереможну 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 „найчарівливішим 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, — сперечається, 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 остільки ж обмежений природою, оскільки природа обмежена своїми вічними, незмінними законами. Коли цей свободний творець

на волосинку відступить від вічної красуні природи, тоді він стане боговідступником 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 малярів.

Лібельт 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 відрив 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 Лібельта 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 нетлінної 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 дождати 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 мідянону 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 цикл 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 ділянки 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 малярів, сучасних Шевченкові, працював тоді над подібним жанром П. Федотов, що давав картини з російського міщансько-купецького середовища. Але це все ледве чи могло мати якийсь ближчий зв'язок із Шевченком. Він уважав, 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 постаті в цікавому освітленні, трохи Рембрандтівському; але циклу, що мав мати 12 картин, не докінчив. Все ж ті малюнки, передусім ті, що їх тлом є новопетровська казарма, — документи великої мистецької вартости, 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, шпіцрути 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 клясичної простоти й безпосередности, 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 приниження 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 малярській праці каже йому покинути мрії про нові малярські досяги — 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 малярства й поезії, — теми, яка завжди захоплюватиме дослідників його творчості. Ми вже перше згадували, що не треба мішати одне з другим, бо кожна з тих ділянок творчості грала в нього самостійну роль. Одночасно треба сказати, що були теж такі творчі спонуки, які відбилися і тут і там. Але коли в малярській ділянці їх простежити легше, бо образотворче мистецтво все ж таки мистецтво споглядальне й матеріяльне, процес поетичної творчості, 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, одначе, це всемогутнє покликання. Я добре знав, що живопись — моя майбутня професія, мій хліб насущний, та, замість того, щоб вивчити її глибокі тайни, та ще під проводом такого вчителя, яким був безсмертний Брюллов, я komponував вірші“... І 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 підпорядковував однієї другій, себто втримав кожную 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 малярсько-поетичні зустрічі можуть мати вартість при дослідях психології його творчості. Це стає цікаве передусім тоді, коли Шевченко творив якийсь поетичний і малярський твір без ілюстраторського підходу, коли кожний твір повставав у нього незалежно й самостійно, 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 втілювалося в самостійні твори, де злучником між ними є враження і настрої, зведенні до спільного знаменника в образі природи. Ще характеристичніший факт маємо в іншому Шевченковому малюнку, „Пожежі в степу“, сепії 1848 р. 12-го травня того року підчас 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 відбивається у воді на першому пляні, оживленою постатями киргизів. Малюнок цей повний настрою, і цікаво, що переживання, віддане по-малярському, 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 акварелю, і що теж описана в дальшому

тягу згаданої повісти. 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
Святеє сонце покрива.
І стала тьма, і од Уралу
Та до Тингіза, до Аралу
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 лабораторію 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 її досягає творча уява поета. Але тоді, коли перед очима маляра стоїть конкретний образ якоїсь події, яку він лиш зафіксує, 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, потребою 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 неодноразово : для нас цікавий саме такий момент тим, що він здійснений у ряді творів, за якими можемо дошукуватися правдивого Шевченкового переживання і його матеріялізації 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 Новицького, Широцького, Ернста, Таранушенка, Бурачека, Антоновича, Січинського та ін. ми вже маємо основну мистецтвознавчу літературу про його творчість, де вона показана самотійно, окремо від поезії.

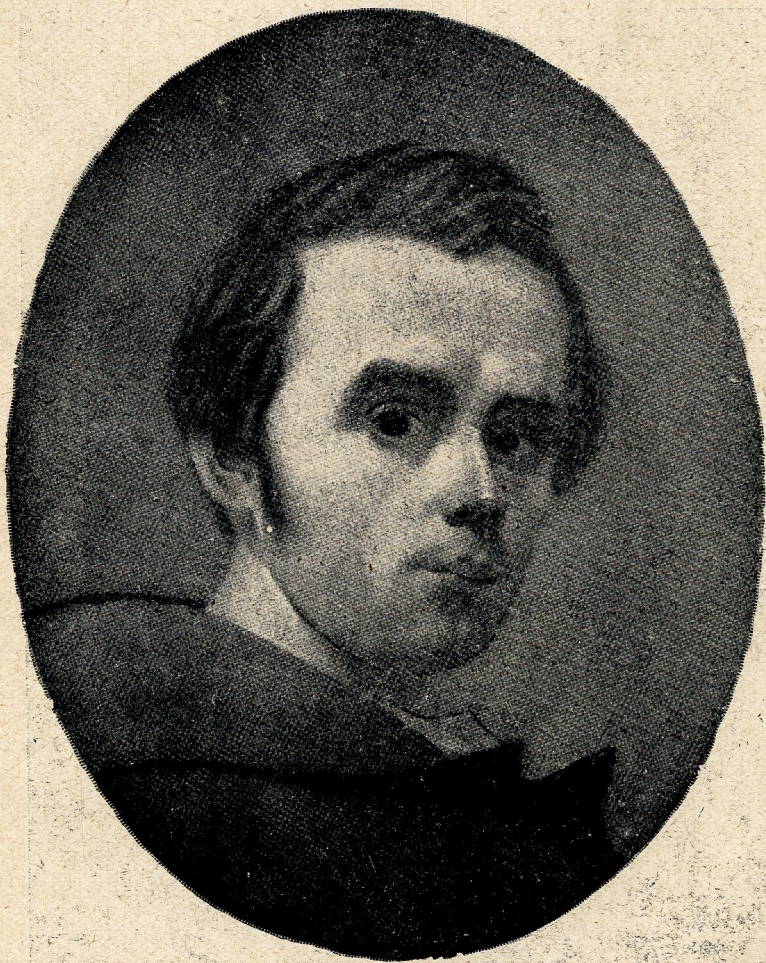
Коли ми поглянемо на творчий шлях Шевченка, побачимо, як послідовно він у малярстві продовжував той шлях, зорієнтований на західно-європейське мистецтво, що його показали на Сході його ідейні попередники — українські малярі: Левицький, Лосенко та Боровиковський. Їх творчість кінчиться з початком 30-их 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 сучасности, 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 самотні, сутоукраїнські 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 приналежної 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.

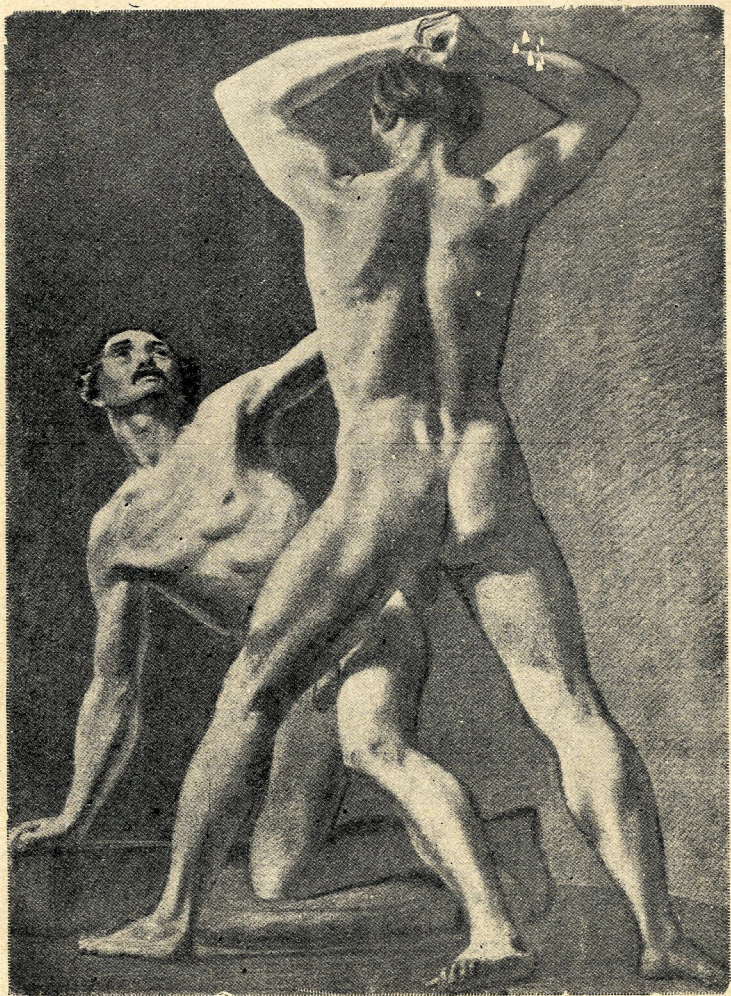
ІЛЮСТРАЦІЇ

На обкладинці: Автопортрет. Сепія. 1848—49.



Автопортрет. Олія. 1840.





Два натурники. Рисунок з часів академічних студій.



Т. зв. портрет Є. Гребінки. Аквареля. 1837.



Портрет Луніна. Аквареля. 1838.

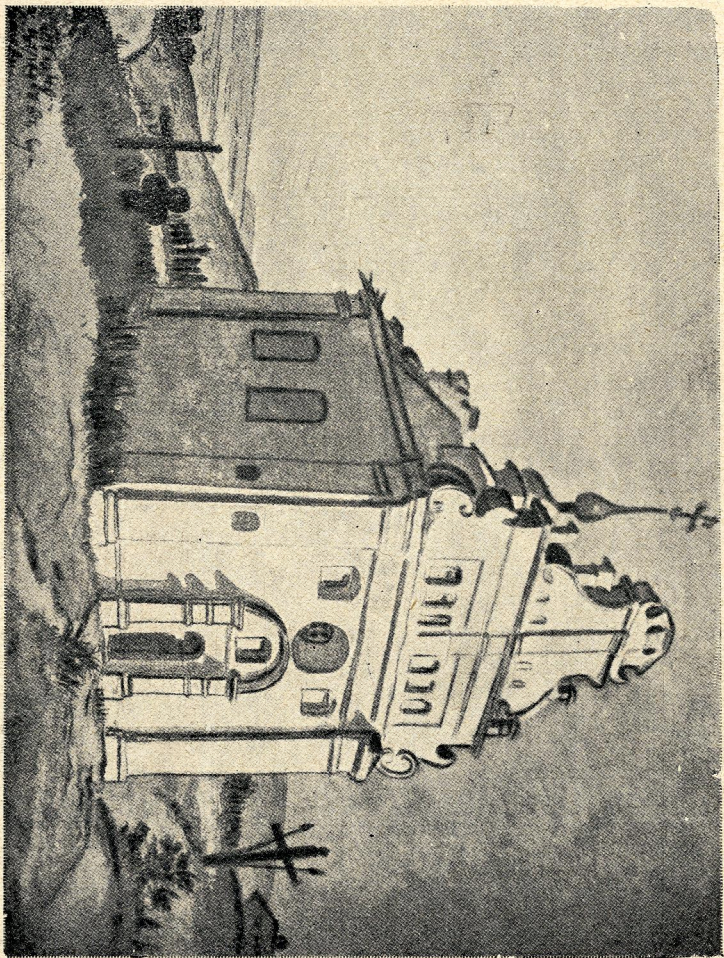


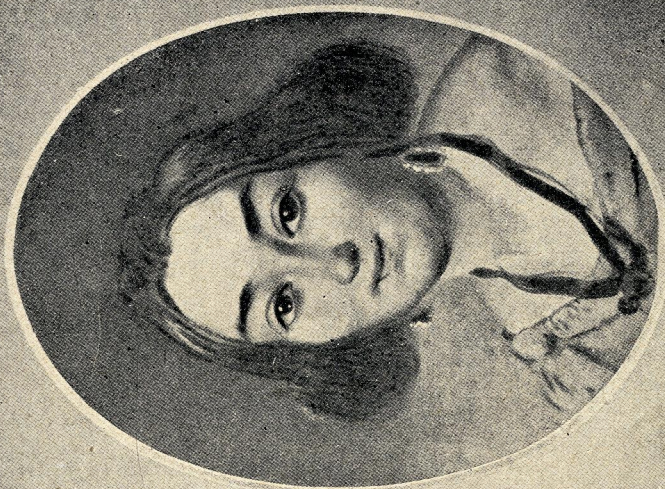
Катерина. Олія. 1842.



Т. зв. портрет Маєвської. Олія. 1843.

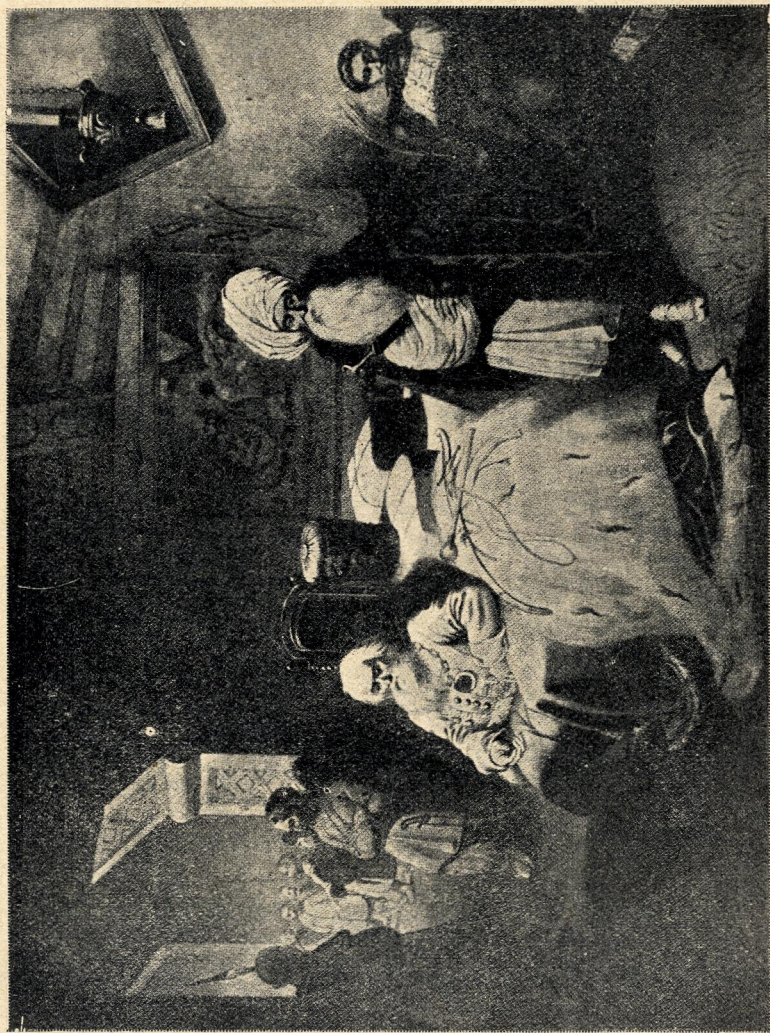
Богданова церква в Суботині. Акварель. 1843.





Портрети Платона і Ганни Закревських. Олія. 1843.

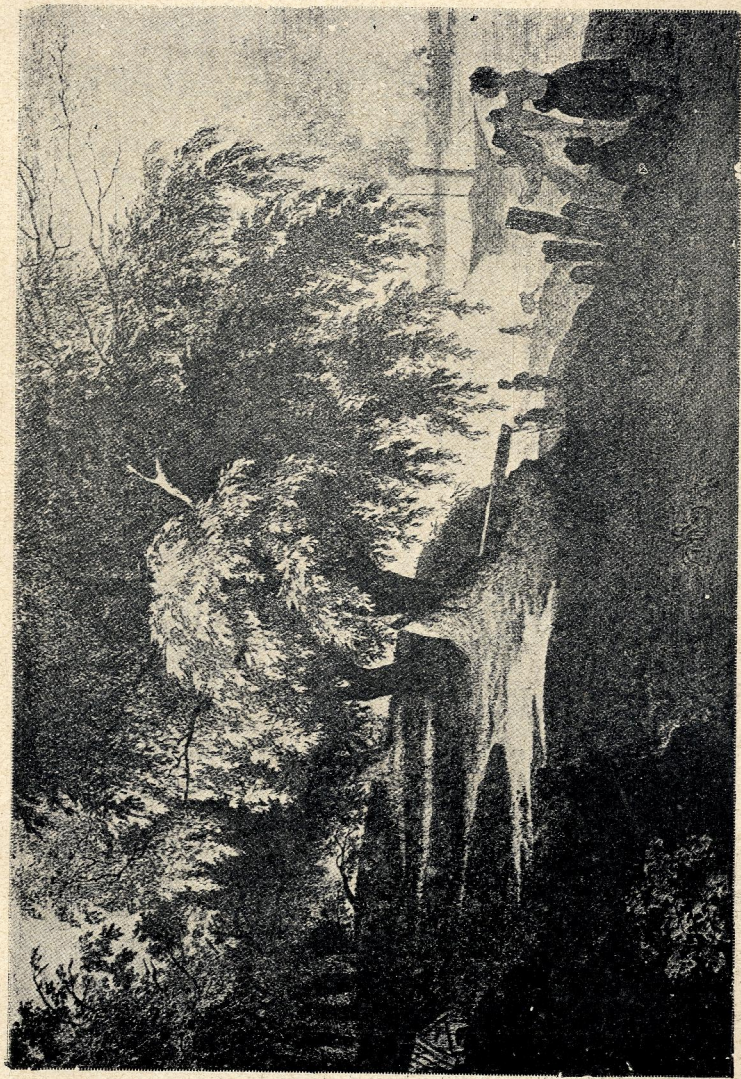




Дари в Чигирині. Рисунок до офорту. 1843—4

Видыщирький манастир у Києві. Офорт. 1843—4.





У Києві. Офорт. 1843—4.



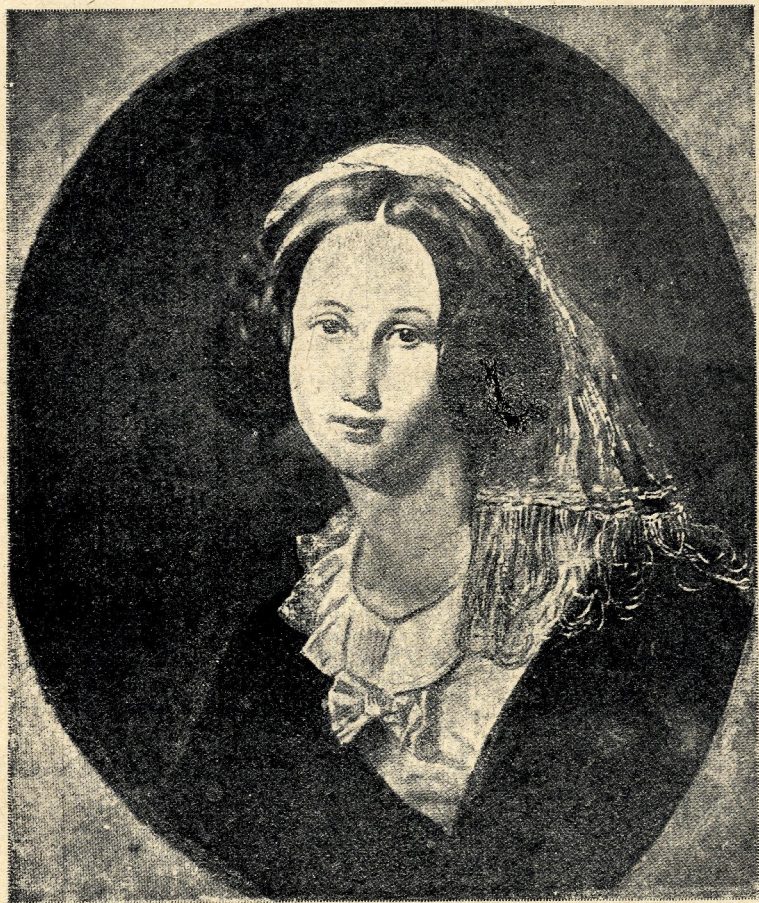
Молодий бандурист з поводирем. Рисунок. 1843.



Сім'я коло хати. Олія. 1843—47.

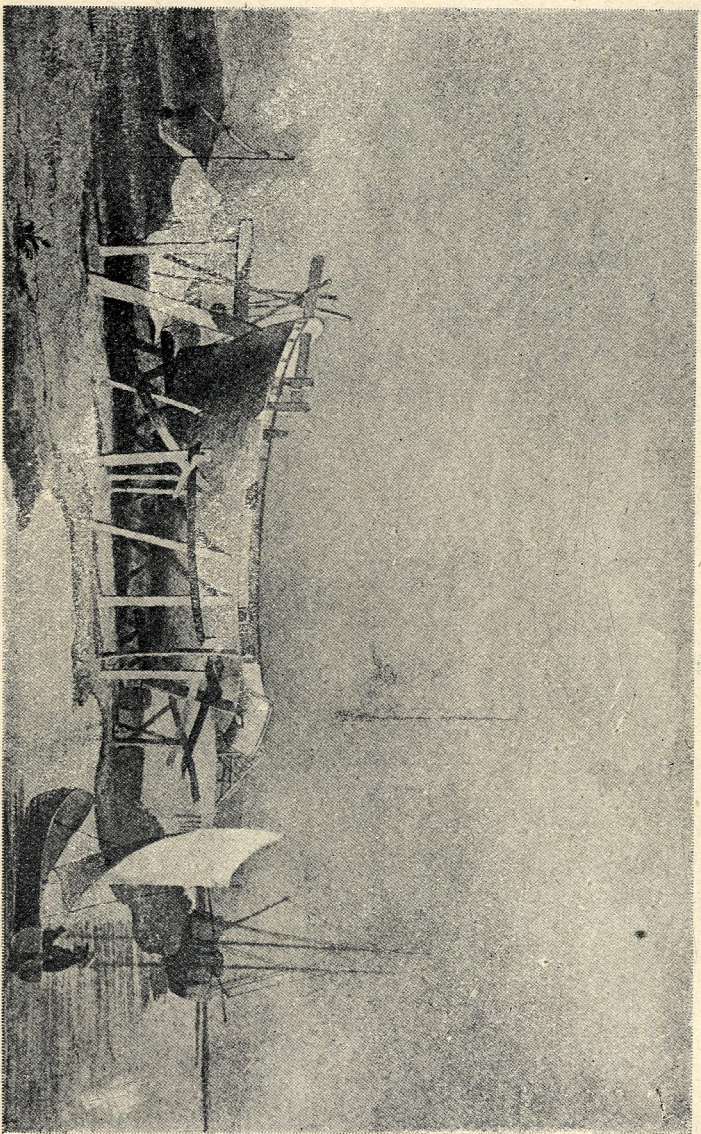


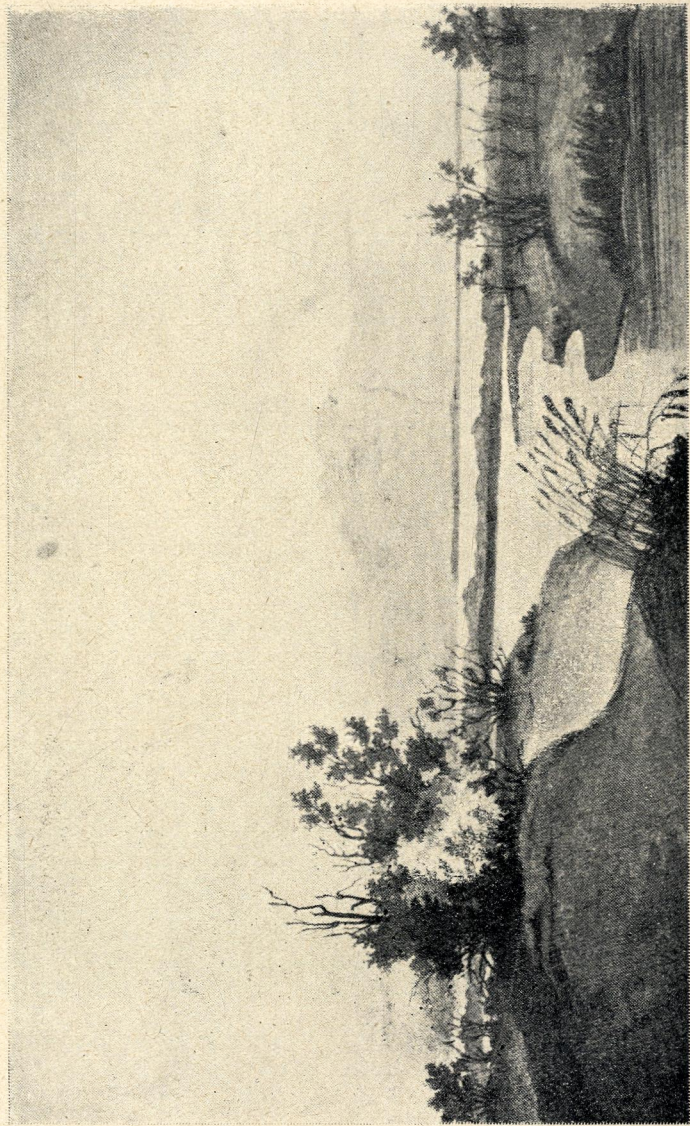
Портрет невідомої пані. Аквареля. Коло 1845.



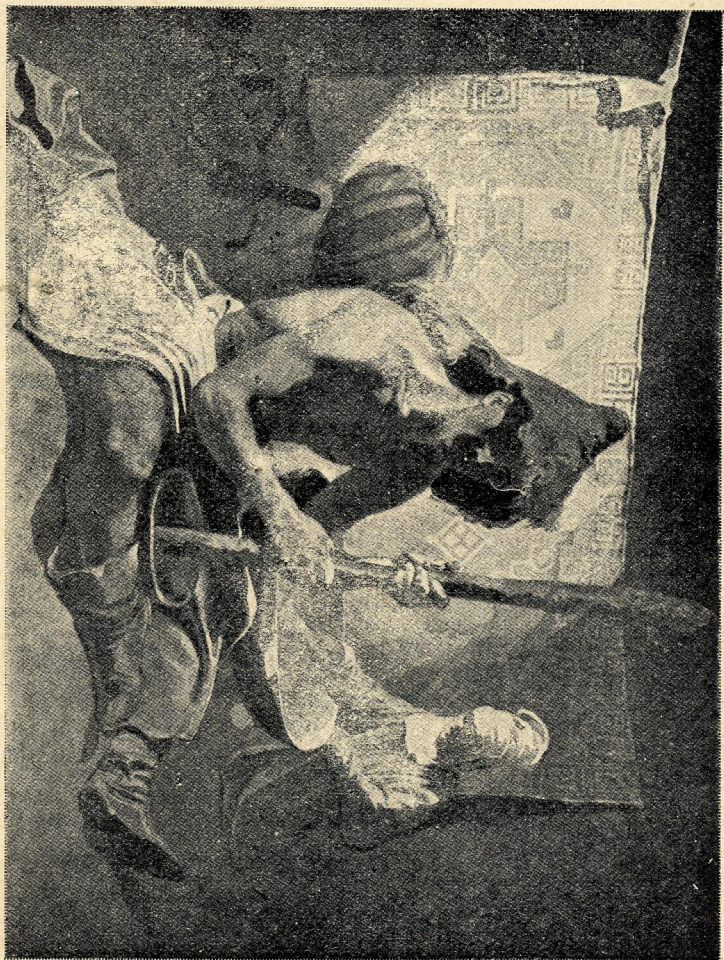
Портрет кн. Кейкуатової. Олія. 1847.

Шкуна „Константин“. Акварель. 1848.





Острів св. Миколи. Акварель. 1848—9.





Киргизькі діти-жебраки. Сепія. 1853—7.



Киргизка б'є кумис. Сепія. 1853—57.



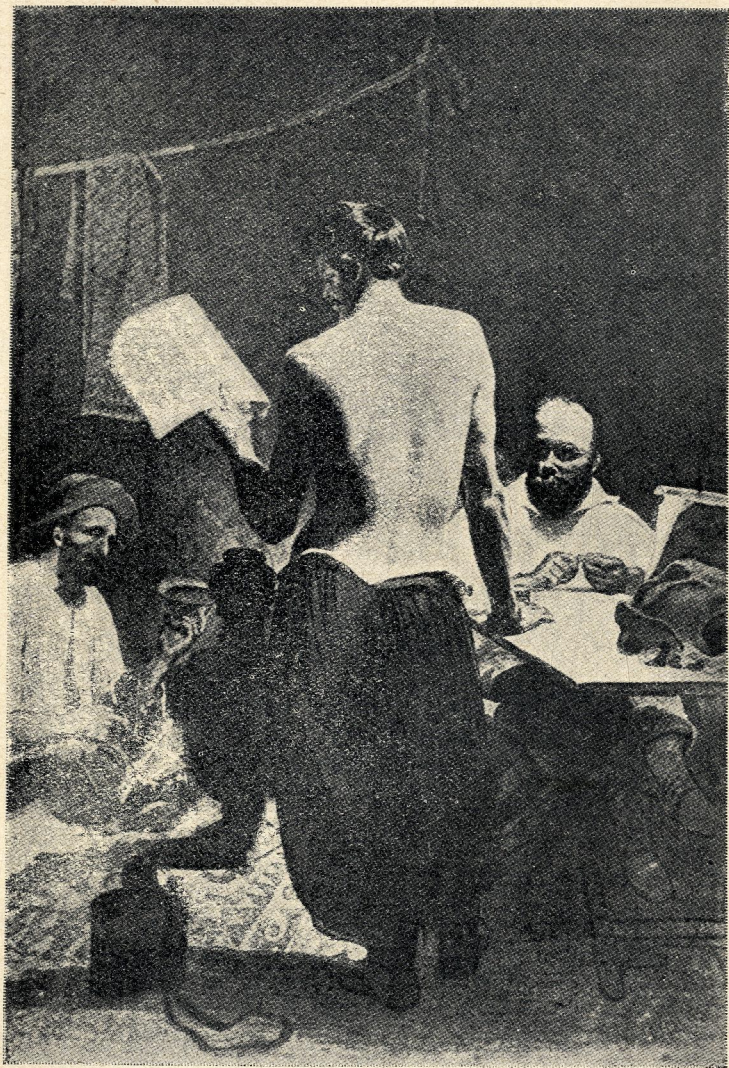
Кара шпіцрутами. Сепія. 1856—7.



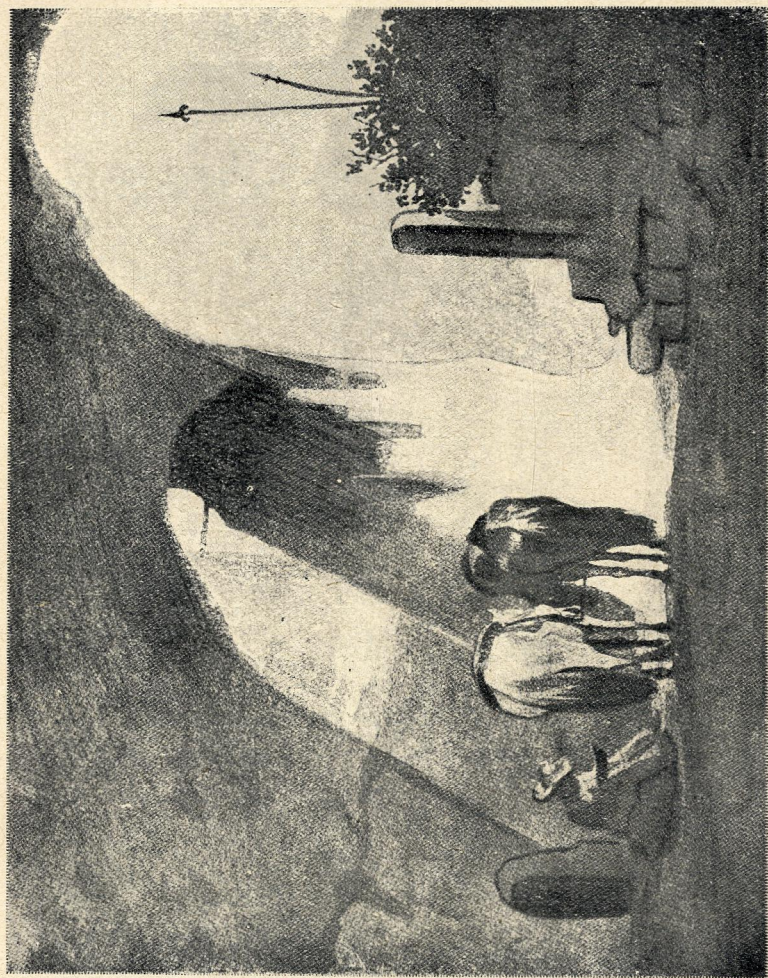
У свинушнику. З серії „Блудний син”. 185С—57.



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

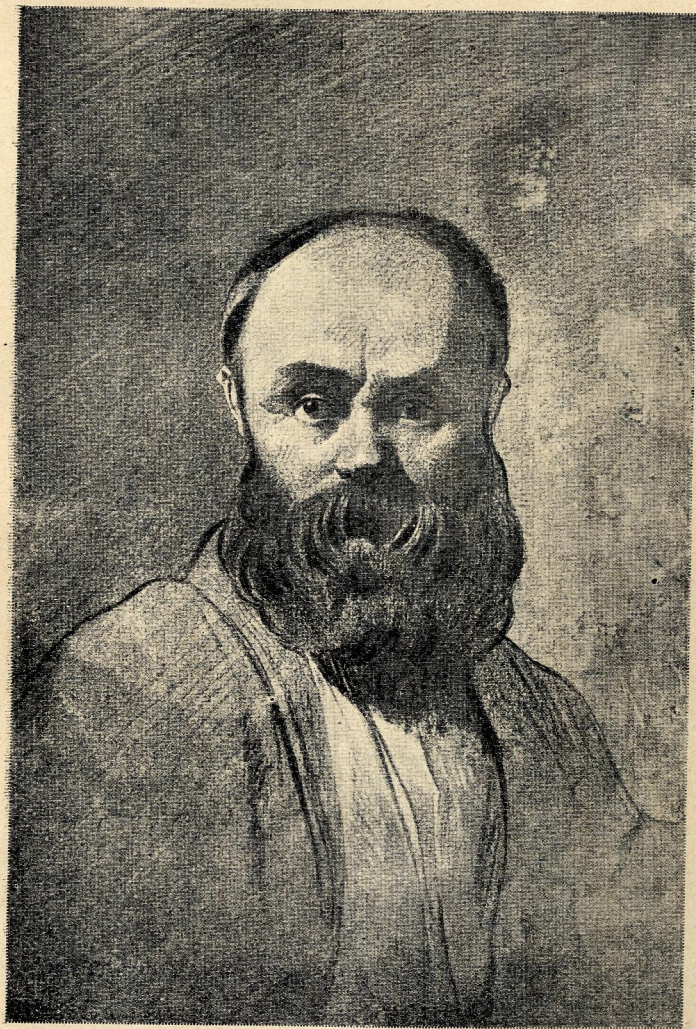


Шевченко з товаришами в наметі. Сепія. 1851.

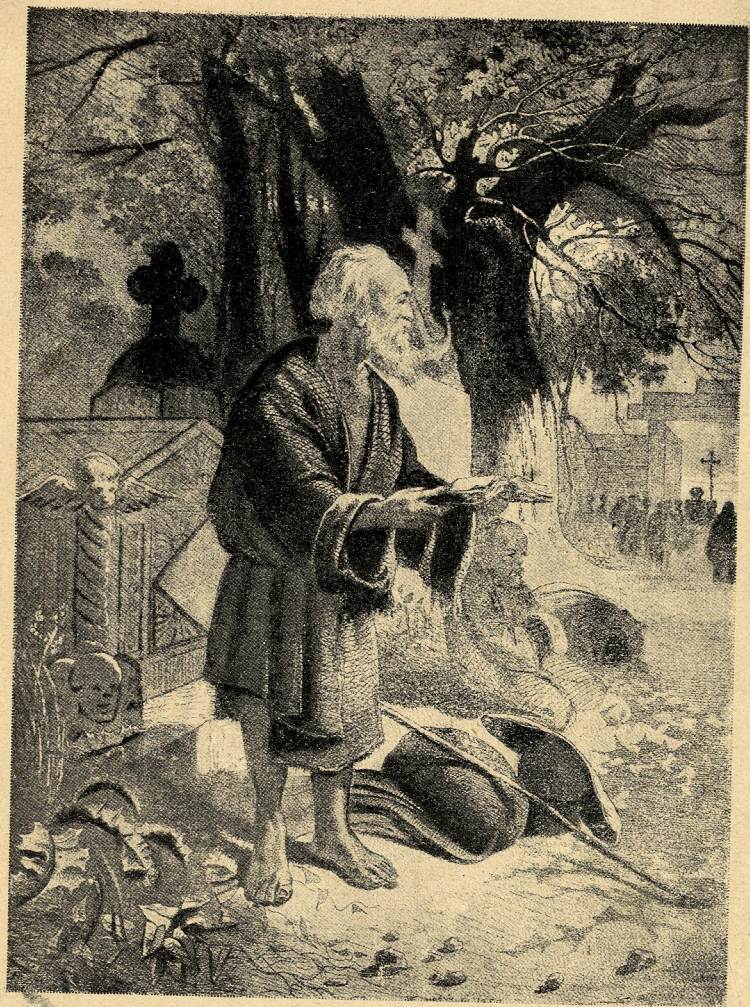


Далисмен-мула-аулье. Аквареля. 1853—7,





Автопортрет. Олівець. 1858.



Старець на кладовищі. Офорт. 1859.



Рл1407

С.Горбинський

ШЕВЧЕНКО
МАЛЯР