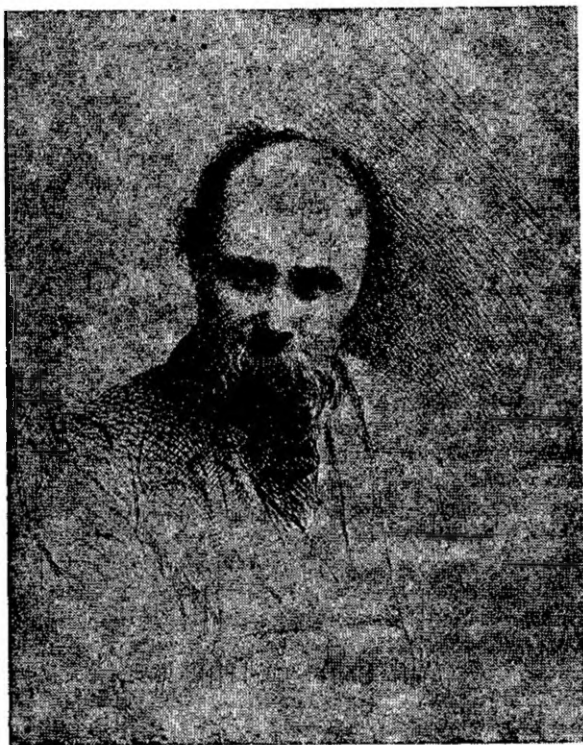


ТАРАС
ШЕВЧЕНКО



XI
ТВОРИ

ПОВНЕ ВИДАННЯ ТВОРІВ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА



ΑΥΤΟΠΟΡΤΡΕΤ

Οφорт. 1860.

ПОВНЕ ВИДАННЯ ТВОРІВ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Т. ШЕВЧЕНКО

Т О М Х І

ШЕВЧЕНКО — МАЛЯР, ГРАВЕР І СКУЛЬПТОР
ПРАЦІ ДМИТРА АНТОНОВИЧА І ПАВЛА ЗАЙЦЕВА

З ПЕРЕДМОВОЮ БОГДАНА КРАВЦЕВА



diasporiana.org.ua

Видавництво Миколи Денисюка
Чікаго 1963

TARAS SHEVCHENKO

WORKS

VOLUME XI

MYKOLA DENYSIUK PUBLISHING COMPANY
CHICAGO, 1963

Всі права застережені

Library of Congress Catalog Card Number: 59-12164

Copyright, 1963

Mykola Denysiuk Publishing Company, Chicago Ill.

MANUFACTURED IN THE U. S. A.

МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА Т. ШЕВЧЕНКА І ЇЇ ВИВЧЕННЯ

В порівнянні до поетичної мистецька творчість Тараса Шевченка, що охоплює і його малярські, і графічні, і скульптурні та інші твори, привернула увагу дослідників, особливо ж, мистецтвознавців досить пізно, щойно по яких 40 — 50 роках від його смерті. Видатніші Шевченкові біографи ХІХ ст. — М. Чалий, О. Кониський малярською і граверською творчістю великого поета цікавилися мало, трактували ці ділянки його генія здебільша як допоміжний біографічний матеріал. Малярські і графічні твори Шевченка колекціоновано, як реліквії, особисті пам'ятки з пієтету до нього, як поета.

Шевченко-гравер, що був одним з найвидатніших майстрів граверства ХІХ-го сторіччя не тільки в Україні, але й у всій Росії, дочекався визнання щойно під кінець того сторіччя, коли в 1891 р. був виданий в Києві альбом його офортів, і коли в 1888-1898 рр. появились статті Василя Горленка (1853-1907) про мистецьку творчість Шевченка і в 1900 р. праця Євгена Кузьміна (1871-?) п. н. „Т. Г. Шевченко, какъ живописецъ и граверъ”. Наукове вивчення малярської спадщини Шевченка почалося тільки з початком ХХ-го сторіччя працями Є. Кузьміна, проф. Костя Широцького (1886-1919) й особливо ж Олексія Новицького (1862-1934). Переломовими з того погляду були 1911-ий і 1914-ий роки — 50-ліття з дня смерті Т. Шевченка і 100-річчя з дня його народження. Крім трьох Шевченківських виставок, що відбулися 1911-го року — в Києві заходами

М. Біляшівського (1867-1926) та Д. Щербаківського (1877-1927), в Петербурзі за почином акад. М. Мате (1856-1917) і в Москві старанням О. Новицького — і виявили велике багатство Шевченкової мистецької спадщини, цього ж 1911 р. був виданий у Петербурзі перший випуск альбому „Малюнки Тараса Шевченка”. Ще більш вирішальним для вивчення пластичної творчості Шевченка був 1914-ий рік, коли петербурзьке видання „Малюнків Тараса Шевченка” закінчено другим випуском і коли накладом Наукового Товариства ім. Шевченка появилася друком перша монографія про мистецьку творчість Т. Шевченка — книга Олексія Новицького „Тарас Шевченко як маляр, Львів-Москва, 1914. Автор цієї книги Олексій Новицький, поставивши ціллю і завданням свого життя виявлювання, реєстрування і вивчення мистецьких творів Т. Шевченка і матеріалів до їх історії, дав у своїй монографії не тільки першу спробу наукового огляду й мистецької оцінки Шевченкової пластичної творчості, але й упорядкував реєстр усіх відомих на той час мистецьких творів Т. Шевченка, що охоплює 351 позицію, та крім того подав ще список 11 приписуваних йому творів, усе з речевими довідками про кожний твір й із 130 репродукціями важливіших праць Шевченка. Своєю монографією Олексій Новицький поклав основи для дальшого вивчення пластичної творчості Шевченка.

Після Шевченківських виставок 1911 і 1914 рр., що виявили велику кількість малярських та графічних творів Т. Шевченка по різних колекціях, зокрема в Музеї Української Старовини В. В. Тарновського в Чернігові, і дали почин для створення Шевченківського відділу в Київському Музею, і появи монографії О. Новицького, вивчення мистецької спадщини Шевченка почало розгортатися уже на справжніх наукових основах. Продовжував працювати в цій ділянці не тільки Олексій Новицький, але й інші видатні мистецтвознавці того часу.

Великі перспективи в цьому напрямку відкрилися особливо ж після березневої революції 1917 р, з відновленням української державности і створенням в Києві Української Академії Мистецтва 1917 р., Всеукраїнської Академії Наук 1918 р. й із поповненням державних музеїв та галерій приватними колекціями. Не припинилася праця над вивченням пластичної творчости Шевченка й у важких часах большевицького наїзду і насильного встановлювання советського ладу в Україні. У виданнях ВУАН і на сторінках інших наукових та мистецьких видань того часу, втримуваних посвятою і наполегливістю українських учених і дослідників, появилася протягом 1920-их і з початком 1930-их років багато важливих праць про різні ділянки і проблеми Шевченкової пластичної творчости, в тому розвідки і статті таких видатних мистецтвознавців, як Кость Широцький, Михайло Біляшівський, Данило Щербаківський, Федір Ернст (1891-1949), Степан Таранущенко (1889-193?), Василь Щавинський (1868-1924) та інші. З окремих видатніших видань того часу треба відзначити працю акад. О. Новицького „Тарас Шевченко, як художник”, опубліковану в-вом „Рух” в серії „Українське малярство” в Харкові 1930 р.

Завершенням усіх цих праць і досліджень українських мистецтвознавців мав бути окремий великий том про мистецьку творчість Шевченка (початково VIII-ий, і згодом із зміненним пляном — VII-ий) в започаткованому Всеукраїнською Академією Наук 1925 року за редакцією акад. Сергія Єфремова академічному Повному виданні творів Тараса Шевченка. Редагування цього тому доручено акад. О. Новицькому і він у співпраці з гуртом старших і молодших мистецтвознавців і після багатолітньої основної праці над вивченням Шевченкових пластичних творів, зібраних в Шевченківських колекціях Києва і Харкова, підготував цей том, що до нього мало увійти 420 репродукцій, до друку, попереджуючи його но-

вою своєю студією про мистецьку творчість Т. Шевченка, базованою на нових уже матеріялах і даних. Передчасна смерть акад. О. Новицького — 24 вересня 1934 року — не дозволила йому дочекатися реалізації прагнень і зусиль цілого його життя — показати Україні і світові Шевченка — маляра й гравера — в усій його мистецькій величі. Започатковані комуністичним режимом в Україні ще за життя акад. О. Новицького репресії у відношенні до Всеукраїнської Академії Наук і її наукових установ та українських науковців і їхніх праць та видань не оминули і його наукового надбання. Увесь наклад зданої в 1935 році до друку першої частини VII-го тому академічного Повного видання творів Шевченка із його образотворчою спадщиною та з надрукованою в ній студією акад. О. Новицького був знищений, як і багато інших видань ВУАН того часу. За наявними відомостями врятувався всього один чи два примірники цього видання — один, мабуть, в Київському державному музеї ім. Т. Г. Шевченка, другий в когось на еміграції. Про „неопубліковану працю” акад. О. Новицького п. н. „Малярські твори Тараса Шевченка”, датовану чомусь 1936 роком, згадується у виданні: Тарас Шевченко. Мистецька спадщина. В-во АН УРСР, К. 1961, т. I, кн. 2, стор. 1. В Українській Радянській Енциклопедії в гаслі про О. П. Новицького ні ця праця, ні його попередня з 1930 р. не згадуються взагалі, хоч сказано там, що „вивчення художньої спадщини Шевченка” акад. О. Новицький „продовжував до кінця життя” ...

Після смерті акад. О. Новицького і знищення і вилучення з бібліотек та наукового користування наукових праць і досліджень нібито „буржуазно-націоналістичних” авторів, вивчення Шевченкової пластичної творчості припинилося практично на яких п’ять років. Крім виданого в 1934 р. в Харкові „Каталогу малярської творчості Т. Г. Шевченка” з цього часу аж по кінець 1938 р. не надруковано й однієї поваж-

нішої статті з цієї ділянки. Деяке поживлення у студіях над образотворчою спадщиною Т. Шевченка приніс у зв'язку із 125-річчям з дня його народження 1939 рік. Окремими виданнями появилися тоді праці М. Г. Бурачека „Великий народний художник” (В-во „Мистецтво”, Харків, 1939), С. Є. Раєвського „Життя і творчість художника Тараса Шевченка” (В-во „Мистецтво”, Х. 1939) та його ж „Художник Тарас Шевченко (Київ, 1939), як теж російською мовою книжка Г. Д. Владімірського й А. М. Савінова „Т. Г. Шевченко — художник” (Л.-М., 1939). Тоді ж був виданий в Харкові за ред. С. В. Ткаченка альбомик Шевченкових автопортретів. Нічого видатнішого, крім деяких статей, не появилoся в Українській РСР і в дальших 15-и роках від згаданого 125-річчя. Приготована до друку ще в 1946 російською мовою праця Я. П. Затенацького „Шевченко — художник. (Творческий метод)” залишилася неопублікованою; машинопис її зберігається в науково-дослідному архіві Академії мистецтв СРСР.

Досліди над вивченням мистецької спадщини Шевченка почали розгортатися знову щойно з початком 1950-их років, у зв'язку із „ювілейною” датою „возз'єднання України з Росією”. З приводу цього 300-річчя був виданий в Києві Державним Видавництвом художньої літератури п. н. „Шевченко-художник” альбом вибраних творів Шевченка із 131 репродукцією його мистецьких робіт, упорядкований мистцями В. І. Касіяном, М. Г. Дерегусом, О. С. Пашенком та наук. співробітником Музею Шевченка М. І. Мацапурою. Попереджений пропагандивно-тенденційною передмовою про вирішальний вплив російської культури і російських мистців на творчість Шевченка цей альбом не дає нічого нового для наукового вивчення цієї творчості. Так же само ніякою новою позицією з цього погляду не можна вважати нарису П. Говді „Т. Г. Шевченко — художник”, опублікованого В-вом „Мистецтво” в Києві, 1955 р.

Науковим подекуди характером починають відрізнятися тільки праці радянських мистецтвознавців дальших років, друковані в Збірниках праць наукових Шевченківських конференцій, що з них перша відбулася 1952 р. в Києві й остання — дванадцята в 1963 р. у Харкові. З друкованих, особливо ж у другій половині 1950-их рр. і з початком 1960-их рр. в збірниках цих шевченківських конференцій привертають увагу, абстрагуючи від деяких тенденційних, зумовлених офіційними настановами радянської науки, моментів у них, праці нової генерації радянських мистецтвознавців і шевченкознавців таких, як М. М. Ткаченко, Я. П. Затенацький, П. О. Білецький, Г. П. Паламарчук, Г. М. Чабров, та інші. Чимало цінних і важливих причинків для вивчення біографії Т. Шевченка, як мистця, подають праці друковані в збірниках Державного музею Т. Г. Шевченка, публікованих з 1958 року під назвою „Питання шевченкознавства” (випуск 1, Київ 1958, вип. 2 — К. 1961, вип. 3 — К. 1962), зокрема, крім праць деяких названих вище дослідників ще праці підписані прізвищами: Л. І. Внучкова, Я. Ф. Галайчук, Є. О. Серета, Г. П. Матвієць, В. О. Судак, К. В. Чумак. Багато цінних праць названих тут дослідників і крім них ще І. М. Вериківської увійшло до опублікованого в 1959 р. Музеєм Т. Г. Шевченка й Інститутом мистецтвознавства, фольклору і етнографії АН УРСР збірника: Мистецька спадщина Т. Г. Шевченка. Матеріяли присвячені дослідженню творчості Шевченка — художника, вип. 1, Київ, 1959.

Завершенням праць і дослідів сучасних радянських шевченкознавців над вивченням мистецької спадщини Тараса Шевченка являється започатковане в 1951 р. Інститутом мистецтвознавства, фольклору та етнографії і Державним музеєм Т. Г. Шевченка видання: Тарас Шевченко. Мистецька спадщина в чотирьох томах, перший том якої в двох книгах появився в 1961 р. окремим виданням у В-ві АН УРСР і водно-

час, як VII-ий том академічного Повного зібрання творів Т. Г. Шевченка в 10 томах. В цьому дуже добре з технічного погляду опублікованому виданні, що в основі своїй базується на нездійсненому задумі акад. Олексія Новицького, описано та репродуковано здебільша в кольорах 835 малярських і графічних творів Т. Шевченка за їх оригіналами, і крім того подано довідки про 278 незнайдених творів та описано 257 творів, авторство яких досі помилково приписувано Шевченкові. Перший, виданий у двох книгах, том охоплює малярську творчість Шевченка 1830-1847 рр., значить, доакадемічного й академічного періодів та часу перебування Шевченка в Україні — разом 335 оригінальних малюнків і рисунків, 11 сумнівних і 95 незнайдених. Попереджене це видання, що його підписує як відповідальний редактор акад. В. І. Касіян, всього 30-сторінковою передмовою редактора I-ого тому Б. С. Бутника Сіверського й упорядковане воно колегією в складі: Б. С. Бутник-Сіверський, Я. П. Затенацький та М. І. Мацапура.

Не зважаючи на недостачу основнішої студії про малярську творчість Шевченка в цьому виданні, як і на безпідставне намагання автора передмови визначати Т. Шевченка, як „основоположника критичного реалізму в українському образотворчому мистецтві”, його твердження, що тільки після жовтневої революції „відкрилися нові перспективи” перед вивченням творчого шляху Шевченка-мистця та на його необгрунтовані закиди вбік „українських буржуазних націоналістів”, що вони, мовляв, не доцінювали Шевченкової творчости років заслання, — видання Мистецької спадщини, що мало б бути здійснене в усіх чотирьох томах ще до 1964 р., є великим досягненням українського шевченкознавства, видатною подією в історії українського мистецтва. Основою, на якій можна було це видання підготувати і зреалізувати, було не тільки створення галерії картин Шевченка в Харкові 1934 р., як і зорганізування

уже в повоєнні роки на базі Шевченківської виставки в Києві 1939 р. Київського державного музею Т. Г. Шевченка АН УРСР, в якому тепер зібрані майже всі ж малярські та графічні твори Шевченка, але передусім праці й дослідження акад. О. Новицького й інших мистецтвознавців 1920 років, багато із яких зазнали за свої наукові погляди важких переслідувань і репресій — закінчили самогубством, як Данило Щербаківський, чи загинули в радянських тюрмах і концтаборах або внаслідок перебування в них, як Євген Кузьмин, Федір Ернст та інші.

Для дальших дослідів над мистецькою творчістю Т. Шевченка і її вивчення кийське видання його Мистецької спадщини має вийняткову вартість, заступаючи багатьом дослідникам першоджерельний матеріал. Допоміжними можуть бути в цьому й такі опубліковані востаннє в УРСР видання, як альбом репродукцій „Живописні та графічні твори Т. Г. Шевченка”, К. 1961, та книга Л. Владича „Живописна Україна Тараса Шевченка”, К. 1963.

В другій половині 1930-их років, коли в УРСР українська наука була позбавлена можливостей вільного розвитку і коли там були примушені замовкнути дослідники мистецької творчості Шевченка, їх завдання перейняли на себе і виконали з честю українські науковці поза межами СРСР — в Західній Україні під польською окупацією і на еміграції в Польщі, в ЧСР та в інших країнах Заходу. Виявом їх праць і дослідів, ведених у важких еміграційних умовах, без доступу до колекцій із оригіналами мистецьких творів Шевченка та інших шевченківських збірок в Україні, було видання в 1937 році окремого, XII-го тому, в рамках публікованого Українським Науковим Інститутом у Варшаві 16-томового Повного видання творів Тараса Шевченка п. н. „Пластична творчість Т. Шевченка”. До цього тому разом із 160 репродукціями із малярських та графічних творів Шевченка увійшла велика студія видатного українського

історика мистецтва і театру, автора виданої ще в 1914 р. праці п. н. „Естетичне виховання Шевченка” Дмитра Антоновича п. н. „Тарас Шевченко як маляр” і крім неї ще розвідка відомого українського мистецтвознавця Володимира Січинського п. н. „Шевченко-гравер”, як теж статті видатного шевченкознавця й автора приготовленої для цього ж видання УНІ біографії Т. Шевченка проф. Павла Зайцева про „Різьбарську творчість Шевченка” і про „Архітектурні проекти Шевченка”. Виданням цього збірника українські мистецтвознавці на еміграції виконали не тільки свій обов’язок у відношенні до пам’яті Шевченка, але й підтримали цим престиж свободної української науки у вільному світі. До їхніх дослідів, даних і висновків звертаються сьогодні часто і радянські шевченкознавці, хоч і не завжди вони мають можливість стверджувати це у своїх працях.

Дослідницьку працю Дм. Антоновича, В. Січинського, П. Зайцева над вивченням мистецької спадщини Т. Шевченка продовжували і продовжують з успіхом на еміграції Святослав Гординський, автор монографії „Шевченко-маляр”, Львів, 1942, Дам’ян Горняткевич, автор багатьох праць про малярську творчість Шевченка, друкованих у збірниках УВАН, Іван Кейван, автор приготованої до друку праці „Тарас Шевченко — образотворчий мистець”, Богдан Стебельський та інші.

**
*

Хоч і написана ще в половині 1930-их років, без можливості покористуватися вислідами і висновками праць акад. Олексія Новицького та його співробітників у редагуванні мистецької спадщини Шевченка для академічного видання його творів, праця проф. Дмитра Антоновича своїм навітленням окремих моментів і періодів біографії Т. Шевченка, як мистця, й інтерпретацією його мистецьких прямувань і засобів не втратила своєї вартости й актуальности й

досі. З кожного погляду заслуговує вона на якнайширше розповсюдження, тим більше, що з надрукованого напередодні другої світової війни XII-тому варшавського Повного видання творів Шевченка дуже мало примірників дісталось на Захід — до бібліотек й окремих його передплатників. В Україні цей том належить до проскрибованої режимом літератури.

Перевідаючи цей том про пластичну творчість Т. Шевченка другим виданням в цьому 14-томовому ювілейному виданні, передруковуємо в ньому без ніяких змін чи додатків студію проф. Дм. Антоновича „Шевченко, як маляр”, як теж статті проф. П. Зайцева про скульптурні й архітектурні роботи Шевченка. Праці В. Січинського про „Шевченка-grave-ра”, що вийшла була теж окремою відбиткою, не передруковано, бо ця ділянка Шевченкової творчости висвітлена широко також і в студії Дм. Антоновича. Для узгіднення деяких моментів у студії проф. Дм. Антоновича з новими шевченкознавчими досліддами подано наприкінці її тексту примітки, опрацьовані автором цієї статті. Висловлені в передрукованих тут працях погляди, оцінки й висновки належать виключно авторам цих праць, заслуженим дослідникам і науковцям, і редактор цього видання не вважав себе компетентним їх коментувати, чи їх оспорювати. Вільну руку в насвітлюванні тих чи інших спірних проблем мали автори цих праць і в їх виданні 1937 року і ця ж їхня свобода мусить залишатися їхнім привілеєм і тепер.

Ілюстрації в цьому перевиданому збірнику праць про мистецьку творчість Т. Шевченка подані не в тексті, як це було в попередньому виданні, але окремо в ілюстраційній частині — 64 цілосторінкових репродукцій найбільш прикметних з мистецького погляду малярських і графічних творів Шевченка.

БОГДАН КРАВЦІВ

ДМИТРО АНТОНОВИЧ

ШЕВЧЕНКО — МАЛЯР

Шевченко — геній многосторонній, але у вдячній пам'яті нащадків він довго жив, а може й досі живе, тільки як геніяльний поет: Шевченко-поет за-слонив собою Шевченка високоталановитого маляра, видатного рисувальника та дуже тонкого й високомайстерного гравера, а що Шевченко працював і як скульптор, і навіть архітектор, що він виступав також і як талановитий аматор-актор, нарешті, що мав доброго баритонального тенора і надзвичайно артистично співав народні українські пісні, — про це мало хто й знає. Тим часом такі високоавторитетні критики, як Куліш і особливо Максимович, залишили нам недвозначні свідoctва про Шевченка, як про видатного співака. Куліш був тої думки, що ніхто на Україні не вмів так співати українських народних пісень, як Шевченко, а Максимович, не вагаючись твердив, що Шевченко, як виконавець народних пісень, стояв вище, ніж Шевченко-маляр і Шевченко-поет. Максимович на цих справах розумівся добре. Але наша уява про Шевченка-співака, про Шевченка-актора та про Шевченка-скульптора чи архітектора в ліпшому разі може бути лише теоретична: безпосередність сприймання його творчости в цих галузях мистецтва для нас пропала навки. Маємо щастя з геніяльної творчости Шевченка сприймати тільки його творчість поетичну та творчість малярську. Та значення Шевченка-маляра тільки потроху почало нащадкам висвітлюватися лише через півстоліття після його смерті, і пройде, мабуть, і друге півстоліття, поки значення його, як маляра

й рисувальника, буде як слід висвітлене і загально усвідомлене.

Серед світових геніїв не один Шевченко об'єднавав геній поета з творчим талантом у пластичній галузі мистецтва. Багато інших, можна сказати — більшість славних поетів пробували своїх сил у рисуванні або малярстві, але відношення, в якому стоять між собою ці розгалуження мистецької творчости у різних поетів, — далеко не однакові. Є поети, які пройшли солідну рисувальну й малярську науку і досить добре засвоїли собі техніку рисувальної вмільости. До таких поетів можна зачислити Гете, Теофіля Готье, Лермонтова. Вони добре рисували й малювали, могли б бути непоганими вчителями рисунку в сучасних їм загально-освітніх школах. Але самостійного значення їхні малярські твори не мають, самі по собі вони не цікаві. Нащадки збирають і колекціонують їхні рисунки з пієтету до поетичної творчости їх авторів. Добре півстоліття так само ставилися й до рисунків Шевченка і колекціонували їх (тільки дуже недбало й нестаранно) теж виключно з пієтету до Шевченка-поета. Самостійного значення їм не надавали або оцінювали їх дуже низько. Колекціонерську їх вартість обмежували до значення реліквій поета і зберігали рисунки Шевченка, як перо, сорочку або якісь інші його речі.

Більшість геніяльних поетів спеціально рисунку не вчилися, але любили рисувати, при чому інстинктивно виявляли у своїх рисунках деякі пориви, або просто капризи своєї творчої уяви. І рисунки таких поетів здебільшого далеко цікавіші і більше промовляють нащадкам та служать для кращого розуміння поетичної творчости їх авторів, ніж рисунки вищеназваних поетів. Таку цінність мають рисунки Бодлера, Мюссе, Меріме, Гюго, Пушкіна. Технічна незавершеність, або просто й невмілість рисування цих поетів робить їх рисунки особливо цінними. Школа й рутини не заслонює їхньої індивіду-

альности, що крізь невміння рисувати дуже яскраво виступає й допомагає розуміти їх, як поетів. Розуміється, самотійного значення їхні рисунки, як мистецькі твори, не мають; історикові пластичного мистецтва або критикові малярської творчості нема що з ними робити. Але тим більшу вартість вони мають для дослідників творчості цих поетів.

Дуже рідко серед поетів зустрічаються одиниці, у яких талант поета — зрівноважений з талантом маляра або рисувальника, і в творчості яких нащадки не можуть виявити переваги одного таланту над другим — ні поетичного над малярським, ні малярського над словесно-поетичним. До таких майстрів можна залічити в англійців Данте Габріеля Россеті, у поляків — Станіслава Виспянського. Хто вони були — поети з визначним малярським хистом, чи малярі з великим поетичним талантом? Відповідь на це може бути лише суб'єктивна, в залежності від індивідуальних настановлень критика. Здається, такі рідкі явища у всесвітньому мистецтві можуть траплятися тільки в певних періодах, спеціально сприятливих для таких появ. Так, обидва названі майстри могли з'явитися в періоді, коли література опанувала різні галузі мистецтва, а в тому числі й малярство. Це створило спеціально вдячний ґрунт для появи в різних галузях пластичного мистецтва художників, що одночасно були й видатними творцями у словесній творчості.

До якої з наведених категорій світових геніїв слід би було віднести Шевченка? Покоління другої половини ХІХ століття відносили його до першої категорії. Але це було часове засліплення, невміння оцінити самотійне значення та вартість малярської творчості Шевченка; такий погляд через півстоліття після смерті Шевченка став анахронізмом, і ніхто поважно на тій позиції вже не стоїть. Не може бути й мови про те, щоб зачислити Шевченка до другої групи поетів, що рисувати фахово не вміли, бо зна-

ємо, що фахова освіта Шевченка була мистецько-малярська, і цей фах остався за ним усе життя і при кінці привів його до титулу академіка. Залишається третя можливість — признати рівність Шевченка-поета й Шевченка-маляра. Чи буде це слушне? Чи справді рівняються дуже талановиті, видатні рисунки і гравюри Шевченка його творам, написаним огненным Шевченковим словом? Чи однакова їх мистецька висота й вартість? Розуміється, ні. Хоч які майстерні, хоч які об'єктивно високоцінні малярські твори Шевченка, все таки вони бліднуть в порівнянні з його поетичними творами. Це зовсім не понижує їх об'єктивної вартости, бо чи ж багато є виявів все-світньої мистецької творчости, які не поблідли б у порівнянні з творами могутньої титанічної музи Шевченка і його надхненного вогненного слова, Розуміється, та слава Шевченка, яка оповиває його ім'я, належить Шевченкові-кобзареві, Шевченкові-поетові. Якби Шевченко був тільки малярем, рисувальником, гравером, а не був поетом, він не був би, віримо, забутий; після певного вагання, йому все ж дали б почесне місце в історії українського мистецтва і то місце одного з найвидатніших майстрів пластичного мистецтва XIX століття, майстра, значення якого не обмежувалося б тільки національним українським мистецтвом, але виходило б і за його межі, бо Шевченко мав великий вплив на розвиток московської графічної творчости, і не дурно історію модерної російської гравюри починають від Шевченка. Але при тому всьому його малярська і граверська творчість сама по собі не забезпечила б йому місця між чільними всесвітніми геніями. Це місце йому забезпечила його поетична творчість. Отже, ні до одної з наведених категорій майстрів слова й пензля зачислити Шевченка не можемо. Мусимо шукати інших аналогій. Знайти аналогію до Шевченка не так легко, але все ж, здається, можливо. Найбільше подібности, чи аналогії, щоправда *vice versa*, ми знай-

шли б, порівнюючи Шевченка з великим флорентійцем Мікель Анджельо Буонаротті. Геніяльний скульптор і рисувальник титанічної сили був дуже видатним поетом. Він, як поет, не тільки займає дуже почесне місце в історії італійської поезії, але вплив його поетичної творчості сягає може й поза межі Італії. Сонети Мікель Анджельо пережили віки й належать до клясичних творів італійської поезії. Але, розуміється, поетична творчість Мікель Анджельо не забезпечувала йому того місця в пантеоні всесвітніх геніїв, яке він зайняв, як майстер мистецтва скульптурного та малярського. В якому відношенні у Мікель Анджельо об'єктивна вартість його поетичної творчості стоїть до його творчості в пластичному мистецтві, в такому у Шевченка стоїть його творчість малярська до поетичної. Різниця між ними та, що в Мікель Анджельо домінує пластична творчість, а в Шевченка — словесно-поетична. Інших аналогій до Шевченка шукати було б важко, хіба що можна було б назвати Ріхарда Вагнера, у якого приблизно в такому самому відношенні стоїть поетична творчість до його геніяльної творчості музики-композитора.

Але цікаве явище, що, хоч ім'я Шевченка ще за життя було оточене авреолею, хоч культ його почався безпосередньо по його смерті, а висока могила над Дніпром зразу стала всеукраїнським символом, хоч піетет до імені Шевченка-поета відразу викликав колекціонування його реліквій, — при тому всьому майже півстоліття не цінили, або дуже недоцінювали його вартості, як майстра малярського мистецтва. Таке глибоке непорозуміння мусіло мати й мало не менше глибокі причини, що їх зрозуміти можна лише в історичній перспективі. Треба знати історичний процес розвитку українського мистецтва, щоб зрозуміти, чому поруч із глибоким піететом до імені Шевченка мало місце таке несправедливе відношення до його малярсько-мистецької спадщини.

А ця несправедливість, це покривдження Шевченка-малювача людьми, що благоговіли перед його пам'яттю, потверджується фактами, що просто до неба вопіяли, і можливість яких нам тепер навіть важко зрозуміти. Наведемо характерний приклад: у 1893 р. вдова генерала Каховського прислала до Харкова українському патріотові, аматорові і колекціонерові творів мистецтва й дуже заможній людині Б. Філонову колекцію рисунків та шкідців Шевченка в числі 281 лист! Деякі з цих рисунків були зовсім опрацьовані й викінчені, деякі були тільки зашкідзовані. Кажали, що цю колекцію зібрав приятель поета А. О. Козачковський і передав на переховання генералові Каховському, що завідував освітніми установами „Соляного Городка” в Петербурзі, а Каховська дістала їх у спадщину після свого чоловіка. Ця колекція була вже неповна, бо ще за життя генерала її оглядав відомий російський історик мистецтва професор А. В. Прахов, дуже талановитий учений, але не дуже церемонливий чоловік. Він, як запевняли Каховські, оглядаючи цю колекцію, „присвоїв собі” деякі листи, мабуть, з незгіршими рисунками, в тому числі такі рисунки, як „Дім Хмельницького в Суботові”, „Дім Мазепи в Батурині”, „Хмельницький у хана” (офорт) тощо. Але й без них колекція рисунків Шевченка (281 лист, роблених здебільшого пером, чорнилом, червоним олівцем, мокрим тушем, акварелею, нарешті оригінали-офорти), розуміється, в очах сучасника й ціни не має. Тим часом власниця її Каховська хотіла її продати в одні руки за ціну більш, ніж помірковану — 3.000 карбованців (приблизно по 10 карбованців з половиною за рисунок). Очевидно, така низька ціна могла бути зумовлена тим, що велику колекцію продавали гуртом. Ще в Петербурзі цю колекцію оглядав В. В. Тарновський-молодший, власник музею з спеціальним відділом Шевченка, і ціну колекції визнав за занадто високу! Тоді Каховська цю колекцію з пропозицією купити

прислала Філонову до Харкова, і тут — знову те саме. Філонов звернувся, як до експерта в оцінці цієї колекції, до відомого українського пейзажиста, дуже заслуженого в українському мистецтві харківського артиста-маляра Сергія Васильківського, і цей майстер оцінив цю колекцію в... 300 карбованців (пересічно по карбованцю за рисунок!). Філонов із пієтету до імени Шевченка більше ніж потроїв суму, означену Васильківським, і запропонував за цю колекцію тисячу карбованців. Каховська не погодилася, і колекцію їй було повернуто назад. Цю колекцію оглядав О. Русов, що жив тоді в Харкові, і цікаво, що він уважав і оцінку Васильківського за правильну, і реакцію на це Філонова — згоду заплатити втриє проти „фахової оцінки” — за акт патріотичної жертвенности. Совість О. Русова непокоїло тільки те, що колекцію можуть розпродати в роздріб або розіграти в лотерію, і таким чином Шевченкові реліквії розпорозяться. Тому для заспокоєння свого сумління О. Русов написав про цю колекцію статтю до „Кіевской Старини” (ч. 2 1894 року). Описавши по змозі докладно колекцію й цілу пересправу з нею, Русов подав і свої завваги на рисунки Шевченка, і взагалі думки про його малярську творчість. Ці думки, як звичайно в усіх статтях Русова, — дуже продумані, аргументовані, висловлені ясно і категорично. Треба знати, що Русов взагалі мав натуру дуже артистичну, і питання мистецтва для нього були не байдужі. Отже, коли хотіти знати думку старшого покоління українського громадянства про Шевченка, як маляра, то, очевидно, можна звернутися до Русова, що в мистецьких справах міг бути речником свого покоління. Редакція „Кіевской Старини” вмістила статтю Русова, бо певно з Русовим солідаризувалася: думки його напевне були авторитетно висловленими думками українського свідомого громадянства другої половини ХІХ століття. Тому для висвітлення погляду на малярську твор-

чість Шевченка українського громадянства того часу приведемо більшу цитату із статті Русова. Русов писав:

„Перелистуючи рисунки, що вказують на ту чи іншу обставину життя поета й переносять нас із Києва то до Казані, то на Арал, то до Академії Мистецтв, що зображають то Дніпро з київськими горами, то двір селянської хати, питаєш себе мимохіть: чи будуть серед цієї безлічі рукотворних пам'яток поета хоч які-небудь натяки на тих героїв його поем і віршів, які він носив, як сам власне і признавався, „неначе цвяшок в серце вбитий”, які він називав своїми „синами”, своїми рідними „дітьми”, своїми „сльозами”? Де ж те море, по якому плавав Підкова й козаки, де ліси з їх гайдамаками, де степи, шляхи, могили, тополі, ті Катерини, Наймички, Титарівни, Сотники, гетьмани, конфедерати, неофіти, утоплені, причинні, ченці і черниці, яких так образиво вмів „вимережати” у своїх віршах поет? Ознайомлення з цілою збіркою рисунків Шевченка приводить до висновку, що поет ледве чи коли й намагався зобразити олівцем на папері те, що виношував у собі в формі поетичних образів. У малярстві він був лише фотографом (sic!) природи свого оточення, до якого й серце його не лежало. „І там — степи, і тут степи, — та тут не такі!” признавався він Козачковському, порівнюючи ту природу, що доводилось йому, як маляреві, студіювати, до улюбленої природи України:

... бур'ян, піски тали...
І хоч би на сміх де могила
О давнім давні говорила-

В утворенні жанру він не пішов далі ученицьких спроб (sic!), жартів, нарисів, у яких при найбільшому бажанні знайти якубудь мистецьку ідею ми вловити її не в стані, — до такої міри невиразна композиція рисунків.

А тим часом нам доводилось колись чути думку про Шевченка, як про художника не останнього ґатунку, або принаймні як про молодого майстра, що подавав надії на ролю першорядного художника. Такої думки, напр., тримався товариш його з Академії, що був пізніше учителем Київської другої гімназії, Іван Максимович Сошенко, який запевняв, ніби захоплення „Наймичками”, „Катеринами”, „Гайдамаками” тощо відтя-

гало Шевченка від справжнього його шляху і згідувало йому шляхи артиста-маляра.

Не будемо згадувати тих сцен і становищ, яких у поезії Шевченка уживається для кращого вияснення читачеві утворених ним типів людської душі та проявів її діяльності і яких даремне шукатимемо в колекції його рисунків; візьмемо хоч би той вірш його, що покорив другого великого майстра — Тургенева і за своєю картинністю перекладений на багато мов — „Вечір”. Чому Шевченко, як маляр, не міг або навіть не мав охоти взятися за відтворення на папері подібної ідилічної сцени, не кажучи вже про ті, що диктуються майстрові-маляреві із сфери українського життя його „Петрусем”, „Княжною”, „Відмою”, віршем „Дівчата на луці гребли...” і т. д., і т. д.? Кращий з відомих жанрів Шевченка — образок „Це діло треба розжувати” — характерний з погляду етнографічного, але такий далекий від усього, що він написав і змістом, і напрямом, як може хіба бути далека музика Оффенбаха від ораторій Генделя або концертів Бортнянського, як далекі Рембрантівські (sic!) і Рубенсівські сатири з німфами в лісі від ідеалістичних образів Рафаеля або Корреджо (sic!). Поет глибокої всесвітньої печалі, відважно, яскраво й широко виявленої в „Івані Гусі”, „Неофітах”, „Гайдамаках”, „Марії” тощо — брав олівець для того, щоб накреслити групу студентів Академії Мистецтва, мужиків, татар, що стояли перед його очима, залишаючи на боці всю всесвітню печаль і ніби не підозріваючи можливості ті самі ідеї свої втілювати в образи засобами малярства. Таке загальне враження лишає по собі велика колекція рисунків, про яку йде мова...”

Поминаючи очевидні помилки, як згадки про сатирів і лісових німф у Рембрандта, що ніколи їх не малював, або про ідеалізм фривольного Корреджо, мусимо признатися, що тепер тяжко навіть повірити, щоб наведені вище думки поважно висловлював такий тямущий і талановитий автор, як О. Русов, і все ж уважаємо, що це погляд не тільки самого Русова, а цілих поколінь на протязі півстоліття після смерті Шевченка. Коли Іван Сошенко був іншої думки, ніж Русов, то це тому, що Сошенко був сучасником Шевченка, чоловіком покоління і поглядів поета, а не дальших поколінь, за речника яких ува-

жаємо Русова. Від поглядів Русова недалеко відбігають погляди Шугурова, Горленка, М. Стороженка, що писали на теми малярського мистецтва Шевченка, тільки що їх думки не так категорично й яскраво висловлені. Більше, ніж десять років пройшло, поки певне обмеження або й певну незгоду з думками Русова про малярську творчість Шевченка висловив М. Сумцов уже в ХХ столітті, коли зайнявся історією пластичного мистецтва. Хоч Сумцов і заважив, що поет ледве чи може бути ілюстратором власних творів, але разом із тим твердив, що такі ілюстрації у Шевченка трапляються, як напр. „Катерина”, — що, до речі, невірне, бо Русов слушно писав, що Шевченко таки справді не рисував на ту саму тему, яку виливав у словесно-поетичних творах. Якась глибоко заложена інтуїція диктувала Шевченкові, яку тему опрацьовувати в словах, а яку в рисунках. І ця інтуїція ніколи Шевченкові не зрадила. Але, виправдуючи Шевченка-майлара від обвинувачень Русова, Сумцов лише зм'якшує окремі думки Русова: так, він твердить, що рисунки Шевченка мають не тільки автобіографічне, але й історичне значення, бо поет зарисовував пам'ятки старовини в Переяславі, Суботові, Почаєві тощо. Отже, не погоджуючись з Русовим, Сумцов, як критик, виходить із тих самих засад, що й Русов, і, як одноліток Русова, швидше являється його однодумцем, тримаючись відмінних думок лише в деталях. Але й це вже з боку Сумцова був великий крок наперед у справі сприймання малярської творчості поета. До речі, Сумцов так само вважає, що Б. Філонов згоджувався на велику патріотичну жертву, пропонуючи за колекцію тисячу карбованців, і так само, як і Русов, Сумцов боявся за долю цієї колекції, як цінних реліквій Шевченка. А Сумцов перед тим уже знав розвідку Е. Кузьміна, який на самому початку нового століття виступив, як піонер нового покоління, що

підійшло до малярської праці Шевченка з оцінкою чисто мистецькою.

Зроблений Русовим розгляд малярських праць та рисунків Шевченка — це історичний документ. Хоч за чотири десятиліття нового століття оцінка малярської праці не вповні очистилася від упереджень попереднього століття, але в кожному разі настільки еволюціонувала, що нині треба вже не спростовувати або поборювати погляди людей XIX століття на малярську творчість Шевченка, а постаратися висвітлити, яким чином такі погляди могли постати й утримуватися півстоліття після смерти Шевченка.

Річ у тім, що Шевченко в малярстві не був новатором, а був швидше епігоном тієї мистецької школи, або краще сказати, мистецького напрямку, який дістав назву „академізму”. Власне академізм у малярстві — це доба стилю клясичности, чи, як французи його називають, “Empire”, стилю, що панував у Європі в першій половині XIX століття. Переходом до нього був перехідний стиль від рококо до клясичности останньої чверти XVIII століття, що його у Франції називають „стиль Louis XVI”, а в Польщі — „стиль Станіслава Августа”. У російському малярстві поворот до академізму могутнім поривом повів наш таки українець Антін Лосенко, але для Росії його реформа була передчасною; малярство топталось якимось нерішуче по слідах Лосенка, не проявляючи нічого замітнішого, аж поки в 30-их роках XIX століття не заблиснуло в творчості Брюлова, безпосереднього вчителя й кумира Шевченка. Пізній розцвіт академізму з творчістю Брюлова та його учнів був разом із тим і дуже короткий. У 1852 році Брюлов умер, і зразу почала давати себе знати реакція проти академізму — нова течія в малярстві, течія однобічно реалістична, може навіть натуралістична; ця нова течія під впливом переживаної тоді Росією доби великих реформ була забарвлена демократичним громадським напрямом; одне слово, це

та течія в малярстві, яка відповідала еклектизмові, що опанував європейське пластичне мистецтво в другій половині ХІХ століття. Течія ця ввійшла в історію російського малярства під назвою „передвижництва”, взявши її від назви головної малярської асоціації тих часів.

Мабуть, ще за життя Шевченка, коли він вернувся з заслання, уже жевріло неусвідомлене незадоволення проти академічного малярства і його формалістики, в яку наприкінці свого існування цей стиль неминуче виливався, але не видно, щоб Шевченко з цим незадоволенням ближче запізнався. Та не минуло й двох років після смерти Шевченка, як у 1863 році вибухнуло незадоволення з академізму, вибухнуло актом, що його вважають за свого роду революцію в російському малярстві і за початок нової ери реалістичного малярства. У 1863 році під проводом Крамського тринадцять талановитих студентів Академії, що мали в тому році її кінчати, відмовилися працювати над образом на замовлену Академією тему, тим самим відмовились від академічного диплому, покинули Академію і своєю мистецькою працею оголосили війну Академії, яка була заборолом і фортецею академізму. Об'єднавшись під гаслом реалізму, як вони його тоді розуміли, молоді майстри заснували спілку й утворили ліве крило нового реалістичного малярства в протилежність до старого академізму. Зібравши в своїх лавах усі молоді таланти і звертаючися не до признаних суддів академії, а до широкого громадянства, вони поставили своїм завданням розширити саме коло громадянства, до якого вони зверталися, поза межі столиці і тому заснували товариство, що мало уряджувати виставки, щороку „передвигаючи” (пересуваючи) їх із столиці на провінцію. Так постало т. зв. товариство „передвижных выставок”, при чому головними етапами їх у провінції були найбільші українські міста — Київ, Харків, Одеса. Успіх цих виста-

вок перевищив найсміливіші сподівання самих упорядчиків, і перші ж „передвижні” виставки обернулися в загальний тріумф нового малярського мистецтва. Основоположниками „передвижництва” були українці, головним чином Ге і Крамський; найвизначнішим талантом, який появило передвижництво, був українець Репін; майстром, що найповніше виявив громадські ідеї, чи „напря́м” творчости передвижників, був також українець Ярошенко; пейзажистом передвижників також був українець Куїнджі (справжнє ім'я — Шаповал). Взагалі українці склали більшість товариства передвижників — Кузнецов, Дубовський, Пимоненко, Нилус, Бондаревський, Левченко, Пастернак і багато інших. Як до них додати ще українофілів братів Маковських, то буде очевидно, що українці в мистецькому русі передвижників грали провідну роль. До них приєдналися балтійські німці й росіяни, які (з винятком Шишкіна) стояли довгий час на задньому пляні. Інша річ, оскільки майстрі-українці із товариства передвижників були свідомі свого українства, але національна свідомість у мистецькій, та ще тим більше малярській творчості, вирішальної ролі навіть у них не грала. В кожному разі все українське свідоме громадянство без застережень приєдналося до передвижників, у передвижниках бачило втілення та виявлення не лише своїх естетичних, а в значній мірі й ідейно-громадських інтенцій. Українське громадянство раділо успіхами передвижників. „Кіевская Старина” містила прихильні статті про їхні виставки, підкреслюючи український елемент, а головне — українську тематику на передвижних виставках. Свідомі українці, знайшовши в передвижниках вияв своїх естетичних поглядів, сприйняли не тільки їх позитивні, але й негативні тези, і в числі цих останніх — непримиренну ворожнечу до академізму, в лавах якого жив і творив до кінця свого життя Тарас Шевченко. Звідси неможливість для українців другої по-

ловини XIX століття сприйняти малярську творчість Шевченка. Звідси той сум і розчарування в малярських творах і рисунках Шевченкових, що їх так яскраво висловив Русов, беззастережний приятель передвижництва з його реалізмом і громадським напрямом творчості. Звідси невдоволення Русова тематикою Шевченкових рисунків, позбавлених мотивів „всесвітньої печалі”.

Під кінець XIX століття передвижники остаточно перемогли старі фортеці академізму, завоювали саму петербурзьку Академію, і колишні майстрі-протестанти стали „благополучними” професорами Академії. І тут історія повторилася знову. Опанувавши Академію й закріпивши в Академії свої мистецькі принципи, вони в свою чергу обернулися в консервативний елемент, що його почали атакувати молоді майстрі, піонери модерніших форм мистецтва, ворожих до передвижництва. Воюючи проти передвижників, нові ідеологи мистецтва дуже поволі звільнялися від антипатій передвижників, у тому числі й від антипатії до академізму, і це новій мистецькій молоді відкрило шлях до прийняття мистецтва Шевченка. Не дурно одним із перших, що виступив у пресі з новим підходом до Шевченкової малярської творчості, був київський мистецтвознавець Е. Кузьмін, один із перших у Києві ворогів передвижництва. Але за добу передвижництва академізм був основно скомпромітований, сам термін „академізм” уважався між художниками за лайливе, образливе слово, і ці упередження ще й досі далеко не віджиті. І досі постійно можна зустрічати розвідки про малярську творчість Шевченка, про його рисунки, гравюри, у яких нові автори, розуміючи мистецьку вартість рисунку Шевченка, все ж не ризикують признати високі його досягнення у межах академізму, а, боючися образити цим словом дороге ім'я Шевченка, силкуються довести, що Шевченко відійшов від академізму. Це — непорозуміння, і просто

треба позбутися того погляду, що академізм — це конче суха, бездушна течія в мистецтві. Треба за-своїти об'єктивну, конечну для історика, засаду, що академізм, як і „передвижництво”, як і дальші й попередні течії в малярстві, були для свого часу оправданими законними явищами мистецької творчости, і що в межах кожної течії мистецтва бувають твори високо мистецькі, середні, і сухі, бездушні, а то й просто невдалі. Академізм, як доба в мистецтві, не кращий і не гірший від своїх наступників та попередників, і в межах академізму перлинами мистецтва виблискують не тільки високо артистичні, вибагливо витончені портрети Брюлова, але й повні характеру деякі портрети Шевченка, його акварелі, тонко зарисовані документальні пам'ятки старої української архітектури, безконечно ніжні й сумовиті краєвиди, блискучою технікою виконані офорти тощо. Що вони всі творилися в межах академізму, як мистецької течії, це їх ознака. а зовсім не вада, як і не прикмета вищости. Сам Шевченко був дуже далекий від того, щоб хвалити все, що творилося в межах академізму, і дуже тонко між академічними рисунками відрізняв добре зерно від полови. Пригадаймо, наприклад, місце з його автобіографічної повісти, коли приїхав до нього Василь Штернберг і привіз краєвиди України. З яким захопленням Шевченко їх оглядав і показував Брюлову:

„Брюлов був захоплений Вашою, — як він висловився — „одноманітно-різноманітною” батьківщиною й задумливими земляками Вашими, що їх так прегарно і правдиво змалював Штернберг. Як багато рисунків та яке все прекрасне! На маленькому клаптику сірого крамничного паперу проведена поема лінія; на першому пляні вітряк, пара волів біля возу, заваленого мішками; все це не нарисоване, а тільки зазначене, але що за краса! Очей не можна відвести. Або в тіні розлогої верби, край самого берега, біленька, соломною крита хатка — вся відбилася в воді, як у дзеркалі. Під хаткою бабуся. а по воді качки плавають, — от і вся картина, та яка повна, жива картина!

І картин або, краще сказати, повних життя нарисів повний портфель у Штернберга. Чудовий незрівняний Штернберг! Не дурно поцілував його Карло Павлович.

Мимоволі згадав я братів Чернецових. Вони недавно повернулись із подорожі по Волзі і приносили Карлові Павловичу на показ свої рисунки: величезна купа ватманського паперу, з німецькою акуратністю покресленого пером. Карло Павлович поглянув на кілька рисунків і, згорнувши портфель, сказав (звичайно, не братам Чернецовим): „Я тут не те що матушки Волги, а й калюжі доброї не сподіваюсь побачити”. А в одному ескізі Штернберга він бачив цілу Україну...

І Штернберг, і брати Чернецови — однаково академісти, однаково учні й послідовники Брюлова. Але більше обдарований Штернберг у межах академізму дає свіжі, живі, повні характеру нариси, а слабше обдаровані, хоч старанні рисувальники Чернецови дають сухі, бездушні, „з німецькою акуратністю” накреслені краєвиди. Академізм нічого не шкодить першому, академізм нічого не допомагає другим. І для того, і для других він — тільки стиль їхньої доби, в межах якої відповідно виявляються їхні здібності. Талант виблискує, посередність блимає, безталанність чадить у всіх історичних періодах і в межах усіх стилів.

Треба було, щоб пройшло півстоліття після смерти Шевченка, щоб упало „передвижництво”, — і тоді лише українці змогли побачити й оцінити мистецьку вартість малярської спадщини Шевченка. Але „передвижництво” упало, а упередження, посіяні ним, ще живуть, а серед них — і упередження проти академізму. Академізм усе ще залишається чимсь негарним, поняттям, що артиста компромітує. І от, побачивши мистецьку красу малярської творчості Шевченка, модерні критики силкуються нещасливо й без потреби „регабілітувати” Шевченка з академізму. Це тільки затемнює справу та перешкоджає дивитись на малярську творчість Шевченка неупередженим оком і точно окреслити його місце в історії ук-

раїнського малярства. Модерні критики в бажанні „регабілітувати” Шевченка приписують йому всякі еволюції від академізму до романтизму, або ще якісь інші, забуваючи, що межі академізму — дуже широкі, і романтизм спокійно може вміщатися в межах академізму, як уміщались у них такі романтики, як Енґр, або Делярош чи Верне, що разом із тим були чистими академістами і стовпами академізму. А непотрібні балачки про еволюцію викривлюють рівну і просту дорогу, якою йшов Шевченко у своїй малярській творчості.

От чому, хоч „передвиженство” вже не заступає нам краси та мистецької вартости Шевченкової творчости, все таки упередження, що живуть у нас від доби „передвиженства”, заважають нам дивитись на Шевченка-маляра і сприймати його просто, безпосередньо, не викривлюючи його малярського обличчя, — себто в межах доби, в якій він творив. Тому ми й завважили з самого початку, що треба було півстоліття після смерти Шевченка, щоб значення Шевченка-маляра почало висвітлюватися, і мине, мабуть, друге півстоліття, поки значення Шевченка-маляра, Шевченка-рисувальника, Шевченка-гравера буде належно висвітлене і загально усвідомлене.

I.

Шевченко родився 1814 року. Зоставався в сільському оточенні до 1829 року, коли його було висла-но до Вильна, а звідти до Петербургу, і України не бачив аж до 1843 року. Очевидно, що гаряча любов до України і підстави цілої патріотичної свідомости Шевченка мусіли вирости з його українських вра-жіннь, які свідомо чи несвідомо осіли в його душі ще до 1829 року. З Петербургу на Україну Шевченко вернувся вже славним українським поетом, і хоч іще тоді не скінчив навчання в Академії, але був уже ре-номованим майстром малярства. Отже, українська стихія мусіла глибоко загізнитися в Шевченковій душі до 1829 року, себто до 15 — 16 років його життя. Вражіння хлопця-кріпака, що їх він у той час вивіз із України, далі могли тільки розвиватися і впливати в напрямі вироблення свідомости, але його індивідуальність зложилася вже так глибоко, що ні про яке винародовлення на далекій півночі, в чужо-му оточенні, не могло бути й мови. Очевидно, рано розвивався Шевченко, і, очевидно, те, що залягло в його душу до 16 літ, заважило на цілому його жит-ті. Уже цей один загальний здогад мусів би нас спо-нукати ще в цьому періоді шукати ґрунту для його мистецького шляху й орієнтації. Коли довгі роки від-далення від України не могли приспати його гарячої, безмежної любови до рідного краю, коли ніякі впли-ви не могли пригасити його палкого патріотизму, то, очевидно, надто сильним характером володів Шев-ченко і надто міцну мав відпорність на чужі впли-ви; уже це одне примушує нас шукати джерел есте-

тичного прямування Шевченка в тих самих роках перших юнацьких вражінь, а не в пізніших впливах талановитих проводирів академізму, якими були Лямпі, Брюлов та інші здогадувані або й фактичні його ментори на шляху мистецької малярської науки. Тому для в'яснення генези мистецької індивідуальності Шевченка дуже важливо й необхідно в'яснити, що діялося на українському селі в сфері українського мистецтва у двадцятих роках ХІХ століття, які процеси відбувалися в народній гущі українського сільського населення, і які естетичні вражіння могла мати і втягти в себе сільська дитина в третьому десятилітті минулого століття.

Це був час, коли в мистецькій творчості українського народу тільки що відбувся, а може ще кінчав відбуватися, дуже глибокий перелім, перелім, якого не відбувалося ні кілька століть перед тим, ні вже після того. Маємо на думці перехід у мистецькій творчості українського народу від форм барокко, чи точніше рококо, до форм клясичности, що витіснили століттями плекані форми й повернули мистецьку творчість на зовсім новий шлях. Цей перелім особливо яскраво зазначився в архітектурі, але, як завжди буває, потягнув за собою й інші галузі пластичного мистецтва, а в тому числі й малярство, і гравиюру і, як галузь останньої, книжкову оздобу та взагалі мистецтво книжки. Що робилось у цих останніх галузях, має особливе значення для розуміння перших естетичних вражінь Шевченка. Але почався й особливо на той час заманіфестувався перелім мистецької творчості українського народу безперечно в архітектурі.

Як відомо, ще з початку ХVІІ століття український народ сприймав форми бароккового мистецтва, що нашарувалися майже безпосередньо на старі готицькі традиції. Час ренесансу, що відділяє готику від барокко, був порівнюючи дуже короткий, і ренесанс охопив був всю Україну, а тільки більші

центри на заході й на північному заході. Але в XVII столітті барокко розлилося по цілій Україні, по центрах і найглухіших закутках. Прийшло до нас барокко в формах єзуїтського барокко і в цій своїй відміні трималося на заході — на Поліссі, Підляшші, в Галичині, на Волині та на Західнім Поділлі. В Наддніпрянщині ж воно сильно модифікувалося: геній українського народу зумів так перетворити форми цього стилю, що він являє собою зовсім оригінальну відміну бароккового мистецтва, яку ми називаємо „козацьке барокко”. Це козацьке барокко було загальною стилевою формою, що панувала й розвивалася в Україні на протязі двох століть. Щоб бути точним, треба зазначити, що власне в XVIII ст. форми барокко заступлені були формами рококо, але різниця між ними — більше помітна і значна в скульптурі й малярстві, в архітектурі ж — далеко менше помітна, так що багато істориків українського мистецтва, відрізняючи форми рококо від бароккових у скульптурі та малярстві, в архітектурі цього не роблять і архітектуру рококо XVIII віку так само називають барокко. Це вже само по собі показує, що між барокко й рококо великого перелому не було, і на протязі двох століть мистецька творчість розвивалася на Україні спокійною, але широкою й величавою течією. На протязі двох століть розвиваючи бароккове мистецтво, своє національно козацьке барокко, український народ виявив величезний творчий геній. В архітектурі не тільки появив пишні своєрідно-мальовничі церкви та палати, але й переніс форми барокко на дерев'яне будівництво і утворив надзвичайно оригінальний тип української дерев'яної церкви, розвинувши її з трьох- до п'яти-, і нарешті дев'ятибанної, тої дерев'яної церкви, яку ми нещодавно, бо лише в XX столітті, знову навчилися цінити й любити. В скульптурі, особливо декоративній дерев'яній, українці випередили всі європейські народи, ніде в Європі ми не знайдемо такої пишної й ви-

багливої золоченої дерев'яної різьби, як у кращих іконостасах київських майстрів XVIII століття. Щодо малярства, то загально відомо, що наші українські портретисти перевищили найкращих майстрів Західної Європи і конкурують хіба з тогочасними англійськими майстрами.

Нема нічого дивного, що мистецтво, яке розвивалося невпинно на протязі двох століть і появило такі архитвори, мусіло глибоко загніздитися в народній свідомості і в традиціях. Воно не могло не ввійти, як то кажуть, „в плоть і кров” народу. І переміна, і то радикальна переміна мистецьких форм, самих основ мистецького смаку, перехід від барокко й рококо до клясичности — це була глибока революція в мистецтві, бо це була зміна форм, у яких виливався смак усїєї народної маси і всїх традицій, як інтелектуального, так і народного мистецтва. Треба дивуватися, що вона досить швидко відбулася, що нове клясичне мистецтво, порівнюючи без великої боротьби, принаймні без надто великого спротиву, а з меншим, ніж можна було б сподіватися, витіснило старі форми мистецтва й заступило їх новими, на той час модерними формами мистецтва клясичности. Треба завважити, що всі форми клясичного мистецтва прийшли на Україну спочатку з працями найславніших архітекторів свого часу і прийшли не в міста, а просто в села, в гушу народну. Це були на лівому березі Дніпра будівлі, виведені за плянами таких тогочасних майстрів першої величини, як Делямот, Кваренгі, Камерон, по селах Розумовського та Завадовського, де бувший гетьман і блискучий міністер будували у своїх резиденціях пишні палати та церкви. На південній Україні цілі міста будував Потьомкін. На правому березі Дніпра може ще пишніші резиденції будували Потоцькі біля Умані, Браніцькі коло Білої Церкви тощо. За цими вельможами й магнатами потягнулися багатші власники земель та людських душ і, використовуючи та висна-

жуючи кріпацькі піт і кров, виводили собі пишні палати, великі панські будинки нової форми і смаку — білі панські хорони з величезними ганками, з масивними колонами, клясичними фронтонами і відповідним новим антуражем*). Поруч із тим з'являються й нові, невиданої доти на Україні форми, церкви й костели. Зрештою за середнім панством потягнулося дрібне, що з десятка душ кріпаків, якими володіло, ніяк уже не могло витягнути засобів на пишну муровану палату, а все таки хотіло мати садиби нового смаку. І тут знову виявився творчий геній українського народу, тих невідомих, розсипаних по селах і хуторах будівничих, що дістали нове завдання. Треба дивуватись, з якою легкістю й винахідливістю ці українські майстри зуміли перевести форми клясичности з мурованої будівлі на звичайний для них матеріял, з цегли на дерево: муровану стіну замінили мазаною, металевий дах — солом'яною стріхою, масивні колони — дерев'яними стовпами. І потрапили це зробити не тільки для панських садиб, але й для церков, засвоївши для них не тільки нові форми, але часто й новий, невиданий доти на Україні плян кола або римського хреста. Уже в двадцятих роках ХІХ століття скрізь по Україні, а в рідних околицях Шевченка й поготів, чимало було і пишних панських палат, і скромних панських осель з головним панським будинком під солом'яною стріхою, але з високими просторими покоями, з широкими ганками на дерев'яних стовпах, іноді з дерев'яними стовпами замість колон у центральних залах, в *interieur*'і ці будинки часто були оточені службовими будівлями, що так само мають ганки з дерев'яними стовпами; іноді галерії на стовпах, замість окремих ганків, оточували з усіх боків широкий пан-

*) Такі палати мав і поміщик П. Енгельгардт у Вільшаній; у тих палатах Шевченко служив перед тим, як його вирядили до Вільна (див. т. V, стор. 8).

ський двір із збільшеним ганком панської хати в центрі. Отже, вправними руками сільських майстрів, їх творчістю утворено нову українську відміну стилю клясицизму, і, мабуть таким шляхом, клясицизм поширився в українських народних масах. Це суто народне українське мистецтво клясицистичного стилю не обмежилось панськими оселями, але перейшло до житку й біднішої верстви — мешканців містечок і міст. І досі можна бачити в містах і містечках хоч би тої ж таки Волині, в якомунебудь Крем'янці, Олиці, Вишнівці тощо, міщанські або й жидівські старі хати з ампірними ганками на стовпах замість колон, галереї з двохярусними галеріями. Це все — прояви української народної творчості в стилі клясицизму. Нарешті мотиви нового мистецтва наші народні майстри-будівничі застосували не тільки до панських та міщанських, часто дуже скромних будиночків, але й до своїх власних сільських хат. Ще перед війною на Волищині можна було бачити цілі околиці (напр. коло Ржищева), де по селах кожна біла селянська хата мала під солом'яною стріхою мала перед дверима прибудований елегантний ганочок на двох стовпах, з трикутним фронтончиком над ними, надзвичайно гарно в пропорціях скомбінований з цілою будовою. Так стиль клясицизму першої половини ХІХ століття ввійшов у народну українську масу, став своєрідним продуктом її творчості і загірився під сільською стріхою українського селянина.

Треба дивуватися, що так швидко маси українського народу відійшли від двохсотлітньої традиції, від мистецтва барокко та рококо і сприйняли нові форми клясицизму, та в цих нових формах виявили стільки винахідливості і творчої сили. Треба зумати, що старе мистецтво барокко й рококо завершило свій круг розвитку в ХVІІІ столітті, сказало своє останнє слово й не давало далі простору для виявлення народних творчих сил, і тому народ сприйняв нове мистецтво, пожертвувавши традиціями, на-

віть відвернувшись від них, і таким чином знайшов вихід для свого багатого запасу творчих сил. Здається, не тяжко сконстатувати, що сприймання нової клясичности так само супроводилося підкресленою нелюбов'ю до старого славного бароккового мистецтва і його традицій, як півстоліття пізніше поруч з захопленням „передвижництвом” ішла ворожнеча до академізму доби клясичности.

Не може бути ніякого сумніву в тому, що молодий Шевченко ще до шістнадцятого року життя притулювся всім своїм мистецьким інстинктом до мистецтва нового — клясичного, і це на все життя забезпечило йому повну відданість принципам академізму, як з того самого часу на все життя засвоїв він собі й гарячий патріотизм та безмежну жертвенну любов до України. Як на все життя zostалися нерозлучними, органічно невіддільними від Шевченка його гаряча, надлюдська любов до України, його патріотизм у жертвенно палких формах, так і його мистецька суть на завжди визначилась у формах модерних для часів та обставин його молодости, у формах, у яких знайшов вихід для своїх творчих сил український народ, а разом із тим і сам він, Шевченко, артист-маляр з Божої ласки. Шевченко все життя не любив і не знаходив зрозуміння для простої і шляхетної української дерев'яної церкви, і ця нелюбов, обумовлена смаком клясичности й академізму, так закріпилася в суспільстві, як загально українська риса, що пережила саму добу клясичности: коли в другій половині ХІХ століття вже відверталися від клясичности й академізму, то по інерції й далі не любили козацького барокко та рококо, що їх ми навчилися любити й цінити тільки в ХХ столітті. Та сама сила упередження в свою чергу володіє смаком нових поколінь.

Але не було б історично вірним та й просто правдоподібним, якби ми висунули твердження, що український народ на початку ХІХ століття прийняв

новий тоді стиль клясичности однодушно, зовсім без спротиву, і зразу відкинув у небуття всі традиції двохвікового процесу розвитку козацького барокко й рококо. Розуміється, як це звичайно буває й не може не бути, прихід нових форм мистецтва викликає ентузіазм у одних і спротив у других. Поступовіші елементи суспільства приймають, і то здебільшого з крайнім захопленням, нові форми, стають борцями за нові форми, а елементи консервативні обстоюють форми старі, звичні, з якими зжився їх смак і світогляд. Вони залишаються носіями старих традицій, ворогами небажаних для них новаторств. Цей самий поділ відбувся й на початку ХІХ століття в народній гушці на Україні, коли одні, що дивилися вперед, сприймали нове мистецьке слово й українізували форми модерної клясичности, а інші оглядалися назад, бо всім своїм еством надто зжилися з традиціями, а головне були з тими традиціями зв'язані школою. Тут маємо на думці ту верству в народній гушці, що діставала таку-сяку мистецьку освіту, проходила таку-сяку мистецьку школу, що трималася тих традицій і що була носієм і консерватором тих традицій. Маємо на думці тих дореформних дяків, що були носіями науки й мистецтва в ті часи і несли в народні маси науку письма і науку різних галузів мистецтва, переважно церковного співу та малярства.

Дяки доби Шевченкової молодости — це вже не були славні мандровані дяки, оповиті серпанком легенди, а були парії між людьми духовного стану, що саме під той час переживав наслідки всеросійських реформ і пристосовування до загально-російських норм українського церковного укладу. Школи теж тоді реформовано. Сама Київська Академія вже була закрита та знову відкрита, уже як професійна висока духовна школа. Закритий був і харківський колегіум з його додатковими клясами, що були фактично академією пластичного мистецтва. Осередки

мандрованих дяків на Чернігівщині розігнано, дяків призначали консисторії, прикріплюючи їх до церкви... Можливо, що найстарші з них іще пам'ятали вільніші часи мандрувань. За Шевченкового дитинства дяки ще утримували на селі своє реноме і значення самотнього призаного селянською людністю джерсла всіх наук і всіх галузів мистецтва. Тоді для сільського населення було само собою зрозуміле, що читати та писати, чи рахувати, чи то на крилосі співати, чи на якому інструменті грати, чи рисувати та за всілякою початковою наукою для молоді (чи то образи малювати), треба звертатися тільки до дяка, як до універсального джерела всілякої премудрости. Тому й малий Тарас кидався від одного дяка до другого, мабуть і не уявляючи собі тоді, що може існувати десь якась інша наука поза дяківською. В кожному разі дяки — це були люди, що сьак-так скуштували традиційної старосвітської науки письменности й мистецтва. Гіркі були коріння тої науки, але тим глибше вони вросли в душі „вкусивших плода” від тодішнього „древа познання”.

Коли дяк-маляр села Тарасівки, у якого, до речі, хотів учитися Шевченко, славився в околиці тим, що вмів малювати великомученика Микиту та Івана-Воїна, у якого „для більшого ефекту примальовував він на лівому рукаві дві салдатські нашивки”, то цей Апеллес, розуміється, сам пройшов відповідну школу, з якої виніс своє знання і вміння малювати саме цих святих. Цю науку він передавав далі. Це була вже традиція, і люди знали, що власне в Тарасівці треба добувати образи Микити з чортом та Івана-Воїна. Традиція могла занепадати, а з огляду на може невеликий хист майстра і Микита, і Іван-Воїн могли виходити в нього не так досконало, як у його вчителів з попереднього століття, але традиція, хай і не рівно, а то підвищуючись, то понижуючись, жила й переходила від батька до сина, від учителя до учня. І дуже можливо, що, якби ми мали тепер образ

роботи тарасівського дячка, то любувались би на нього, як на твір мистецтва старої й може доброї традиції, і примістили б його в Національному Музеї. Але який же далекий, який до незрозумілості чужий був він сільському підліткові Шевченкові, що тягнувся до образків, які висіли в панських покоях або на станціях поштового шляху, де перепрягали коней. Нам тепер важко зрозуміти, як міг Шевченко воліти нікчемні друковані ілюстрації з козаком Платовим або генералом Кульневим, цiniaчи їх більше, ніж мальованого Івана-Воїна з салдатськими нашивками на рукаві. Але це було зовсім логічне. Шевченко тягнувся вперед, до нового мистецтва, що проходило хоч би й своїми найнікчемнішими виявами до мас народних, а Іван-Воїн — це був твір старої продукції, — школи, для якої Шевченко не мав зрозуміння і за якою не мав охоти назад оглядатися, як не мали тої охоти передвижники щодо академізму, а ми нині — щодо передвижників.

І який глибокий трагізм! Щедро обдарований, по-мистецькому настроений селянський підліток, майже дитина, тягнеться до мистецької науки, до мистецтва нового, що саме пробилось до селянських верств, але всі можливі на селі вчителі мистецтва — це дяки, що вгрузли своєю рутиною і своїм вихованням у мистецтво старе, традиційне. Шевченко кидається від одного дяка до другого, із Керелівки до Лисянки, із Лисянки до Тарасівки, із Тарасівки до Хлипнівки, але скрізь здибається з гіркими коріннями старосвітської науки. В Лисянці, наприклад, дяк, прийнявши Тараса в науку малювання, загадав йому розтирати фарбу мідянку й носити воду з потоку. І це було зовсім нормальне: наука починалася, натурально, з розтирання фарби та приготування фарби, але Шевченко, далеко не розпещений долею сирота-кріпак, на четвертий день утік від лисянського дяка в Тарасівку. Тут так само не поведлося. Згодом подався він до дяка в Хлипнівку з на-

міром усе перетерпіти, а таки пройти науку, але й тут не повеслося, і Шевченко попав у панські передпокої, з яких далеско ближче було до академічної науки, якої він так прагнув.

Розуміється, відразу до мистецьких традицій дяківської науки не була в сільського підлітка чимсь свідомим; навпаки, він уважав за верх майстерної вмілости мистецтво своїх дяків-професорів. Спочатку йому навіть до смаку припадало дещо з старого мистецтва, поки він не побачив новішого, хоч, об'єктивно, кажучи, мабуть і далеко гіршого. Але при найпильнішій увазі ми можемо знайти тут у біографії Шевченка тільки два моменти, де він ніби сприймає щось від старого дяківського традиційного мистецтва. Тікаючи в перший раз від дяка Богорського з Керелівки, Шевченко захопив з собою найдорожче для себе, що він міг знайти в того дяка, а саме „якусь книжечку з куншטיками”. Проте, мабуть, не дуже до смаку припадала Шевченкові та книжечка, чи власне її „кунштики”, коли він навіть забув, як вона називалася. Але що це могла бути за книжечка? Дяк Богорський — п'яниця, що „убоявся бездни премудрости”, покинув київську школу на „риториці” і приїхав дякувати до Керелівки у 1824 році. Яку книжку з „куншטיками” міг він із собою привезти? Найправдоподібніше якесь із дешевих видань, друкованих старими черенками, з друкованими ілюстраціями, заставками, кінцівками, а може й заголовними літерами, словом, — книжку старого українського „куншту”, який ми так цінімо тепер, і який очевидно мало імпонував Шевченкові. І коли він спокусився на неї, то тільки тому, що не було нічого кращого. Якби вона справді була предметом насолоди для Шевченка, не забув би він ні того, яка це була книжка, ні назви її.

Другий момент, коли Шевченко признається, хоч і несвідомо, що платив данину дяківському мистецтву, це один уступ з його відомого вірша, якщо

він справді — автобіографічний, а не літературний плід поетичної уяви:

Давно те діялось, ще в школі,
Таки в учителя дяка.....
..... куплю
Паперу аркуш і зроблю
Маленьку книжечку; хрестами
Та визерунками з квітками
Кругом листочки обведу
Та й списую...

Коли ми уявимо собі докладніше, що таке дяківське мистецтво наших старосвітських дяків і спеціально їхнє мистецтво книжки, то лаконічна, ніби непомітно кинута згадка Шевченка про те, як він, зробивши книжечку, раніше орнаментував краї листочків, а тоді вже починав до неї списувати, викликає в нашій уяві цілий образ навіть стилю тих віньєток із „хрестів та визерунків з квітами”, якими оздобив Шевченко свою випадкову саморобну книжечку. Це ж ті самі орнаменти, якими так пишно оздоблені українські стародруки, — орнаменти церковних книг, що їх композицію творять „хрести та визерунки з квітками”. В контексті наведеного вірша особливо характерне, як ніби само зрозуміле, — те, що раніше, ніж починати щось записувати, треба листочки кругом обвести орнаментом. Це таке характерне для дяківського „куншту”, для дяківських рукописних книг, які здебільшого і в письмі, і в орнаментах копіювали особливо улюблені книжки київського, або львівського, або почаївського друку. Те, що в Шевченка якимось само собою виходило, що раніше книжечку орнаментують, а потім уже до неї переписують, — це, очевидно, наслідок сприйняття дяківської мистецької науки.

Одиноким наслідком науки в дяків, що зостався в Шевченка на все життя, було естетичне сприйняття рисунку літер старих українських книжок. Шевченко завжди і, здається, до кінця життя літери

рисував у стилі заголовних літер наших стародруків. Шевченко пізніше любив великими заголовними літерами рисувати написи на перших листах своїх альбомів, або всередині альбомів вирисовувати заголовки окремих віршів, і завжди літери цих написів рисував так, як з дитинства ці літери, ще за часів науки у дяків, усталилися в його дитячій зоровій пам'яті і якими в його уяві zostалися до кінця життя. Так, у стилі староукраїнських заголовків Шевченко в 1843 — 1845 рр. нарисував кілька заголовків в альбомі „Три літа” літерами, зробленими подвійними лініями*). Пізніше Шевченко масивними, залитими чорнилом літерами, теж у стилі старого „куншту”, виконав титульну сторінку до циклу поезій „В казематі” (1847 р.) і кілька заголовків до окремих поезій. У тому самому характері уже наприкінці життя Шевченко, можливо, власноручно, двічі зробив напис слова „Букварь” для обкладинки і для першої сторінки свого букваря 1861 року**). Так, здається, він усе життя, оскільки рисував літери, то рисував їх складом старого українського книжного „куншту”.

Але поза цим тяжко знайти у Шевченка впливи дяківського мистецтва, хоч би несвідоме сприйняття чогось від старого традиційного українського книжного орнаменту. І, розуміється, пізніше дорослому Шевченкові вже й до голови не приходило обводити „хрестами та визерунками з квітками” зошит „Три літа”, а сторінки „захальвної книжечки” він обвів подвійною лінією, на взір старого куншту.

Маємо опубліковані факсиміле деяких листків та віршів Шевченка з великим числом рисунків і писанням поверх нарисованого. Але це вже щось зовсім інше, ніж листки, кругом обведені орнаментом. Тут самі рисунки накреслені „небрежною рукою”, як це

*) Див. т. II, стор. 133.

***) Див. том V, стор. 127 і 129.

звичайно роблять студенти Академії Мистецтва, і поверх тих рисунків недбало накреслені рядки писання*). Такий лист — це овоч артистичної „небрежності”, і він не має нічого спільного з старанно орнаментованими листками традиційного дяківського мистецтва.

Після довгого перебігання від одного дяка до другого, після приступів зневіри щодо свого мистецького покликання, 15-літній Шевченко нарешті пристає до хлипнівського дяка з твердим наміром усе перетерпіти, а таки засвоїти премудрість малярського мистецтва. Тут Шевченко відбув двохтижневу пробу, переконав дяка в своїй здібності й пильності і, здавалось, уже готовий був на все зв'язатися з наукою дяківського мистецтва, як раптом доля його круто обертається, і, як оповідає він сам у своєму автобіографічному нарисі, „обідраний школяр-приблуда потрапив просто в пістрову куртку, у такі самі шаравари та, наслідок, у покоеві козачки. Бувши козачком, він нишком зрисував украденим у конторщика олівцем образи суздальської школи, що прикрашували панські покої”. Таким чином після книжних „кунштів” Шевченко зустрічається з новими взірцями рисунку — „картинами суздальської школи”. Що це були за образи? Про „суздальські картини” та „картинки” Шевченко не раз згадує і в щоденнику, і в інших творах. При тому кожного разу з контексту видно, що під „суздальськими картинами” Шевченко зовсім не розуміє творів суздальських іконописних шкіл, а щось зовсім інше й дуже далеке від того, що росіяни називають тепер „суздальським письмом”. Зрештою не в одного Шевченка, а і в інших тогочасних письменників термін „суздальські картини” мав своє стале значення, і під ним розуміли так звані „народні картини”, що спеціальними фірмами масово продукувалися в Росії гравер-

*) Див. том I, стор. 165, і том X, стор. 14 і 15.

ним способом, здебільшого з дерев'яних кліш; для декоративності іноді їх від руки підмальовувано плямами яскравих барв. В основі цих рисунків лежали німецькі або голландські гравюри, зрисовані без перемін, тільки гірше вирізані, та з додатком московського тексту. Що саме ці речі загально розуміли в тих часах під терміном „суздальськія картини”, видно з одного оповідання Гребінки, де цей автор називає і конкретно перелічує деякі з цих „суздальських” образів. У повісті „Полтавські вечори” Гребінка описує панський інтер'єур з образами по стінах і каже: „тут були в персонах повість про червоного носа та великого мороза, оповідання про Савоську та Парамошку, деякі витівки Семика та масниці і інші подібні дотепні твори „суздальской живописи”. Отже, тут конкретно названі деякі твори „суздальской живописи” і в тому числі „народная картинка” — „Парамошка і Савоська”, описана в першому томі „Народныхъ картинокъ” Д. Ровінського (СПБ. 1900, стор. 489). Так само й Шевченко називає суздальськими образами „лубочні” видання, що наслідують німецькі та голяндські гравюри з XVIII ст. і в дійсності ближчі до українського книжного куншту, ніж до справжньої суздальської ікони, з якою не мають нічого спільного. Зрисовуванням цих образів у панських покоях, дуже ймовірно, Шевченко і заробив собі у 1829 році, коли його виряджали до Вільна, атестацію здібного до малювання панських покоїв.

Але по дорозі до Вільна Шевченко здобув нове джерело малярського надхнення і ще інші взірці для копіювання. По заїздах, їдучи разом із іншими панськими двораками, Шевченко встигає присвоїти собі декілька образків, головним чином патріотичних, які з 1812 р. царське правительство вважало за потрібне розповсюджувати між людністю. Хоч мистецька вартість цих рисунків іноді була мінімальна, або її нижче зера, але все таки ці рисунки походили від

того академічного мистецтва, яке вони іноді тільки компромітували, та до якого всією своєю мистецькою істотою тягнувся Шевченко. Оскільки інакше до цих мистецьких творів ставився Шевченко, ніж до творів дяківського куншту, можна бачити хоч би з того, що там він присвоїв цілу книжку й забув навіть, як вона називалась, а тут — кілька окремих листків естампів, і Шевченко добре пам'ятає майже кожен із них. То були портрети генералів Кутузова й Кульнева, козака Платова тощо. Для Шевченка ці листки були справжніми скарбами мистецтва. Опанувавши їх, Шевченко вже й не згадує про дяківські куншти, а копіює ці, від академічної школи, рисунки. Катастрофічна подія, що разом із тим була й зворотною точкою для долі Шевченка, відбулася у Вільні 6 грудня 1829 року, коли пан, вернувшись додому вночі, застав Шевченка на тому, що він при запаленій свічці відрисовував козака Платова. За необережне поводження з огнем — брутальна розправа на місці, а другого дня — езекуція на стайні. Але разом із тим пан змірковує про вигоду мати власного маляра між своїми кріпаками і віддає Шевченка в науку спочатку в Вільні, а потім до справжнього академічного майстра і то в Варшаві, до самого Франческо Лямпі¹).

Акад. О. Новицький висловлює здогад, що спочатку пан віддав Шевченка в малярську науку до професора рисунку на Виленському університеті Яна Рустема. Щоправда, одинокою підставою здогаду Новицького є така згадка Шевченка про Рустема в листі до Бронислава Залеського від 10 лютого 1854 р.: „Можу Тобі те тільки сказати, що мовляв колись учням своїм старий Рустем, професор малярства при бувшому виленському університеті: „Шість років рисуй і шість місяців малюй, і будеш майстром”. Розуміється, нема підстав твердити, що Шевченко чув наведені слова Рустема безпосередньо від нього самого, як його учень. Але з 1807 до 1835 р. Ян Рустем

учив малювати на виленському університеті, отже в кінці грудня 1829 року Енгельгардт, пан Шевченків, міг, як приватного учня, віддати його в науку до Рустема. Тільки, що 1829 року Рустем не був іще старий; біографи ж Шевченка кажуть виразно, що, „перебуваючи в Варшаві, Енгельгардт віддав Шевченка в науку до якогось маляра”. Але якби й прийняти здогад Новицького про Рустема, то він, на жаль, нам нічого не дасть і не допоможе вяснити, чого саме міг Шевченко навчитися в Рустема, бо про рисунки самого Рустема ми маємо невиразне уявлення. Проф. С. Таранущенко оповідає, що „спробував у Москві за допомогою П. Д. Етінгера познайомитися з оригіналами чи принаймні хоч добрими репродукціями праць Я. Рустема, але тут їх не знайшов. Для цього потрібна подорож до Вільна і взагалі до Польщі”. Отже, в нинішньому стані гіпотеза Новицького може служити тільки спонукою, щоб пошукати і зробити порівняльні студії рисунків Рустема і ранніх рисунків Шевченка, але з самого лише твердження, що Шевченко вчився в Рустема, ми ще багато користи не маємо; і сам Новицький, гаряче доводячи правдивість свого здогаду, поспішає оговоритися, що наука Шевченка в Рустема тривала дуже недовго, як і пізніша у Варшаві в Лямпі: докупи не довше одного року. Це, на думку Новицького, час дуже короткий, і тому сам Новицький обезцінює свою власну гіпотезу твердженням: „У того і в іншого артиста Шевченко був у школі дуже мало, і шукати їх впливу на його творчість, мені здається, нема чого”. Така тенденція Новицького легковажити значення в малярстві Шевченка першої науки його в Лямпі і в когось перед тим, хоч би й у Рустема, і починати оцінку рисунків Шевченка тільки з праць, зроблених уже по вступі до петербурзької академії, — зовсім помилкова, як це довів С. Таранущенко. Ця тенденція ввела в блуд Новицького настільки, що він не признав за автентичні деякі пор-

трети Шевченка тільки тому, що на них стоїть дата з-перед 1838 року, себто з часів перед наукою Шевченка в академії. Тим часом автентичність деяких портретів, уже артистично виконаних Шевченком у 1837 році, С. Таранущенко довів уповні.

Само собою розуміється, що Шевченко, який ще недавно кидався за наукою малювання по дяках і не знаходив співзвучних для себе нот у їхньому мистецтві, Шевченко, що накинувся на естампики по заїздах і з них учився самотужки, копіюючи ці невдалі твори академічного мистецтва, мусів відродитися мистецькою душею, коли нарешті попав у науку до справжніх професорів-академістів та ще такої ранги, як Франческо Лямпі, той наймолодший, але блискучий представник славної на свій час у всесвітньому малярстві родини Лямпі. А є загальне правило, яке добре знають професори академій, що здібний учень завжди особливо швидкі, навіть іноді вражаючі успіхи робить у першому році науки, а дальші роки вже таких ефектів не дають, бо далі починається у вдумливого учня процес самозаглиблення, шукання, який назовні або мало виявляється, або іноді навіть приводить до тимчасового пониження рівня його праці. Щождо Шевченка особисто, то якраз його індивідуальною вдачею була здібність надзвичайно швидко схоплювати й опановувати кожную галузь малярської науки. Цю здібність зовсім слушно підкреслив і сам же Новицький, і особливо С. Таранущенко, кажучи, що в Шевченка була здібність „надзвичайно швидко опановувати цілком новий для нього матеріал у доти зовсім незнаних галузях. Так Шевченко за два дні, вперше сівши за рисування кістяка, зробив рисунки виразніші й вірніші за зразкові літографовані малюнки Басіна (професора академії). Другий випадок — знайомство з лінійною перспективою за підручником Воробйова. Шевченко так само надзвичайно легко і швидко опанував техніку, а що головніше, дух і стиль офорту”.

Отже, в розвитку малярського таланту Шевченка не слід легковажити значення цих перших майстрів — його професорів у Варшаві, а може перед тим і у Вильні. Чи був першим учителем Шевченка Ян Рустем, можна було б судити, лише перевіривши детальну порівняльну аналізу рисунків тогочасних Рустема і ранніх Шевченка, а цього досі не зроблено. Щодо Лямпі, то вже В. Щурат присвятив йому увагу ще в 1911 році (стаття: „Варшавський учитель Шевченка”). Пригадую, що порівняння портретових рисунків Ф. Лямпі, що ми їх випадково бачили, з рисунками Шевченка справляло свого часу на нас вражіння надзвичайної схожості. Але наші спостереження були дуже принагідні, і ні в якому разі не ризикуємо на них настоювати. Та все таки спорідненість портретових шкіців Лямпі з портретовими шкіцами Шевченка нам здавалася далеко більшою, ніж схожість його акварелів з акварелями Соколова, якого ніби тримався Шевченко, оскільки приймати за факт його власне свідчення в повісті „Художник”. Новицький від себе стверджує, що акварельні портрети П. Ф. Соколова „дійсно мають багато спільного з такими ж портретами Шевченка”. К. Широцький у свою чергу твердить, що в портретових роботах Шевченка „сходство с Брюловым поразительное”. Ця думка Широцького, на наш погляд, — просто сугестія, і нам видається, що схожість портретових праць Брюлова й Шевченка обмежується взагалі портретовим стилем тої доби. Порівняння рисунків Шевченка та Ф. Лямпі нам промовляє далеко більше, але безперечно має слушність С. Таранущенко, коли взагалі іронізує над цими зближеннями й додає від себе, що він у Московському Музеї натрапив „на дуже близький до Шевченка манерою малювання жіночий портрет, підписаний так: „F. Bark 1828”. Число таких прикладів при бажанні можна було б значно збільшити”. Розуміється, переводячи порівняльну аналізу рисунків Шевченка з ри-

сунками інших майстрів, що могли мати на нього вплив, треба відрізнити ту спільність, яку диктував час і обставини, „портретовий стиль доби”, від тої спільности, що полягає в особистій праці майстра, і рахуватися тільки з цією останньою. Але мусимо признати, що іронія С. Тарануценка тим більше на місці, що в цім важливім питанні про формацію малярської індивідуальности Шевченка солідної праці досі не переведено.

На жаль, треба сконстатувати, що й фактичного матеріалу, себто рисунків Шевченка з часів його вчення у Вильні та Варшаві майже не зосталося²). До недавнього часу зовсім нічого з тогочасних рисунків не було відомо, і тільки в грудні 1917 року білоруський патріот Янко Луцкевич у Вильні передав через д-ра О. Боцяна до Національного Музею у Львові рисунок Шевченка з таким його власноручним підписом: „Се мій батько”. Д-р О. Боцян слушно доводить, що цей рисунок мусів Шевченко зробити 1830 року під час науки у Вильні, перед переїздом до Варшави й перед наукою в Лямпі. Характер рисунку вповні цей здогад О. Боцяна потверджує. Це ще не той широкий академічний рисунок, риси якого характеризують раніші петербурзькі Шевченкові рисунки, себто рисунки після науки в Лямпі; але це вже не є рисунок самоука, навпаки, — він виявляє в своїй дещо стилізованій формі принцип дуже поважної і вдумливої школи. Загальне трактування постаті у збитій цілості, пропорція всіх частин тіла, органічна зв'язаність їх між собою, міцна постава на ногах, шляхетна стриманість деталей і підпорядкування їх цілості, нарешті виконання обличчя з характерним виразом, що так доречно підкреслений згорнутими руками, все це виключає можливість випадковости, або пояснювання цих прикмет вродженим талантом самоука. В кожній рисці рисунку проглядає дуже солідна, хоч може дещо провінціяльна, або, краще сказати, як на ті часи дещо

перестаріла, але повна дуже добрих традицій школа³). Видається дуже ймовірним, що цей рисунок характеризує перший етап науки Шевченка у Вільні, а далші хронологічно рисунки Шевченка вже говорили б про науку його в Лямпі, науку, що відкрила Шевченкові двері до святинь академізму й дала до рук вправний олівець академічного рисувальника.

Але певне заперечення такому розумінню перших кроків Шевченка в малярстві могла б викликати друга рання Шевченкова робота, що з галерії Цветкова в Москві перейшла до музею ім. Шевченка в Харкові, — це портрет П. Енгельгардта*). Вперше опублікував цей портрет О. Новицький у першому томі збірника „Шевченко та його доба” 1925 р. і в поясненні завважив, що цей портрет дуже цікавий, „як один із перших малюнків Шевченка”... Точнішої дати Новицький не подав, хоч можна висловити певність, що якби на портреті була якась дата, хоч би на звороті, хоч би чужою рукою приписана, то Новицький, розуміється, про неї згадав би. Але А. Вейнберг в 19 — 21- томі „Літературного Наследства”, Москва 1935, стор. 155, каже, що цей портрет Енгельгардта — „датований 1833 р.”. Признаємося, що нам дуже тяжко повірити Вейнбергові і прийняти цю дату: ким, де коли й чому він так „датований”? Цей портрет між усіма відомими нам рисунками Шевченка — безперечно найслабший щодо виконання, єдиний, що справляє вражіння роботи здібного самоука, що не вчився й не вмів рисувати. Дуже тяжко повірити, щоб цей рисунок був зроблений пізніше, ніж рисунок „Се мій батько”. Якби справді було доведено таку неймовірну річ, як датування портрету Енгельгардта 1833 роком, то довелось б шукати спеціальних пояснень, чому цей рисунок так слабо виконаний. Але нам здавалось б далеко більш ймовірним датувати цей рисунок груднем 1829 року,

*) Тепер в Київськiм держ. музею Т. Шевченка.

хоч би другим днем після екзекуції Шевченка у Вильні на стайні. Цей рисунок видається вправою молодого, здібного юнака, що зовсім іще рисувати не вчився, а рисує самоуком, несміло, помацки. Слушнішим нам видається здогад, що цей рисунок був спробою, зробленою Шевченком для П. Енгельгардта, коли він мав вирішати, чи варто йому свого кріпака-козачка віддавати до науки рисування, чи вийде з нього щось путне⁴). При такому датуванні справа вияснення перших кроків Шевченка в малярстві нам представлялася б далеко яснішою: портрет Енгельгардта знаменував би вміння Шевченка-самоука перед вступом на малярську науку у Вильні; рисунок „Се мій батько” характеризував би великий крок, зроблений в науці у виленського майстра (можливо Рустема), а дальші ранні відомі рисунки Шевченка, знаменували б Шевченкову вмільсть після науки в Лямпі, Шевченка академічного майстра-рисувальника. Таке представлення справи нам видається найбільше ймовірним, але з усією певністю не можемо цього обстоювати, бо все ж матеріялу для того дуже мало. С. Таранущенко обіцяв зробити „спеціальну замітку, присвячену одній ранній копії Шевченка (1830 р.), що яскраво свідчить про опанування техніки рисунка олівцем”. Яку копію роботи Шевченка з 1830 року знає С. Таранущенко, нам, на жаль, не відомо⁵).

Десь у кінці 1830 або на початку, а може аж у лютому 1831 року, Шевченко був у свого пана в Петербурзі, знову відірваний од малярської науки, і знову в ролі покоєвого козачка. Але, хоч як там було, а приїхав Шевченко до Петербургу, вже маючи 17 років і маючи за собою вже рік науки у академічних майстрів і в тому числі у Ф. Лямпі, що за тих часів був майстром європейської слави. Академізм у малярстві, як вияв загального стилю клясичности, чи то стилю „Empire” у мистецтві, переживав тоді в Європі свій розцвіт, а в поступових щодо мистец-

тва центрах може давав перші ознаки того, що й цьому стилеві, як і всякому іншому, теж має прийти кінець. Але для сільської околиці, з якої вивезли Шевченка, стиль клясициности був стилем новим, і Шевченко горнувся до нього всім своїм мистецьким інстинктом; його перші зустрічі з майстрами академічного малярства зовсім не означали якогось перелому в мистецькій орієнтації, а, навпаки, давали йому ту живу цілющу воду, спрага за якою його так мучила, коли він, шукаючи малярської науки, тинявся від дяка до дяка. Тільки цим (крім індивідуальної здібності Шевченка надзвичайно швидко сприймати малярську науку) треба пояснити ту обставину, що Шевченко останній рік перед приїздом до Петербургу, ріс як казковий багатир. Якби академізм не лежав в інтенціях Шевченка при виїзді з рідних околиць, як він виїздив з традиціями дяківської науки, то, розуміється, академічна школа його або зовсім би зломилася, або в найліпшому разі примусила б перехворіти, перемучитися тяжкою операцією мистецького перелому. Нічого подібного в Шевченка не було. Академізм для Шевченка був останнім словом, верхом втілення мистецької творчості, і його приєднання до цієї академічної науки мистецтва було саме тим, чого він так помацки шукав, перебігаючи від одного дяка до другого. До академічної науки малярства приєднався Шевченко з усім запалом геніяльного шіснадцятилітнього юнака, і в цьому приєднанні знайшов свій мистецький шлях на все життя, зоставшись вірним йому до кінця.

Приїхав Шевченко до Петербургу, розуміється, ще не викінченим майстром, але юнаком, що вже знайшов свій мистецький шлях, мав великий малярський хист і перейшов перший, себто найважливіший рік академічної науки, — отже вже багато вмів. Основне в малярському мистецтві було вже знайдене й осягнуте, зоставалося тільки удосконалюватися. Тільки цим можна пояснити, що він, як рисуваль-

ник, так блискуче заімпонував мистецьким колам Петербургу.

Література: Д. Антонович. Естетичне виховання Шевченка, „Дзвін”, 1914, II, стор. 151-158. — О. Боцян. „Се мій батько”. Невідомий портрет Шевченкового батька (Каталог Шевченкової вистави, Львів 1920). — О. Кониський. Тарас Шевченко-Грушівський, хроніка його життя, т. I, Львів 1898, стор. 9-56. — О. Новицький. Тарас Шевченко, як маляр. Львів-Москва 1914, стор. 3-6. — С. Таранущенко. До питання про ранні акварельні портрети роботи Тараса Шевченка. („Ювілейний Збірник на пошану акад. М. С. Грушевського”, т. I, К. 1928). — К. Широцький. Портретня произведения Тараса Шевченка, „Искусство Южной России”, 1914 стор. 17-19. — В. Шурат. Варшавський учитель Шевченка (Франц Лямпі), „Неділя 1911, ч. 11-12, стор. 11-12.

II.

Коли прийняти, що Шевченко виїхав із Варшави до Петербургу в лютому 1831 року, то виходило б, що тоді він мав уже за собою більше року професійної науки рисування. Коли звичайний здібний маляр найвиразніші успіхи в рисуванні й малярстві завжди робить у першому році науки, то тим більше це стосується Шевченка, що мав зовсім виїнятковий хист дуже швидко схоплювати, переймати й засвоювати найтрудніші, здавалося б, правила рисунку, техніки майстерства і саму його суть. З біографії Шевченка ми знаємо, як він надзвичайно швидко опанував і вирисував у всіх деталях людський кістяк, як феноменально швидко засвоїв підручник перспективи, як „надзвичайно легко й швидко опанував техніку, дух і стиль офорту”. Відомо, що Шевченко, вперше взявшись до гальванографії, за півгодини відпечатав рисунок Короля Ліра і то так досконало, що такий знавець, як Ровінський, цю гальванографію прийняв за офорт. Тому нам здається, що помиляються ті критики й біографи Шевченка, які легковажать значення перших учителів рисування Шевченка у Вільні та в Варшаві і особливо науку його в Лямпі на тій підставі, що вона тривала дуже коротко. Навпаки, для геніяльно сприйнятливого Шевченка більше року науки в них — це був час немалий. І тому, коли ми не будемо впадати в другу крайність і твердити, що він приїхав до Петербургу викінченим майстром рисунку, то в кожному разі повинні прийняти, що приїхав Шевченко до Петербургу з таким умінням рисувати, яке могло імпонувати

найбільшим знавцям рисунку, як В. Григорович, і найбільшим майстрам рисунку до Брюлова включно.

Період науки рисування Шевченка у Вільні та Варшаві треба дослідити, висвітлити, бо ми про нього дуже мало знаємо, а не можна його просто поминути, як період надто короткий. Можливо й дуже правдоподібно, що за шість років науки в Академії Шевченко не зробив у мистецтві рисування такого великого кроку, який він зробив за перший рік науки, кроку, що був, мабуть, велетенський. Тільки прийнявши се твердження, ми звільнимся від цілого ряду дальших непорозумінь і помилок щодо малярської творчости Шевченка та зможемо зрозуміти, чому випадково білої ночі зустрінутий на вулиці, чи в саду в Петербурзі невідомий хлопець так заімпонував своїми рисунками світилам мистецтва й мистецтвознавства в Петербурзі, що вони взялися за далеко не легку й дуже кошовну справу (2.500 карб.) — викупити Шевченка на волю й примістити до Академії Мистецтв, а так само й те, чому не тільки не такий уже щедрий і чоловіколюбний Брюлов узявся рисувати портрет для здобуття потрібних грошей, а й Жуковський відважився звернутися з цим до царської родини... Брюлов відразу хотів узяти Шевченка, а потім таки й узяв до себе жити, як члена родини, не тільки як учня... Очевидно те, що цей хлопець, ніби просто з села, умів і робив, було справді феноменальне. А що з другого боку успіхи першого року навчання були далеко значніші, ніж успіхи періоду науки в Академії, це видно з того, що Шевченко, вступивши до Академії із своїм умінням, уже в перших роках дістав найвищі відзначення Академії, які міг дістати учень на початку науки, себто срібні медалі другого ступеня, та так на них і спинився. В старших клясах Академії він уже нагород не отримував, бо, очевидно, в академічній науці не робив особливих успіхів, отже з академічної науки не дуже, виходить, і скористався. Але між нау-

кою в Лямпі та Петербурзькою Академією минуло сім років, і за ці сім років Шевченко мав ще одного учителя в особі, як у нього сказано „живописныхъ дель цехового мастера, некоего Ширяева”. Хто ж такий був той Ширяев і чого міг учень у нього навчитися? В своєму автобіографічному нарисі Шевченко зазначає, що поміщик, на невідступні його прохання, законтрактував його до Ширяєва на чотири роки в 1832 році, себто, коли Шевченко мав 18 років.

Отже, приїхавши до Петербургу, Шевченко мабуть знову цілий рік провів між панською челяддю або в ролі покойового козачка, або в якійсь іншій, і тільки через рік пан віддав його в малярську науку до Ширяєва. Що може значити такий різкий і такий дивний перехід: у Варшаві, коли Шевченко не мав ще тої вмінності, його віддали до одного з найславніших тоді майстрів Європи, до самого Лямпі, а через рік у Петербурзі, де була Академія й багато визначних професорів рисунку, віддали його до „цехового майстра” Ширяєва. Що робив у нього й чого вчився Шевченко? На підставі досить темних фарб, яких накидав Шевченко на цього майстра й у своєму автобіографічному нарисі, і в автобіографічній повісті, а також на підставі свідчень Івана Сошенка біографи Шевченка твердили, що це був звичайний малярський „подрядчик” (себто майстер-підприємець), учні та робітники якого „ходили справляти різні роботи малярські, на які посилав їх Ширяєв: окрашувати паркани, штахети, підлоги, дахи і т. інш.” Так розумів діяльність Ширяєва Кониський, а за ним і інші популяризатори біографії Шевченка. В дійсності це непорозуміння. Мабуть, ні парканів, ні штахетів, ні дахів Ширяєв, як підприємець, не брався малювати, бо він не був звичайним малярем — він навіть за більше складні речі, як малювання вивісок, не брався, бо не видно, щоб він був „живописцем вивісок”, але знаємо, що він викону-

вав більш складні замовлення — замовлення мистецько-декораційні. Конкретно знаємо, що мистецький рівень майстерні Ширяєва стояв так високо, що йому доручили розмальовувати пляфони і фойє Великого Театру в Петербурзі. Отже, це був артист-декоратор, що знав техніку декораційного малярства, якої могли не знати, та певне й не знали, й не вчили в Академії. Одне з головних технічних ускладнень цього декораційного мистецтва полягало в тому, що орнаменти треба було скомпонувати, потім виготовити для них трафарети, а через трафарети наносити на стіни та стелі. Коли теперішні малярі покоїв розмальовують стіни через трафарети, то вони — ще не артисти, бо трафарети купуються готові, і майстерство тут полягає в тому, щоб уміти з цими трафаретами поводитися й рівно накладати фарбу; трафарети ж komponують артисти, що самі розмальовувати покої не ходять; але такий поділ праці між артистами та ремісниками — це поділ сучасний. У майстерні Ширяєва цього не було. Вона об'єднувала і майстерство артиста, і техніка-маляра, як це було в старі часи добрих мистецьких традицій, в часи фрескістів і декораційних майстрів, часи, коли такі майстри, як Рафаель, не вважали для себе за пониження розписувати орнаментами лоджії Ватикану. Отже, майстерня Ширяєва була мистецько-декоративною майстернею, що komponувала розписи стін та пляфонів, виготовляла трафарети й виконувала саме малювання. З автобіографічної повісти Шевченка знаємо, що „для всіх орнаментів та арабесків, що оздоблюють пляфон Великого Театру, рисунки”, зробив Шевченко. З іншого її місця довідуємося, що іноді проекти орнаменту робив Шевченко, а сам Ширяєв з тих проектів витинав трафарети. Розуміється, під час більших замовлень Ширяєв мусів наймати для технічної допомоги і простих малярів. У тій самій повісті читаємо, що Ширяєв „тримав... постійно трьох, а іноді й більше невмивак у пістрових хала-

тах під назвою учнів, та, як було треба, ще наймав поденно й помісячно від одного до десяти костромських селян-малярів і школярів, так що в своєму цеху він був і мистецтвом, і капіталом не послідній майстер"... Пізніше Шевченко з висока називає Ширяєва „цеховим майстром", і в цьому терміні „цеховий" чується певна погорда, мовляв — „ремісник". Треба мати на увазі, що саме в добу академізму в артистів було звичаєм відмежовуватися від ремесла, проводити різницю між артистом і ремісником, між мистецтвом і ремеслом, і ознакою хорошого тону для артиста було цуратися ремесла і погорджувати ним. Це, до речі, не забарилося помститися на мистецтві тим, що з незнанням ремесла понизилася й мистецька вмільсть.

Отже, майстерня Ширяєва, в якій це мистецтво єдналося з ремеслом, була вже, мабуть, одною з останніх таких майстерень, бо вже тоді мистецтво цуралося ремесла, і, розуміється, Шевченко, буди в цій майстерні, всіма фібрами своєї душі тягнувся до „чистого мистецтва", до „мистецтва академічного", до якого приєднався фактично в студіях Вільна та Варшави, і тому, мабуть, у Ширяєва так само почував себе не в своїй сфері, як і в сільських дяків, а може й іще гірше, якраз через те, що вже скуштував справжньої академічної науки.

Але пан віддав Шевченка в науку до Ширяєва, а не до академічного майстра, мабуть якраз для того, щоб Шевченко навчився поруч із мистецтвом і мистецького ремесла, щоб мати з свого кріпака більше користи. Разом із тим треба мати на увазі, що цех, до якого в Петербурзі був вписаний Ширяєв, не мав нічого спільного з цехом у Західній Європі, або хоч би й на Україні, де цех був старою організацією з традиціями і правом певного самоврядування, корпоративним устроєм тощо. В Московщині таких цехів не було, і вони були чужі укладові московського побуту. Хоч Петро I у кінці свого царювання і ста-

рався завести цехи, та йому з цим не дуже велося, і остаточно встановив цехи в Московщині вже тільки Павло I. Цех був там просто відділом ремісничої управи, до якої мусів вписатися і платити податки кожен, хто хотів відкрити якусь майстерню. Так, очевидно, і Ширяєв, odkриваючи мистецько-декоративну майстерню, мусів записатися до цеху, чим так гордували академічні артисти. Де вчився сам Ширяєв і як багато він сам умів і чи міг чогось навчити Шевченка, — не знати. Але з деяких Шевченкових завваг можна зробити висновок, що Ширяєв у Академії сам не вчився, а мабуть проходив тяжку школу в такого ж майстра, яким сам став, вибившись у люди; але хтось із родичів Ширяєва вже вчився в Академії, разом із Сошенком, як про це свідчив сам Сошенко. Великого мистецького хисту Ширяєв не мав і в рисунку уступав Шевченкові, що видно з того, що не сам komponував рисунки та Шевченкові, як учневі, давав витинати, а навпаки — найбільше відповідальні композиції давав виконувати Шевченкові, сам же лише витинав трафарети за його рисунками. Отже, рисунку Шевченко від Ширяєва вчитися не мав чого, але техніки декоративного малювання міг навчитися, з чого в дальшому житті, що правда, зовсім не скористався. Що Ширяєв цинив Шевченка, вживаючи його до найвідповідальніших праць і неохоче його відпускаючи, це видно з цілої його поведінки. Разом із тим треба сказати, що Ширяєв був чоловік до своїх підлеглих дуже суворий, недобрий, грізний; його боялися дуже; він був „кулак” — експлуататор. Але при цьому всьому все таки був він майстер, артист, мав у себе „цілий портфель естампів”, на стінах у нього висіли гравюри „Одрана й Вольпаті, а на комоді [лежало] кілька томів книг, серед яких і „Подорож Анахарсіса Молодшого”. Правда, естампів копіювати Шевченкові він не давав, але чи тому, що боявся, щоб Шевченко „не попсував їх”, чи тому, що вважав умілість Шев-

ченка за таку, що вже копіювання естампів було йому непотрібне, а може й з обох причин разом, — того не знати. В кожному разі на підставі контракту Ширяєв, як видно, мусів учити Шевченка і „малярства і живописі” (декоративної). Так принаймні сам Шевченко оповів у автобіографічній повісті, переказуючи свою першу розмову з Сошенком.

І от до цього Ширяєва 1832 року пан віддав Шевченка вчитися, склавши контракт „на чотири роки”. Тут цікава подробиця, якої звичайно не помічають біографи Шевченка: Енгельгардт законтрактував Шевченка до Ширяєва в науку на чотири роки, отже цей термін кінчився 1836 року, себто коло того часу, як Шевченко познайомився з Сошенком. Коло цього часу Шевченко перестав бути законтракованим до Ширяєва учнем, і ні контракту поновити, ні продовжити часу вчення Ширяєв не міг. На підставі закону 1802 року цеховий майстер мав право приймати учнів на час від трьох до п’яти років, і продовжувати наперед усталеного часу навчання не мав права; після того ж, як термін минав, мав право ще zostавити учня в себе на три роки, як найманого платного робітника, але робітникові вільно було майстра покинути. Отже, в 1837 і 1838 роках Ширяєв уже контракту на Шевченка не мав, а тому й не міг ні перешкодити Шевченкові, коли зайшла справа про викуп його на волю, ні його в себе затримати. Поки Шевченко був кріпаком, то пан міг його присилувати робити в Ширяєва, міг його наймати, але з моменту, як Шевченко вийшов на волю, це вже було його власне право — служити в Ширяєва далі, чи покинути його. Якби Шевченко після чотирьохлітньої (за контрактом) науки ще добув у Ширяєва на службі до трьох років, то він за цеховим правом став би підмайстром, і йому була б відкрита дорога, щоб теж стати цеховим майстром. Але не ця дорога вабила Шевченка, і було зовсім натурально, що, вийшовши на волю, Шевченко від-

разу покинув Ширяєва і звернувся до академічної науки малярства. Та обставина, що в роках 1837 і 1838 Шевченко вже не був законтракованим учнем, а міг бути тільки найнятим робітником Ширяєва, робила цього останнього уступливішим із Сошенком і примушувала його погоджуватися на певні пільги для Шевченка й на відпустки для студіювання в „Обществе поощренія художеств“. Цим також пояснюється й те, що Енгельгардт міг продати й відпустити Шевченка на волю, не зв'язаний контрактом із Ширяєвим. Хоч яку прийняли б ми версію зустрічі Шевченка з Сошенком, чи більше романтичну, що вони зустрілися білої ночі в Літньому саді, чи більш прозаїчне оповідання самого Сошенка про те, як він від свого товариша з Академії, родича Ширяєва, довідався про видатного ширяївського учня і свого найближчого земляка (Сошенко був із Богуслава), якби воно там не було в дійсності, але щоб задля простого кріпака поставити на ноги не тільки весь академічний Олімп — і Брюлова, і Венеціанова, і всемогутнього конференц-секретаря Григоровича, але й придворних фрейлін, музиків та постів і навіть царську сім'ю, то справді той кріпак мусів бути феноменом. Про поетичний його геній не знали і, мабуть, не догадувалися, про науку його в Лямпі могли не знати — це було вже давно: рішало тут те, що Шевченко вмів, — себто його рисунки. А Шевченко, як рисувальник і портретист, у найближчому колі мав уже признання. Він рисував свого приятеля Івана Нечипоренка (теж Енгельгардтового кріпака); рисувач акварелями, — ці рисунки бачив Енгельгардт, і вони так йому сподобалися, що він став загадувати Тарасові робити портрети своїх коханок, і за ті портрети давав майстрові нагороди — „рубля сребром, не більше“.

Щоправда, Шевченко каже в автобіографічному нарисі, що він за порадою Сошенка почав „робувати портрети з натури акварелею“. Отже, не ра-

ніше 1836 року. Але цьому твердженню рішуче перечить один акварельний портрет у колекціях Київського Музею ч. 325, що має безсумнівний підпис Шевченка й виразну дату 1834 р. Отже, треба прийняти одне з двох: або Шевченко через 25 років забув такий дрібний деталь і помилково приписав Сошенкові пораду рисувати акварелею портрети з натури (що дуже ймовірно, бо Сошенко надто велику роль відіграв у житті Шевченка, надто багато йому радив у малярстві і давав зарисовувати нові для Шевченка речі, і тому він міг у 1860 р. приписати Сошенкові й цю пораду) — це перше, або друге — треба б думати, що портрет у Київському Музеї — зроблений не з натури, а відрисований з якогось іншого малюнку, а це далеко менш імовірно⁶). Тоді слова автобіографічної записки Шевченка треба б було розуміти в тому сенсі, що акварелями Шевченко рисував і раніше до знайомства з Сошенком, а за порадою Сошенка почав ними рисувати з натури. Для нас зовсім не важливе, чи то Сошенкова була рада, чи не Сошенкова, а важливе те, що в 1834 році, себто ще до знайомства з Сошенком і діячами академії, Шевченко вже робив майстерні портрети акварелями, на що маємо доказ — портрет 1834 року, власність Київського Музею. Нам важливо підкреслити, що ще до знайомства з Сошенком і до контакту з академією, після року науки в Вільні і у Лямпі в Варшаві, майстерство Шевченка стояло на значній висоті. Тої самої думки, очевидно, тримається і Ф. Ернст*), коли вирізняє цей ранній портрет роботи Шевченка, називаючи його „етюд голови в локонах”, і каже, що етюд цей „датований 1834 роком, тобто за чотири роки до звільнення Тарасового від кріпацтва. Він уже свідчить про певну технічну вмілість”. Ту саму думку, що Шевченко вже до

*) Українське малярство XVII — XX сторіч. Провідник по виставці, Київ 1929, стор. 52.

Академії був майстром портрета, висловлює і С. Таранущенко з приводу одного жіночого портрета з 1837 року. Він каже, що в цьому портреті „дивує техніка — вільна, упевнена”, і далі констатує, що характерні риси портретового майстерства Шевченка виявилися ще перед тим, як Шевченко прийшов до контакту з Академією. Він каже: „Портрети Шевченка 1837 року — важливі зразки малярської творчості до-академічної доби — зазначають деякі композиційні елементи, що він їх тримався й у пізніших портретах”. Ці всі завваги мають значення як для того, щоб в'яснити дійсний вплив Академії на малярську творчість Шевченка, так і для того, щоб усунути деякі непорозуміння та помилки, що їх мимоволі роблять, мусять робити дослідники, що перебільшують значення для малярської творчості його науки в Академії Мистецтва і зокрема в Карла Брюлова.

Особливою жертвою упередження про великий вплив Академії на Шевченка став О. Новицький. Він дійшов до того, що мусів заперечувати автентичність до-академічних Шевченкових праць, або довільно змінювати дати деяких із них, коли до їх авторства признається сам Шевченко.

У першому випуску альбому репродукцій рисунків і малюнків Шевченка, що його видало Петербурзьке Товариство імені Шевченка, уміщено на п'ятій таблиці дуже добрий акварельний портрет невідомого пана з колекції сенатора Рейтерна (тепер у „Ленинградском Русском Музее”). В. Щурат звернув увагу на цей портрет і сконстатував, що він представляє Євгена Гребінку⁷). О. Новицький прийняв це визначення В. Щурата, але з огляду на те, що портрет датований 1837 роком, цебто датою передакадемічною, О. Новицький не вірить, щоб Шевченко був його автором, бо, мовляв, „Шевченко в 1837 ро-

ці*) не міг намалювати такого мистецького портрета". Пізніше С. Таранущенко довів, що цей портрет є безперечно Шевченковою роботою і знайшов паристий до нього жіночий портрет. Таким чином виходить, що і О. Новицький признає за переакадемічним твором Шевченка таку високу мистецьку вартість, що аж відмовляє Шевченкові авторства того твору. В своїй пізнішій праці („Т. Шевченко, як художник", Київ 1930), О. Новицький зовсім виминає це питання. В першій же праці О. Новицький не обмежується тим, що відбирає Шевченкові безсумнівне авторство портрета Гребінки, але мусить іти слідом за О. Кониським і портрет нареченої кирасирського юнкера Демідова датувати 1839 роком, тоді як у своєму „Журналі" Шевченко під 7 листопада зовсім виразно каже, що цього юнкера „знав у Гатчині в 1837 році". Це все наводимо для того, щоб показати, до яких помилок мусять приходити ті дослідники, які хочуть бачити в Академії і в особі Брюлова джерела мистецької вмілості Шевченка й не хочуть прийняти того безперечного факту, що вже перед вступом до Академії Шевченко був досконалим майстром рисунку. Це останнє твердження стане ще ясніше, коли ми приглянемося до того, як Шевченко проходив свою науку в Академії і що собою та Академія уявляла.

Час перебування Шевченка в Академії і його вільного петербурзького життя — це час від 1838 до 1845 р. Це був час, коли він виявив себе, як поет, як маляр, як портретист, як гравер, як рисувальник-ілюстратор і, нарешті, як драматург. Цей час він жив і обертався в колі корифеїв тогочасного артистичного петербурзького світу і в колі артистичної петербурзької богеми. Але головний зміст його життя й

*) В оригіналі у Новицького друкарська помилка і стоїть „1873". (О. Новицький. Тарас Шевченко, як маляр, Львів-Москва 1914, стор. 83).

перебування в Петербурзі — це, очевидно, була Академія Мистецтва.

Саме в той час Петербурзька Академія переживала золотий вік свого розцвіту. Це був час, так би мовити, найбільшого розцвіту офіційного академізму в рамках Академії. Поставши ще за часів Єлисавети I у 1758 р., як „Академія трех знатнейших художеств”, фактично вона була затверджена вже за Катерини II — указом 1764 року. То був час переходовий. Останні три з половиною десятиліття XVIII століття, це в мистецтві була доба переходу від стилю рококо до стилю клясичности. Між цими двома стилями таке велике противенство, що той перехід легко відбутися не міг, і немає нічого дивного, що кілька десятків років цей ступневий перехід тривав і зафіксувався, як переходовий стиль, у Парижі — під назвою стилю Людовика XVI, а в Польщі, особливо розцвівши у Варшаві, — під назвою стилю Станіслава Августа. У Петербурзі Катерина II теж робила зусилля прищепити цей модний переходовий, чи, як тоді казали, „новий” стиль, стягувала для того майстрів з Європи, але великого успіху не мала. Тільки Україна дала в цьому переходовому стилі двох майстрів малярства, власне портретового малярства, що своїм генієм перевищили всіх майстрів континентальної Європи: Дмитра Левицького, в творчості якого ще відчувалося чимало пережитків рококо, та Володимира Боровиковського, в працях якого вже домінує наближення до клясичности. Але обидва ці майстри, хоч і були радниками академії, та головна діяльність проходила поза Академією, а Левицький у розцвіті своїх сил навіть кидав Академію і вернувся до неї вже на старості. Щоправда, третій українець Антін Лосенко могутнім поривом подвигнув поставив Академію на рейки клясичности, але він уже швидко перегорів і помер дуже молодим у 1773 році, а з його двох найближчих товаришів і помічників, теж українців, Ізан Саблуков (Саблучок) пе-

реніс свою діяльність на батьківщину до Харкова, де заснував солідну школу й випустив неабияких майстрів, а другий, Кирило Головачевський, не був настільки обдарований талантом, щоб вплинути на рівень Академії; він пройшов свій скромний життєвий мистецький шлях, як інспектор кляс Академії. Поза тим Академія товклась, перебиваючися або другорядними чужинецькими професорами, або зовсім позбавленими таланту своїми, — усякими Козловими, Серебряковими, Жарковими тощо... Зовсім слушно Ол. Бенуа в своїй історії малярства у Росії констатує, що коли говоримо про малярство часів Катерини та Олександра I,

„то зовсім не треба, щоб приходили на ум величний будинок на Васильківському острові і всі, що відбувалися в ньому, премудрі засідання, вічна й фатальна їх безпоміч, отой некрополь гіпсів, кінкети, що колись блимали в натурній клясі, „треуголки“, шпади та мундири професорів і учнів, що так часто міняли свій вигляд. Все це так само мало має значення для малярства в Росії, як конференції, сварки, інтриги та мундури роційської *des Sciences* Академії для того мистецтва, що дало Росії Крилова, Пушкіна та Гоголя. Треба ж раз назавжди признати, що все, що відбулося від заснування Академії і аж до появи Брюлова в її стінах, було звичайним історичним курйозом, і пам'ятати, що малярство в Росії XVIII та початку XIX століття, це є малярство Левицького, Боровиковського, Венеціанова, Орловського і Тропініна*), що ніколи не вчилися в Академії Мистецтв, а зовсім не Козлова, Пучинова, Лосенка, Акімова, Угрюмова, Єгорова, Шебуєва і сили силенної інших професорів, академіків та „назначених“, на щастя, тепер зовсім забутих”.

Хай праця Ол. Бенуа, зрештою, досі єдина історія малярства в Росії XIX століття, є одностороння і являє собою швидше памфлет проти Академії у всіх фазах її розвитку, але й сам віце-президент Академії Баженов на переломі XVIII — XIX століть у своїх записках признавав, що „более тридцати лет при-

*) Крім поляка Орловського — всі українці.

метно стало, що от Академії Художеств желаема-го успеха не видно”.

Цікаво, що Бенуа, цей, будь-що-будь, гонкий критик і при тому непримиренний антагоніст Академії, вважаючи все минуле Академії за „історичний курйоз” і доводячи, що її діяльність пройшла мимо мистецтва, все ж робить виїмок для часу появи в її стінах Карла Брюлова. А Карло Брюлов фактично появився в стінах Академії в Петербурзі за рік перед Шевченком. Десь коло того часу, як Сошенко зустрівся з Шевченком, у стінах Академії, пройшла чутка, „що автор „Помпеї” на шляху додому, що він уже в Москві, і вирішено було урядити йому ще чечувані овації”. І справді в літі 1836 року Академія з нагоди приїзду Брюлова урядила „на честь превосходнаго таланта одного из питомцев Академіи торжество, какому не было еще примера в летописях СПб. Императорской Академіи Художеств”. Так вітали Брюлова, „що прославив у Європі ім'я російського художника”. Це свято, уряджене в ті „казенные” миколаївські часи, зробило велике вражіння на учнів Академії. Бенуа правильно каже, що „цей обід, з двома оркестрами музики, з картиною Брюлова на тлі залі, з лавровим вінцем, промовама, п'янством і слізьми зворушення, — видався намсь фантастичним, якимсь неземним раєм і до краю отруїв віддану мистецтву молодь. Бажання стати Брюловим, бути шанованим на таких самих бенкетах — от що тепер заграло в молодих головах. Тому яке діло було до Венеціанова з усіма його протенькими сценками, коли тепер одкривався шлях Рафаеля і Гвідо, обсаджений лаврами, що вів просто до Парнасу, шлях прославлений „милим” Гоголем і великим” Кукольніком! Створити нову Помпею — стало мрією гарячих і запальних ентузіястів... Найпоміркованіші ж юнаки також були щасливі, бо ж і вони, хоч не мали надії дійти до самого маестро, то все ж не тратили надії дістатися хоч до його ото-

чення, навчитися рисувати, як він того навчився, не боячися ефектації, як він того не боявся”.

Якою авреолею було оточене саме ім'я Брюлова в очах учнів Академії, про це можна скласти собі уяву на підставі прозаїчних творів самого Шевченка, і за спогадами цілого ряду українських майстрів, від Аполлона Мокрицького, старшого товариша Шевченка, що скінчив Академію в 1839 р., і кінчаючи Миколою Ге, що вступив до Академії у 1850 році і вже Брюлова в ній не застав (бо він, хворий, тоді вже вмирав закордоном), але застав Академію, ще всю пересякнуту спогадами про Брюлова та його традиціями. Для Мокрицького від того знаменитого обіду в Академії на честь Брюлова почався „новий період життя”. Власне самого Мокрицького, як взагалі учнів, на обід не пустили, а вони з трепетом і благоговінням зазирали у двері. Але коли після обіда Мокрицького покликали, щоб представити Брюлову, то, як він згадує, „ноги в мене „підкосилися”: Брюлов ішов мені назустріч. Коли я наблизився до нього, то й остання присутність духа мене покинула. Брюлов подав мені руку, я доторкнувся до неї, — і сльози полинули з очей моїх. Настроений усіма обставинами, чи ж міг я спокійно винести близьку присутність його, і стати лицем до лица перед ним, при імені кого мене обдавало вогнем?”... Такий панував там гіпноз, сполучений з ім'ям Брюлова, цього Карла Великого Петербурзької Академії, у якій він був, розуміється, центральною постаттю. Але насправді він був не один, а були три молоді професори академіки, що надхнули і Академію, і всю мистецьку суспільність цілої Росії пізнім розцвітом академічного малярства. Це були, крім Карла Брюлова, ще Теодор Бруні і Петро Басін. Це були нові світила Академії, і для них без церемонії розчищали місце в Академії, розганяючи постарілих професорів, що були доти її стовпами. Тут у гру ввійшов сам цар Микола I, що вважав себе за непомильний авторитет

теж і в справах мистецтва, як і в усіх інших, і з своєю фельдфебельською вдачею „господарював” в Академії, як сам знав. У 1831 році він своїм указом викинув професорів Андрія Іванова і Степана Пименова; 1840 року так само звільнив Олексія Єгорова, а із старших професорів за часів Шевченка ще залишався ректор Василь Шебуєв та Олекса Венеціанов, цей надзвичайно цікавий майстер, родом із Ніжена, учень Боровиковського, що від учителя ніс традиції прокладав собі мистецький шлях, минаючи академічне, просто до реалістичного малярства. Люблений дуже своїми учнями, Венеціанов, що на кілька поколінь випереджував у мистецтві свої часи, готовий був спрямувати малярство в Академії на нові шляхи, але провадив свою роботу надзвичайно скромно; прихід нових академіків, а особливо Брюлова, знищив його значення й наслідки його праці. Учні здебільшого покинули його скромну майстерню для блискучої майстерні Брюлова. В числі цих перебіжників до Брюлова були згаданий вище А. Мокрицький та товариші Шевченка з Академії, як Гр. Михайлов, та, можливо, і сам Сошенко і брати Чернецови, і напевне Олекса Тиранов, Олексій-Сиромянський, Плахов і багато інших. Всі вони, зрештою, покинувши Венеціанова і перейшовши до Брюлова, заломилися та здебільшого згинули для мистецтва, але нам це про те, щоб підкреслити, що на час приходу Шевченка до Академії Венеціанов розгубив уже своїх блискучих учнів, які перекинулися до Брюлова. Хоч Венеціанов брав дуже діяльну участь у визволенні Шевченка з кріпацтва, але для Шевченка він усе залишався стареньким Венеціановим, доброю душею, але про велику вартість мистецтва Венеціанова Шевченко вже наче й не догадується. Дуже скромний, захопаний у своєму мистецтві, Венеціанов, не ремствуючи, помирився з своєю долею, покійно дав дорогу молодим, більше щасливим і блискучим академістам, уступився без боротьби і в часах Шевченка

скромно доживав останні десятирок років свого життя. Венеціанов близько прийняв до серця долю Шевченка, взяв на себе всі переговори з Енгельгардтом, годинами просиджував у нього в передпокоях. Шевченко з вдячністю про це оповідає в автобіографічній повісті, але говорить про нього виключно, як про доброзичливого, шляхетного чоловіка, не згадуючи ні словом про його мистецтво: „Старий Венеціанов, як він сам висловився, заграв у цьому доброму ділі роль широго й благородного маклера”. В такому роді — всі спогади Шевченка про Венеціанова, а в автобіографічній записці Шевченко між своїми визволителями від кріпацтва називає Сошенка, Григоровича, Жуковського, Брюлова та графа Вельгорського, а про Венеціанова й зовсім не згадує. Те, що Венеціанов, як артист-малювальник, зовсім не стоїть в овиді Шевченка, — дуже характерне і для тогочасної Академії, і для самого Шевченка. Ні Григорій Михайлов, що був перед тим улюбленим учнем Венеціанова, хоч як близький був до Шевченка, ні хто інший з колишніх учнів Венеціанова, очевидно, не дуже згадували про свою науку в нього і небагато оповідали про неї Шевченкові, бо найменшого сліду, щоб Шевченко десь зацікавився мистецтвом Венеціанова, ми не зустрічаємо. Надто Шевченко потопав в авреолі слави Брюлова, і надто школа Венеціанова була затьмарена сявом брюловської школи. Правда, і про Бруні Шевченко в „Журналі” згадує, тільки як про нещасливого конкурента Брюлова, і не жалує для нього слів дуже неприхильної критики; а про Басіна в автобіографічній повісті згадує лише те, що він сам, Шевченко, перед вступом до Академії рисував правильніше й чіткіше (мова йде про деталі кістяка), що, до речі, дуже ймовірно. Отже, Академія — це для Шевченка Брюлов, і поза Брюловим Шевченко в Академії мистецтва не бачив. Цікаво знати, чи так би само Шевченко поставився до свого професора, чи може й щодо Брюлова в нього б ви-

никли гостріші осуди, як про Бруні, коли б він не був зачарований славою, чи, скажемо, реклямою, що оточувала ім'я Брюлова? Можливо, що й так, і ні. Бо Шевченко, хоч наче й потопав у промінні слави Брюлова, а наділі, захоплюючися його творами, вмійучи дуже добре їх копіювати, може навіть і несвідомо — завжди зберігав свою самостійність, обстоював, як побачимо, свою думку, свої мистецькі переконання і дозволяв собі не згоджуватися з Брюловим, хоч у свідомості вважав це за свій злочин. Можна думати й інакше: значно пізніше (10 лютого 1854 року) в листі до Бронислава Залеського Шевченко загадує слова, що казав колись учням своїм старий Рустем, професор рисування при бувшому виленському університеті: „шість років рисуй, шість місяців малюй і будеш майстром”, а далі Шевченко, що вважав цю раду за слушну, додає: „Перша умова малярства — рисунок і круглота, друга — кольорит. Не здобувши твердості в рисунку, братися за фарби — це все одно, що вночі шляху шукати”.

Цей дуже ясний погляд на малярське мистецтво Шевченко, як видно, засвоїв собі в першому році своєї науки ще перед приїздом до Петербургу і посторював його вже на схилі свого життя Залеському, що власне в малюванні був учнем Шевченка. Очевидно, це був той принцип, що його Шевченко проліс через усю свою малярську творчість, і його творчість, як побачимо, цьому принципові вповні відповідала, але в значній мірі цьому поглядові відповідала й творчість Карла Брюлова. Вже Деларов зазначав, що Брюлов у далеко більшій мірі був „різьбачем у малярстві, ніж малярем по натурі, в тісному значенні слова. Кольори Брюлов почував не так виразно, як риси або форми, інакше — тут він не був мужий. Йому й самому більше подобалася аквареля, ніж олійні фарби, і він добродушно признавався, що вечірнім світлом він не може панувати... Він мав оч зробленою, коли скінчив її в нарисі олівцем. Цей

факт дуже типовий: він запевнює, що Брюлов усю натуру бачив у рисах і формах, а в кольорі бачив не оптичну натуру речей, а разом із тим і їх нарис, але випадкову їх прикмету"*). Ол. Новицький вповні приймає цю характеристику Брюлова і вважає її за зовсім справедливу і вдатну. Та, здається, з нею і не можна не згодитися. Чи не можна її також, як до Брюлова, прикласти й до Шевченка? В кожному разі Брюлов, надзвичайно тонкий, шиковний і гострий рисувальник, не міг не імпонувати Шевченкові. Його рисунки та портрети акварелею не могли не захоплювати Шевченка, як і тепер захоплюють кожного аматора тонкого та елегантного рисунку... Шождо образів Брюлова, мальованих олійною фарбою, то тут можна здогадуватися, що захоплення Шевченка Брюловим було обумовлене тою авреолею, яка оточувала ім'я Брюлова, та тією реклямою, що супроводила його „Останній день Помпеї”. Але, з другого боку, це захоплення у Шевченка було й безпосереднє, і тоді цим треба пояснити, що Шевченко в малярстві не виявив в Академії надто великих успіхів. Ми вже зазначили, що Шевченко прийшов до Академії, як майстер рисунку, і таким він Академію й покинув. Шевченко, як і Брюлов, обидва тепер представляються більшими рисувальниками, ніж малярами, а успіхи Брюлова в малярстві може треба швидше приписати рисунковій основі його образів та хіба поверховій ефектовності його барв, що в свіжому стані могли робити вражіння, а тепер, потемнівши, залишають глядача перед загадкою їх колишнього успіху.

Отже, а ргіогі можна сказати, що Шевченко прийшов до Академії та зійшовся з Брюловим, як майстер рисунку, і тут Брюлову власне не було чого вчити Шевченка, а коли після клясів чистого рисунка прийшло до малювання, то, можливо, що тут

*) Цитую за О. Новицьким.

Брюлов, як учитель, не показав себе на висоті: майстерства фарб, кольористики, він і не міг навчити, не володіючи сам цим фахом. О. Новицький завважує, „що дійсно лишилося на все життя спільного з Брюловим, це кохання в вогнево-червоних кольорах. Цей колір він дуже любив і в малюнках, любив його і взагалі, як те не раз повторює він у своїх оповіданнях”. Чи кохався Шевченко у вогненно-червоних кольорах перед зустріччю з Брюловим, ми не знаємо, отже можливе, що любов до цього кольору Шевченко завдячує Брюлову.

Хоч Новицький у своїй книзі „Т. Шевченко, як художник”*) питання про переакадемічні праці Шевченка й не здіймає, зате послідовно доводить, що ні Брюлов, ні Академія Мистецтва на Шевченка ніякого впливу не мали, що індивідуальність Шевченка була надто сильна, щоб на нього можна було впливати, а що Шевченко, як маляр, знайшов відповідь на свої малярські шукання в творчості Рембрандта, у його світлотінях, у рембрандтівських проблемах освітлення. Слушності цього твердження не можна заперечувати, але все ж Шевченко був уже майстром раніше, ніж познайомився з творами Рембрандта.

Найраніша із знаних нам праць Шевченка, зроблених у Петербурзі, це — акварельний портрет Київського Музею 1834 р. — „Голівка в локонах”; намальований зовсім певно, свідчить він про технічну сміливість і визначається свіжістю рисунку; ті самі риси вповні характеризують і акварельні портрети 1837 року, а саме портрет „Невідомого” (як думають В. Щурат і О. Новицький — портрет Євгена Ребінки) і паристий до нього портрет дами; до цієї самої серії можна теж віднести й портрет т. зв. Пуніна, теж акварелею і теж з 1838 року. Портрет

*) У серії — „Українське малярство” — вид. „Рух”, Київ 1930.

„Невідомого”*) — це настільки майстерний портрет, що Новицький саме тому не вважав навіть його за автентичну роботу Шевченка: Шевченко, мовляв, перед вступом до Академії „не міг змалювати такого мистецького портрета”. Помилка пояснюється виключно тим, що О. Новицький конче хотів бачити джерело малярського вміння Шевченка — в Петербурзькій Академії. Фактично в кінці життя Новицький, як ми бачили, від цієї думки відмовився й переконався, що академічна наука Шевченкові майже нічого не дала.

До мистецького портрета „Невідомого” (Гребінки?) С. Таранущенко знайшов у Харкові паристий портрет дами в блакитній сукні з широко відкритими сильно спадистими плечима, з намистом на шії і з зачіскою чорного волосся⁸). На обох цих портретах — персонажі сидять, нарисовані трохи нижче, ніж до лінії стану. Мужчина сидить на стільці червоного дерева, трохи обернувши тулуб і заклавши руку на спинку стільця. До речі — це поза, яку Шевченко досить часто давав своїм моделям. Рік пізніше в подібній позі Шевченко рисуватиме військового пана, можливо когось із родини Луніних, ще чотири роки пізніше в дещо подібній позі рисуватиме Соколовського, а ще через чотири роки в зовсім тій самій позі рисуватиме Олександра Катеринича. Навіть як правильно завважив С. Таранущенко, у „Невідомого” (Гребінки) і в О. Катеринича однаково права рука тримає довгий чубук від люльки, і в обох випадках там, де вона перехиляється через спинку стільця, однаково сторчить гострим кутиком край рукава. Це такі деталі, що можуть повторюватися тільки в того самого майстра, і це справедливо й

*) Ми не заперечуємо, що він може бути портретом Гребінки, але кого тоді представляє паристий до нього портрет дами? А. Вейнберг каже, що це портрет жінки з родини Абаза („Литературное наследство”, т. 19 — 21, стор. 557).

завважив Таранущенко, ствердивши, що „такі дрібниці, незначні деталі, що їх раз засвоїв майстер, потім несвідомо, механічно переходять і в дальші роботи”.

Жіночий портрет вповні відповідає влучній характеристиці жіночих Шевченкових портретів, що її дає ще покійний К. Широцький: „Їх постаті — легкі, граціозні, дивляться з картону рельєфно, ніжно і живо. Писав він їх... ніби жартома, граючи талантом”^{*)}. Сам С. Таранущенко, що знайшов цей портрет (він раніше належав Бич-Лубенському), пише про нього, що, хоч він роблений ще в 1837 році, але вже „дивує техніка — вільна, упевнена. На легкому, зелено-блакитному повітряному тлі чітко вирізьблена постать. Обличчя й зачіска виліплені по льокальній заливці, тонким „мін'ююрним” штрихуванням. Сукня виконана в широкій манері. Кольорова гама — дуже стримана й холодна: блакитна сукня, холодний зелено-блакитний тон тіла, що має не гарячі (тепер зовсім слабі) світла; зачіска й кольє — сепія”. Коли ми порівнюємо цей портрет, мальований рік перед Академією, з дещо подібним до нього портретом Тетяни Катеринич, мальованим через рік після скінчення Академії (так само зрештою, як і паристі до них чоловічі портрети „Невідомого” та Ол. Катеринича), то якраз на їх підставі можемо констатувати, що виніс Шевченко з Академії, чим відбилася на ньому Академія. Майстерство — однакове, стиль і засоби — ті самі, розуміння природи — те саме. Отже, тут Академія Шевченкові нічого не дала, і в Академії Шевченко за сім років у цьому відношенні нічого не навчився. Але щоб Академія пройшла для малярської вмілости Шевченка зовсім безслідно, також сказати не можна. Різниця між цими портретами все таки є. Та й неможливо, щоб її не було. Сім років щоденної праці по вісім годин денно, розуміється, безслідно пройти не можуть. І хоч

*) Цитую за С. Таранущенко.

Академія в малярській творчості Шевченка нічого не змінила, так би мовити, психічно, але за сім років щоденної праці не могла не відбутися зміна механічна. І справді, в портретах Катериничів і взагалі в портретах, роблених після навчання в Академії, більше механічної впевнености. Рука майстра твердіша, рисунок ще „чеканніший”, робота викінченіша, але в роботах переакадемічних більше свіжости. Семилітня щоденна вправа одні вальбори заступила іншими, але кожні мають свої властивості. В кожному разі Академія, так мало вплинувши на Шевченка, може так мало йому давши, — як майстра малювання й рисунку його не засушила. Сильна індивідуальність Шевченка не дала Академії себе ані переробити, ані заломити. Академія нічого Шевченкові не пошкодила, але, як побачимо, нічого не навчила. Що Шевченко вмів перед Академією, з тим і вийшов з Академії. Він прийшов до Академії прекрасним рисувальником з тим, щоб стати „живописцем”, але опанувати фарби Академія йому властиво теж не могла.

Портрет т. зв. Луніна в миколаївському мундурі з широкою стяжкою через плече, мальований у 1838 році, можливо в часі, коли Шевченко почав вчитися в Академії, фактично теж може бути зарохований до цих, таких нечисленних, відомих нам переакадемічних творів. Від нього пашисть тою ж самою свіжістю, але ціла постать ще рельєфніша, голова опрацьована ще сміливіше, просто відчувається скульптурна ліпка, звертає на себе увагу складний і цікавий вираз очей, складок уст і масивного рельєфу носа.

Почавши вчитися в Академії, Шевченко, мабуть, не мав чого робити на гіпсах, бо, як знаємо, гіпси, знайомі йому очевидно ще з Вільна та Варшави, вже не завдавали труднощів, бо якраз рисунками з них він і зробив вражіння феномену на Сошенка і професорів Академії при першому знайомстві.

У натурному клясі Академії Шевченко працював уже радше як майстер рисунку, а не учень. Мабуть, і з живою натурою він уже міг мати діло в приватній майстерні варшавського майстра, свого професора. В кожному разі ті рисунки з натури, чи краще зарисовки натурників, здебільшого олівцем, що зберігалися головним чином у Музеї Тарновського в Чернігові, а почасти, як взірцеві майстерні вправи, — в самій Академії, показують, що це був майстер рисунку, який не тільки прекрасно опанував секрет людської статури й віддавав її на папері сильно й упевнено, але й надзвичайно тонко відтворював стан тіла в усяких позах, як з напруженими м'язами, так і з ослабленими, а також і майстерно розподіляв світлотіні, блиск і гру світла на голому людському тілі. Очевидно, Рембрандт на перших таки кроках увійшов у мистецьку свідомість Шевченка-рисувальника. Очевидно, Шевченко швидко і, як звичайно, легко засвоїв випрацьовану Рембрандтом світлотінь і на все життя зостався майстром її в рисунках та гравюрах. Особливо цікаво порівняти рисунок двох натурників у позі боротьби, збережений в Академії Мистецтв, та рисунок хлопця натурника, що задрімав, схилившись до стіни, — в Музеї Тарновського. Що Академія зберегла у своїх колекціях перший рисунок, як рисунок майстерний і взірцевий, — це цілком зрозуміле. Два натурники в позі боротьби (сильніший у весь зріст, спиною до глядача з піднесеними над головою руками і широко розставленими, міцно спертими на землі, ногами, а за ним — другий, дещо слабший, коліном і одною рукою спершись на землі та обороняючись другою) — нарисовані прекрасно, як, очевидно, нарисує далеко не кожний професор Академії. Пози, розуміється, як завжди в натурників, закам'янілі, застигли, і що це видно з рисунку, показують реалістичну тонкість рисувальника. Коли академісти такі пози переносили до своїх картинних композицій, де вони мусіли передавати рух

(як хоч би в тому вславленому „Останньому дні Помпеї”), то ця застиглість поз убивала цілу картину, але, коли Шевченко рисував натурників застиглих у позах боротьби, власне як пози натурників, а не сцену боротьби, то віддання цієї застигlosti тільки підкреслює тонкість та досконалість його мистецтва. Але й досі не можна не залюбуватися з надзвичайним хистом відданою грою сильно напружених м'язів і пов'язанням анатомічних частин тіла, блиском світла на освітлених частинах тіла і мистецьких, не різких, але яскравих переходах до частин затінених. Такого напруження м'язів натурник довго витримувати не може, вони мимоволі слабнуть, але Шевченко вловив і передав напруження з надзвичайною експресією. Може ще тонкіше віддано в рисунку Музею Тарновського якраз протилежний стан людського тіла. Хлопчик, потомлений позуванням, прихилився до стіни й задрімав, — м'язи, натурально, ослабли, і молоде несформоване тіло, так само залите сильним світлом, чарівно віддає це хвилеве ослаблення. Особливо цікаво подивитися на ці два рисунки одночасно. Спільне їм обом — яскраве освітлення, в мистецьких переходах якого, від яскравого світла до густої тіні, виблискують, купаються людські тіла, а далі в усьому — контрасти: у перших натурників — сформовані, гармонійні тіла мужів, торжество епічної пластики, в другому випадку — ніжна привабливість напівдитячої несформованости, повна вибагливої ліричної мальовничости. Це не праці учня, що починає вчитися, а видатного, досконалого майстра. Розуміється, такі етюди в натурному клясі — це академічний феномен, і не дурно Шевченко ще в 1839 році дістав другу срібну медаль — найвищу нагороду, яку міг отримати учень натурного клясу.

Далеко не такий блискучий — другий етюд з натурника, теж збережений Академією, зроблений олійними фарбами. Цей етюд опублікований у кольоровій репродукції на четвертому аркуші альбому

Шевченкових малюнків, виданого Товариством імені Шевченка в Петербурзі. В. Щурат чомусь приймає його за рисунок гермафродита, виставлений на академічній виставі 1841 року, коли Шевченко дістав у третій і вже в останній раз ту саму другу срібну медалю вже за малярську працю. Як нагорода за малярську працю, срібна медаля 2-го ступня не була ні найвищою нагородою, ні якимсь визначним успіхом. Таку нагороду Шевченко дістав у 1840 році за образ олійними фарбами, що представляв сироту хлопця, який ділиться хлібом з собакою, а в 1841 році за образ олійними фарбами циганки, що ворожить дівчині. Обидва ці образи втрачені⁹⁾, але можливо, що аквареля в Третьяковській галерії в Москві, що представляє хлопця, який заснув біля собаки, є одним з варіантів до першої композиції, а „Катерина у ворожки” — аквареля в московському музеї, є акварельне повторення другої композиції. Десь мабуть коло того ж таки часу був намальований олійними фарбами під час праці в натурному клясі і той натурник, про якого тут мова. Тіло натурника, в сидячій позі, нарисоване все таки прекрасно, — мабуть тому Академія й відзначила цей етюд тим, що зберегла його у своїх колекціях. Легко можна собі уявити, як би це тіло виблискувало й переливалось переходами від світла до тіні, коли б цей етюд так само був виконаний олівцем. Але, на жаль, його зроблено олійними фарбами. Тіло сидить долі на шматку червоної тканини на тлі теж червоної стіни, нерівно освітленої, так що край її зовсім темний, майже чорний. Червоні відсвіти переходять по тілу натурника. Ми вже згадували, що Брюлов дуже любив огнисто-червоний колір — любив його й Шевченко. Чи це вплив на учня, чи просто випадкова зближеність смаків — це нині для нас великої ролі не грає. Далеко важливіше те, що ні Брюлов, ні Шевченко з трудною для маляра й вибагливою червоною гамою тонів ради собі не дали. Це видно й на згаданому етюді натурни-

ка: червона стіна тла переходить у майже чорну, але перехід — несмачний, і справжнього світла не відчуваємо ні на стіні, ні на червоній тканині. На самому тілі натурника місцями ніби намічуються світляні плями, але які вони несміливі і навіть несвітлі. Тон тіла натурника, побіч не всюди умотивованих і непривабливих червоних відсвітів, виступає пригаслими зеленкувато-сірими площинами майже трупного кольору. Цілий вигляд цього етюдю мимоволі нагадує сумне признание Шевченка, записане в „Журналі” 26 червня 1857 року: „Я й давніше не був навіть і середнім живописцем...” Якби ми про малярський хист Шевченка судили на підставі його образів, писаних олійною фарбою в часах академічної науки, ми з його самооцінкою повинні були б згодитися. На протязі першого періоду перебування його в Академії аж до першої подорожі на Україну весною чи вліті 1843 року Шевченко зробив чимало образів олійними фарбами, тільки небагато їх дійшло до наших часів, але число їх постійно і невпинно збільшується. Ще перед війною за мало не одинокий олійний образ Шевченка (не рахуючи, звичайно, портретів) уважали „Катерину” 1842 року в Музеї Тарновського. З того часу знайдені: образ селянської родини під хатою (тепер — у Київському Музеї), образ „Судньої ради” (власність проф. С. Голов’янка у Києві), можливо ще дещо, а до того треба додати образи на релігійні теми та ікони¹⁰).

Можна думати, що образи олійними фарбами, про які ми маємо певні відомості, або які дійшли до нас, постали саме в цей час праці Шевченка в Академії і до першої поїздки на Україну, цебто в періоді 1840 — 1843 років. Найбільшим і, так би мовити, найцентральношим образом, на підставі якого мусимо формулювати погляд на Шевченка, як на жанриста, автора олійних жанрових образів, зостається великий образ „Катерина”. Історію цього образу досить висвітлено у спеціальних розвідках та завдяки

опублікуванню супровідного листа Шевченка до Г. Тарновського¹¹).

Новицький у своєму каталозі малярських творів Шевченка зачисляє її до рубрики ілюстрацій. Це зовсім невірно. Цей образ, щоправда, представляє героїню відомої поеми Шевченка, але ніякого уступу з тої поеми не ілюструє. Поема Шевченка „Катерина”, як відомо, побудована так, що власне ціла присвячена горю покинутої дівчини. Тільки коротенький вступ для пояснення сюжету лаконічно оповідає про самий роман. Сцени розлуки в поемі зовсім немає. Тим часом образ „Катерина” представляє цю сцену, чи точніше, як Катерина, попрощавшись із москалем, вертається в село. Таким чином образ не є ілюстрацією тексту, а швидше доповненням до нього — так би мовити — вписаним епізодом до раніше написаного твору. Образ Шевченко малював років через три після написання поеми і в кожному разі через два роки після її видрукування, бо на ньому зазначений у підписі 1842 рік, а з листа Шевченка до Гр. Тарновського знаємо, що Шевченко малював цей образ уліті 1842 року. Отже, доводиться констатувати, що після написання й після видрукування своєї поеми „Катерина” Шевченко все не міг з цим образом розлучитися, далі носив його у душі. Це — явище, що його в мистецькій творчості поетів зустрічаємо нерідко: поет так зживається з образом, що його створив, що, опрацювавши й опублікувавши свій твір, все до нього вертається, накреслює додатки, які, власне кажучи, до викінчення твору непотрібні, а артистично-літературна вартість їх здебільшого невелика або ніяка, і значення їх обмежується хіба до ролі матеріялу для зрозуміння творчості самого поета. Так не доводиться говорити про самостійне мистецьке значення додатків до „Ревізора” у Гоголя, додатків до „Фавста” у Гете або до „Онегіна” у Пушкіна. Шевченко мав ту перевагу, що володіючи не тільки пером, але й пензлем, і не маючи сили розлу-

читися з образом Катерини, вирвати його із своєї душі, а разом із тим розуміючи, що всякі вставки і дописки будуть тільки псувати викінчену поему, переніс цей образ із словесного втілення в пластичне і в пластичній формі давав цьому образу нові втілення, опрацювавши епізоди, у поемі зовсім не описані. Поема залишилася не порушеною, а пластично Шевченко оповів цим своїм образом про ще одну пригоду і то може найкритичнішу, так би мовити — переломову в історії своєї улюбленої героїні. Отже, ілюстрацією цього образу не можна назвати навіть формально. Він не вплинув паралельно й одночасно з творенням поеми, а появився, як зовсім самостійний твір, кілька років пізніше після написання та видрукування поеми. Але, хоч ми повинні трактувати поему й картину Шевченка як два самостійні твори, мусимо проте признати, що аналогія між ними повна, засоби творчості, вияв індивідуальності й відношення автора до твору — ті самі. Як у поемі Катерина — центральна постать, її доля, її горе творять цілий зміст поеми, а все інше — тільки епізодичні, потрібні для опрацювання сюжету додатки, так і на картині центральна постать Катерини домінує над цілим полотном образу, а всі інші персонажі — лише другорядне оточення. Коли головний чар поеми полягає, по мимо всіх літературних і мистецьких прикмет поеми, мабуть у гарячій любові, у світлості почуття автора до головної постаті своєї поеми, і це почуття зогріває і опромінює цілу поему, то те саме почуття свіжо й безпосередньо овіває центральну постать також і на картині. Можливо, що саме сила й напруженість цього почуття й не дозволили авторові розстатися із Катериною після викінчення й видрукування самої поеми. Бо з якою ж справді любов'ю врисована на полотні постать Катерини! З делікатною ніжністю окреслено груди, плечі і руки, а поверх їх натурально та з надзвичайним смаком розміщено складки широкої білої сорочки; утовщення стану ви-

ведено 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 ефектації. 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 розвіваються по вітру нервовим тремтінням дві стяжки, третю зав'язано 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. Повну мистецької правди постать Катерини, розуміється, міг утворити тільки автор поеми „Катерина”, як, зрештою, і поему міг написати тільки художник, автор цієї картини. Додатковими посталями й аксесуарами композицію безперечно переобтяжено. Надто близько до центральної постаті збоку сидить на землі царинний дід, що стругає дерев'яні ложки; з погляду композиційного не зрівноважує цієї постаті непропорційно малий собачка, хоч його силюста мальовничо робить дуже гарну пляму; в глибині скаче москаль у позі підкреслено-романтичного „злочинця”. Стиснутий пейзаж збільшує вражіння переобтяженості композиції: з одного боку — могила з вітряком на ній, з другого — солом'яний курінь царинного діда, мальований стовп, і тяжкою темною кулісою звисають дерева. Але ця переобтяженість — не випадкова, не обдуманна, а навпаки, вона потрібна, щоб, стиснувши з усіх боків центральну постать Катерини, зробити її при всій її елегантності, монументальною, — такою, щоб вона справді домінувала над цілою композицією. Смуга соняшного світла скося опромінює постать Ка-

терини, цікаво вирисовуючи одні частини постаті й затемнюючи інші, і ці самі промені мають дати ефектовну пляму на білій одежі чоловіка з ложками, його брилі, що затемнює обличчя, і нарешті цей самий сніп світла має розбиватися яскравою плямою об курінь. Задумано світляні ефекти надзвичайно вдало, але тільки задумано: на перешкоді виконанню знову стали Шевченкові олійні фарби з їх олеографічним пригаслим кольоритом, і вражіння справжнього сонця на картині не відчувається.

Не так давно виявлено і в 1935 р. опубліковано ще одну композицію Шевченка з Катериною, рисовану десь коло того ж часу¹²). Це вищезгадана аквареля, що представляє Катерину з циганкою-ворожкою. Ця аквареля знаходиться в Москві в Музеї „Изобразительных Искусств”^{*)}). Є. Айзеншток, публікуючи її, слушно завважує, що „малороссіянка” цієї акварелі надзвичайно близько нагадує „Катерину” відомого олійного образу Шевченка; коли ж далі Є. Айзеншток догадується, що ця аквареля послужила для „Катерини” підготовним етюдом, то тут він помиляється. Це інша, зовсім самостійна композиція, з тим самим головним персонажем. Можна вважати, що це друга композиція в серії „Катерина”.

Так, у цій акварелі безперечно представлено знову „Катерину”. Те саме обличчя, та сама постать, та сама грація рухів рук, ті самі ноги, така сама натуралістична деформованість статури нижче лінії стану, те саме одіння, навіть до деталей; та сама біла сорочка, так само вдягнута із спущеними рукавами, так само стягнута зав’язаною під шиєю стяжкою, так само друга стяжка пов’язана довкола голови над чолом, і навіть так само дві стяжки ззаду тремтять по вітру; хвилювання стяжок у сцені з во-

*) „Литературное наследство”, т. 19 — 21, Москва 1935, стор. 429. Завваги Є. Айзенштока до цієї акварелі — на стор. 438.

рожкою ще нервовіше, хоч це й не реальне, бо тут Катерина не йде, а стоїть, і вітер нічого іншого не колише; нарешті біля Катерини той самий вірний собачка, що не покидає своєї господині. Але композиція образу Катерини у ворожки — зовсім інакша, не динамічна, а статична, представляє інший, наступний у житті Катерини після розлуки з москалем епізод, епізод, коли Катерина в тривозі за москалем і за своєю найближчою долею звертається до ворожки, епізод, про який так само немає ані згадки в поемі. Разом із тим велике дерево, що, як на театрі, оточує образ з лівого боку і зверху, робить цю композицію ніби симетричною до „Катерини” в епізоді розлуки. Коли аквареля з ворожкою є повторення олійного образу, за який Шевченко дістав в Академії відзначення у 1841 році, — а це більше, ніж імовірно, — то це значило б, що після написання й видруккування поеми „Катерина” цей образ не переставав займати Шевченка ввесь час, можливо аж до від’їзду на Україну, в кожному разі до 1843 року. Поема написана в 1839 році, видрукована 1840, і Шевченко тоді й мусів працювати над образом „Катерини з ворожкою”, бо в 1841 році дістав за нього відзначення, а в 1842 році працював над другим образом „Катерини”. Що опублікована в 1935 р. аквареля не є підготовним етюдом до академічного образу, а швидше його варіантом, можна здогадуватися з того, що аквареля надто викінчена, як звичайно підготовних етюдів не викінчують. Якщо аквареля близько передає образ олійними фарбами, то тоді треба думати, що той образ був паристий до образу „Катерини” після розлуки, бо не дурно ж він до нього в своїй декорації симетричний. Не дурно також Шевченко писав до Г. Тарновського не про одну, а про „дві картини”, що він намалював і сховав, ... але Скобелев таки „пронишпорив і одну вимантачив”. Тоді можна думати, що не знайдений досі олійний образ „Катерини з ворожкою” і є той, що „виман-

тачив" Скобелев*). Правда, Шевченко пише (лист з 25. I. 1843): „намалював я се літо дві картини”, — отже ніби обидві намальовано літом 1842 р., тоді як „Катерина з ворожкою” була вже восени 1841 року виставлена і премійована, але це може бути неточність вислову, під яким Шевченко міг розуміти, що літом працював і скінчив другу, а першу міг скінчити раніше; а що „Скобелев пронишпорив”, хоч Шевченко ці образи сховав, то може якраз тому, що вона була премійована в академії, значить була на виставці, в академічних колах про неї були розмови. Зрештою це тільки дуже ймовірно, але з певною категоричністю цього твердження обстоювати не можна.

Самий образ Катерини з ворожкою композиційно не дорівнює образів розлуки Катерини з москалем. Поперше, самий епізод не має того драматичного напруження, потім тут постать Катерини не є такою центральною, а відступає майже рівнозначне місце ворожці, а центр композиції власне робить собака. Постать циганки-ворожки не дуже вдала і швидше представляє зодягнену, як на тодішньому театрі, натурницю, ніж справжню циганку. Але зате в цій композиції немає накопичености аксесуарів, і є один чудесний деталь — це мале голе циганча за спиною в циганки. Смагляве дитинча в характерних дитячих пропорціях з усією дитячою „незграбною грацією” відтворене досконало і починає серію дівчорізд, яку так любив Шевченко і яку так по-мистецькому рисував. Але про дітей у Шевченковому малярстві можна і треба було б писати окрему велику монографію.

У 1928 році Київський Музей придбав цікавий

*) М. Білозерський каже („Кіевск. Стар.” 1882, X, стор. 23), що Шевченко й більше дарував своїх образів Скобелеву. В околицях Петербургу знаходяться олійні роботи Шевченка (одну з них у 1928 р. придбав Київський Музей); можливо, що це з бувшої колекції Скобелева.

образ Шевченка, що представляє селянську родину біля хати, залиту промінням яскравого сонця. Тяжко судити, не бачивши оригіналу*), а оцінка цього образу у Ф. Ернста дає підставу до певного скептицизму. Бо як справді зрозуміти такий осуд про цю картину, що дає Ф. Ернст, вперше публікуючи з нього репродукцію: „Шевченко... не вживає, великих, парадних полотен — це майстер переважно інтимних, невеликих портретів, краєвидів, побутових сцен, ілюстрацій, офортів, тонких по техніці й глибоких по вкладеному в них знанню й почуттю рисунку, кольориту, світлотіні. Найбільше своєрідна з них — „Селянська родина” № 345, що відповідає любові до піру звільненого кріпака до сільського люду, й манірою своєю цілком відмінна від інших — ще дуже рідких тоді — картин з сільського побуту”. Ф. Ернст надто річевий коментатор, і трудно думати, що, коли б ця картина справді здійснювала фактичну імпресіоністичну передачу яскравого соняшного світла, щоб коментатор про це не згадав і замість того говорив про „любов звільненого кріпака до сільського люду”. Це, розуміється, риса дуже шляхетна, але, говорячи про Шевченка, про неї можна й не згадувати; чисто малярського осягнення, коли б воно в цьому образі було виявлене, Ф. Ернст, розуміється, не проминув би зазначити. Тим часом репродукція цього образу наочно свідчить про поставлене собі автором справді імпресіоністичне завдання — представити сніп яскравого соняшного проміння, що з усією сліпучою силою розбивається об білі сорочки чоловіка та жінки, посаджених на призьбі під білою хатою, світла, що грає на голівці їхньої дитини і на шерсті маленького собачки на першому пляні, та тон-

*) Дві репродукції з цього образу: одна при книзі О. Новицького „Т. Шевченко” (видання „Рух”, Київ 1930, серія „Українське Мистецтво”) — дуже зла, а одна в книзі „Українське малярство XVII — XVIII сторіч. Провідник по виставі” (Київ 1929, стор. 58 — 59) — трохи краща.

ко задуманим ефектом світиться на сивій чуприні і вусах діда, що гріється на призьбі в глибині за рогом хати; але головна й найяскравіша світляна пляма мала б горіти на стіні білої мазаної хати. Про всі ці заміри артиста-маляра можна догадуватися на підставі репродукції, що справляє вражіння репродукції із справді яскравого, майже імпресіоністичного образу. Коли ми порівняємо репродукцію цього образу з репродукцією знаменитого „Le déjeuner sur l'herbe” Едуарда Мане, то на репродукції праця Шевченка виглядає далеко сміливіше і яскравіше. Очевидно, що якби це було не тільки на репродукції, а й у дійсності, то взявши під увагу, що праця Шевченка постала на десять років раніше, ми мали б у творі Шевченка річ всесвітнього значення, нову еру у всесвітньому малярстві. Та, на жаль, ці проблеми перед нами в роботі Шевченка виступають яскраво мабуть тільки в репродукції, і доводиться думати, що в оригіналі вони так само розбиваються об олеографічність мало кольоритних олійних фарб. У кожному разі відшукання цього образу в 1928 році „в околицях Ленінграду” застається визначною подією для виявлення малярських здібностей Шевченка, проблем та осягнень його в малярстві олійними фарбами. Цей образ — майже двічі менший від „Катерини”, але, оскільки можна судити з репродукцій, немає перешкод для здогаду, що намалював їх Шевченко одночасно, тоді як ще одна його картина олійними фарбами — „Судня рада” (той варіант, що знаходиться в Києві у проф. Голов'янка¹³) і що мусів постати десь коло того ж часу) на репродукції виглядає дещо примітивніше; правда, композиційно вона може й скомплікованіша, бо в ній треба було згрупувати з десятків рівновартісних персонажів без домінування одного над одним; зібрано цілу групу на тлі також мазаної білої хати, теж світло грає на одягах декого з персонажів, дві особливо освітлені білі постаті виділяються по краях картини на

глі загінених частин хати, але всі ці світляні ефекти в цій картині, судячи з репродукції, — далеко не так яскраво задумані й навіть натяку не дають на постановку проблем яскравого соняшного „plein air’у”.

Взагалі, як видно, роки 1839 — 1843 це був час, коли Шевченко, який раніше, навіть далеко раніше, опанувавши рисунок, робив спробу перейти до „живописі” — до малярства олійними фарбами, мабуть, багато над цим працював, але чогось — і то, як видно, головного — не міг схопити, а професори Академії, в тому числі й Брюлов, не могли йому допомогти, бо й самі не були кольористами та й проблемами повного світла, мабуть, не цікавилися, просто до цих проблем не підходячи і про них не підозріваючи. Що Шевченко, вступивши до Академії, працював над переходом від рисунку до малярства, знаємо з того, що за ці спроби в олійних фарбах („Хлопець з собакою” та „Циганка”) він навіть діставав нагороди (хоч і не перші). Згідно з правилами Академії він ці речі мусів виставляти на академічних виставках, але й там вони великого успіху не мали. На виставці 1841 року Шевченко виставив „Циганку” й „Гермафродита”. За „Циганку” дістав другу срібну медаль, — це була остання нагорода, яку він дістав в Академії, але у критиків його речі теж не могли похвалитися успіхом. „Tygodnik Petersburski” у 1842 р. в числах 36, 51, 53 і 59 умістив досить велику рецензію Ромуальда Подбереського під назвою „Kilka słów o pracach malarskich w Petersburskiej Akademii Sztuk, oraz o polskich artystach tamże pracujących, w szczególności z powodu wystawy w tejże Akademii”. Про праці Шевченка Подбереський пише досить гостро: „Циганка, що ворожить руській дівчині. Циганка зовсім добра, але дівчина, то — як кажуть — вимальована; я гадав би, що та недостача походить відси, що фігура не виступає з площі, що мало виокруглюється, що є плоска. Про „Гермафродита” нема що й

казати, більше помилок, ніж прикмет; сам маляр певно вже пізнав їх"*). Не здобув Шевченко похвали й у великій критичній статті, присвяченій цій виставці в „Северной Пчеле”, анонімово надрукованій, а написаній, як казали, „самим” Кукольником.

Вступаючи до Академії, Шевченко, очевидно, мав перед собою завдання опанувати „живопись”, себто малювання олійними фарбами, бо мистецтвом рисунку володів досконало й уповні (олівцем, тушем, сепією й навіть акварелю). Треба мати на увазі, що в академічних поняттях того часу „високе мистецтво” це якраз було малювання, а на мистецтво рисунку дивилися, як на мистецтво „другорядне”, мистецтво „нижчого сорту”. Рисунок був потрібний для артиста-маляра, як граматики для письменника, але само по собі мистецтво рисування ще не вважалося за остаточне досягнення. Тому, коли Шевченко прийшов до Академії, як феномен рисувального мистецтва, очевидно він в Академії мусів зробити дальший і останній крок — опанувати мистецтво малярства. Ясно, що від 1839 до 1843 року Шевченко над цим і працював, як це видно з його успіхів в роках 1840 і 1841, але без сподіваних наслідків. Дехто хоче бачити початок малярської праці Шевченка олійними фарбами в портреті Гоголя, що в Історичному Музеї в Москві. А. Вейнберг, що опублікував цей портрет**), доводить, що він зроблений у 1840 році не з натури, бо Шевченко Гоголя ніколи не бачив, а з акварельного портрета роботи Жерена. Але з цим важко погодитися. Поперше, цей портрет ніяким чином не міг постати з рисунку Жерена, бо він ближчий уже до рисунку Мазера. По-друге, Шевченкові помилки в рисунку оправдані в відсутності натури не знаходять, бо, крім обличчя,

*) Цитую за В. Щуратом: „Перші польські голоси про Шевченка”.

**) „Литературное наследство” тт. 19 — 21, Москва 1935, стор. 553.

натуру міг заступити кожен натурник або просто хтось із товаришів. Далі, портрет не міг постати раніше 1840 року, бо раніше зовнішність Гоголя була інакша, а в цьому році Шевченко почував брак кольориту, а не технічного вміння, що прекрасно видно з автопортрета в тому ж музеї, написаного вільно й навіть шиковно. Портрет Гоголя має, крім надто слабого для Шевченка рисунку і техніки малювання, ще одну рису: в виразі очей і цілого обличчя вже помічається психічна хворобливість Гоголя, якої в нього в 1840 році не було. Отже, мимоволі насувається думка, що це пізніший фальсифікат з підробленим підписом¹⁴). При тій вакханалії, з якою тепер одкривають нові й незнані праці Шевченка, до всіх новознайдених нібито Шевченкових образів треба ставитися з найбільшою обережністю.

Дехто з малярів, приятелів Шевченка, як наприклад Сошенко, неуспіх Шевченка в малярстві приписував тому, що він не весь час віддавав малярській праці, але частину його почав уділяти творчості поетичній. Можливо, що в цьому приятелі якщо не переконали Шевченка, то щось до певної міри йому самому сугерували. Принаймні так можна думати на підставі його запису в „Журналі” з дня 1 липня 1857 року: „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 замазур, перелетів на крилах до чарівних заль Академії Мистецтва. Але чим же я хвалюся? Чим я довів, що я користувався наукою і дружнім довір'ям найбільшого артиста в світі? Зовсім нічим. До його недоречного одруження й після доречного розводу я жив у його квартирі, чи, ліпше сказати, в його майстерні. І що ж я робив? Над чим працював я в цьому святилищі? Дивно й подумати... Я komponував тоді українські вірші, що потім спали таким страшним тягарем на мою убогу душу. Перед його

чарівними творами я задумувався й леліав у своєму серці свого сліпця-кобзаря і своїх жадних крови гайдамаків. У сутіні його вибагливо-розкішної майстерні, наче в гарячому, дикому степу наддніпрянському, передо мною снувалися мученицькі тіні наших безщасних гетьманів. Передо мною стелився степ, засіяний могилами. Передо мною красувалася моя прекрасна, моя безталанна Україна у всій непорочній, меланхолійній красі своїй... І я задумувався, я не міг одвести своїх духовних очей од цієї рідної, чарівної краси. 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 тайнства, та й за проводом такого вчителя, яким був безсмертний Брюлов, 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...”

Чи можемо це свідоцтво Шевченка про себе самого прийняти дослівно і повірити кожному в нім слову? Здається, що це напад гіркого сарказму подиктував ці слова знервованому поетові, що вже третій місяць знав про своє звільнення, рвався на свободу, а тим часом сидів у своїй „незамкнутій тюрмі” понад Каспійським морем і „нудив світом”, чекаючи кожної пошти, що могла привезти йому „приказ” про визволення. А тим часом пошта до форту не часто приходила, привозила лише розчарування, і поет зоставався мучитися в неволі, не знаючи, до якого кінця. Треба вдуматися в це страшне становище виснаженого десятилітньою неволею поета, щоб зрозуміти і його сарказми, і його нервування, і багато з того, що він у той час писав, однести на рахунок того становища, що могло вивести з психічної рівноваги найбільш зрівноважену людину. І справді, коли ми придивимося докладніше до зацитованого запису, то знайдемо там твердження, які виразно

подиктовані рознервуванням і не відповідають об'єктивній дійсності. От хоч би й про вірші, за які йому „ніхто й шага не заплатив”. Та ж ми знаємо фактично, що всі видання його творів, що вийшли перед тим, помимо їх високої ціни, здебільшого незле розходилися і давали прибуток. Знаємо, що й підписка на видання „Гайдамаків” дещо давала, що він і від книгопродавця Івана Лисенкова „деньги сполна получил”. Та нарешті й та грошова скромна допомога, без якої не лишали Шевченка його шляхетніші друзі під час заслання, хіба не була посильною підтримкою власне Шевченка-поета? З другого боку свідомість того, що всі нелюдські кари на протязі десяти років спали на нього якраз через вірші, натурально викликала в поета не тільки в цитованому уступі, а й у багатьох інших випадках гіркі, саркастичні вислови про його поетичний геній. Але головне для нас питання: чи справді покликання поета відтягало Шевченка від малярства, ставало йому на перешкоді до досягнення малярської вмілості? І в цьому випадку, і в інших, хоч Шевченко ніби сам про себе це каже у вищенаведеному уступі із щоденника, все таки цьому поетовому твердженню мусимо рішуче заперечити. Спинімося спочатку на вище зацитованих словах: виходить, що поет „не вивчив глибоких тайнств” малярського мистецтва і прогайнував час праці в майстерні Брюлова, бо замість малярської праці віддавався поетичному надхненню. Зіставмо факти й побачимо, що це не так: перш за все поет каже, що в майстерні Брюлова „компонував українські вірші, що потім спали таким страшним тягарем” на його „убогу душу”. Відомо, що вірші справді спали на Шевченка „тягарем”, але не ті, що їх він komponував у майстерні Брюлова, а зовсім інші, — „Сон”, „Кавказ” тощо, писані значно пізніше на Україні, або в кожному разі після поїздки на Україну. В майстерні ж Брюлова Шевченко „лелівав у своєму серці сліпця-кобзаря” — цебто

твори, що ввійшли в перше видання 1840 року, або „лютих гайдамаків”, написаних, мабуть, коло того ж часу, бо в 1842 році вже видрукованих з цензурною датою з кінця 1841 р. Ці поетові втечі від малярства до поезії, якщо вони й були, то не шкодили малярським успіхам Шевченка, бо все таки до 1840 року включно Шевченко медалі отримував. А не отримував їх у роках 1841, 1842 і 1843, якраз у тих роках, коли поетичне надхнення від малярства його не відривало, і не могло відривати, бо в тих роках українських віршів, окрім „Гамалії”, Шевченко, здається, й не писав: щоправда, в цей час Шевченко мучився над поемою „Слепая”, твором, який ні приємності, ні задоволення Шевченкові не приніс, але цей один твір не міг стати на перешкоді малярській праці, коли раніше не стояли їй на перешкоді поеми першого видання „Кобзаря” та „Гайдамаки”.

І нарешті можна з певністю твердити, що малярство не шкодило Шевченковій поезії, а поезія не шкодила праці Шевченка-маляра. Не тільки в Академії, а й пізніше у Шевченка завжди піднесення в одній галузі тягло за собою піднесення творчості й у другій. Періоди, коли Шевченко найбільше творив, як поет, були найпродуктивнішими і в області малярства; періоди найбільш продуктивні в малярській творчості були часами напруженої поетичної продукції. Найліпшим тому доказом є зшиток „Три літа” (1843 — 45). Період, у якому постали твори „Трьох літ”, цей виїмковий щодо високомистецької продуктивності час, був періодом, коли Шевченко найбільше зробив у малярстві. Так само було й пізніше, на засланні: коли Шевченко діставав можливість малювати, він багато писав, і навпаки (1848 — 50 рр.). Отже поезія й малярство ніколи не стояли на перешкоді одне одному, і Шевченко ніколи не знав колізії між покликанням поета й маляра, — навпаки, ці покликання гармонійно зрівноважувалися в його творчих піднесеннях. І тут треба підкреслити

ще одну специфічну, але дуже характеристичну рису творчості Шевченка: він ніколи не рисував того, що в нього виливалося в віршах, а в віршах ніколи не виспівував того, що малював. Ми вже підкресливали, що обидва образи з „Катериною” — зовсім не ілюстрації до поеми, вони швидше вставки, доповнення до поеми, в кожному разі в них намальовано те, чого словами, віршами Шевченко не оспівував. Про олійний образ „Гамалія” доведено, що це не Шевченків твір і що це хтось інший намалював цю картину, як ілюстрацію до поеми Шевченка¹⁵). Колись О. Новицький обстоював протилежну думку, що власне Шевченко, малюючи краєвиди, ті самі краєвиди й оспівував, — нібито той самий пейзаж і той самий настрій без різниці вкладав або в поезію, або в малюнок. Але для свого твердження в цілій поезії Шевченка Новицький міг знайти лише один вдатний приклад: це — вірш „І небо невмите, і заспані хвилі” і, як паралелю до нього, міг навести одну акварелю з часів Аральської експедиції. Справді на цій акварелі нарисовано нудний беріг моря, піщаний уступ ніби трохи вдається в море, а на ньому — „неначе п'яний очерет”, але не без вітру гнеться, а, навпаки, почувается, що його гне вітер з моря і гне не тільки той очерет, а й інші рослини. А небо — навпаки, прозоре, і хвиль на морі немає. Отже й у цьому самотньому прикладі трудно думати, щоб та сама частина берега викликала ту ж саму емоцію, віддану раз у поезії, а другий раз у формі акварельного рисунку. В літературі появляється твердження, ніби в паперах Корсуна знаходяться твори Шевченка з належними до них ілюстраціями Шевченка ж¹⁶). В дійсності ж це рисунки на маргінесах автографів, що до тексту не стосуються*). Із

*) Див. том I, стор. 165, „Кобзар з поводитирем” (том VII, стор. 79) — швидше шкід з натури, зроблений Шевченком 1848 р. (на звороті автопортрета), коли рукопису „Мар'яни-Черниці” вже 2 роки в себе не мав. — До свідoctва М. Но-

усього опублікованого зостається рисунок Шевченка до поеми „Слепая”*), але й сама ця поема — виїняток у Шевченковій поетичній творчості, а один виїмок може за собою потягти й другий. Шевченко так безрадісно творив цю „Слепую”, так нудився над чужим „чорствим словом”, в яке одяг цю поему, що її тяжко назвати поемою, що вилилася з надхнення: вона народжувалася довго, в муках, місяцями штучно вироблялася, доводила автора до розпуки, отже не диво, що могла довести й до того, що автор в хвилину розпуки, укладаючи її та дошукуючи віршів, міг узятися за олівець і накреслити сцену сліпої з дочкою. Але цей, у всякому разі виїмковий випадок не порушує загального твердження. Вся „Слепая” — виїмок у творчості Шевченка, а тому з нею можливі й незвичайні для Шевченка експерименти.

Крім того, недавно було опубліковано ще один, більший рисунок „Слепой”, теж як рисунок Шевченка, бо ніби походить з його альбому; він, здається, проливає певне світло на те, чому в Шевченка з’явився рисунок на ту саму тему, цебто така невластива для Шевченка річ, як ілюстрація до власного тек-

вицького, що студіював рукопис „Мар’яни-Черниці” (Записки історично-філологічного Відділу Академії Наук, кн. IV, Київ, 1924, стор. 31), ніби на двох сторінках рукопису начеркані пером „типи приданок” з поеми, а на одній — ілюстрація до чотирьох рядків поеми, мусимо поставитися, поки репродукції тих сторінок не опубліковано, з найбільшою резервою: „типи приданок” це, мабуть, просто голови селянок, як на інших сторінках начеркнено „головки панночок, урядовців-аристократів, військових” тощо; чотири ж рядки, наведені М. Новицьким, взагалі не можуть бути темою однієї точної ілюстрації, бо перші два рядки „Не слухала стара мати, лягла спочивати” вимагають ілюстрації інтер’єру хати, а два дальші рядки: „А Мар’яна за сльозами, ледве вийшла з хати” вже мали б ніби зображувати сцену коло хати. В кожному разі треба почекати опублікування репродукції цих сторінок. Якби potwierдилася слушність слів М. Новицького, то ми мусіли б одиний випадок „самоілюстрації” Шевченка — „Слепая”, збільшити до двох, що справи не зміняє.

*) Див. том V, стор. 282 і т. XII (Варш. вид.) стор. 101 і 104.

сту. Цей рисунок надто слабкий для того, щоб його можна було признати за рисунок Шевченка. Слабкість його особливо виступає, коли його порівняти з автентичним, раніше відомим Шевченковим рисунком (т. V, стор. 282). Ми знаємо, що Шевченко свою „Слепую” часто читав у колі своїх товаришів. Не виключене, що хтось із товаришів і то мабуть „великоросів”, слухаючи поему Шевченка зробив у нього в альбомі рисунок ілюстрацію до „Слепой”. Шевченкові, очевидно, той рисунок не міг сподобатися, і можливо, що саме це його примусило зробити свій, інший, патетичний, композиційно і лінійно досконалий рисунок того самого змісту. Цікаво, що на рисунку не Шевченковому проходить „коректурна” лінія, що ніби намагається скорегувати цей рисунок у напрямі Шевченкового зображення. Чи не Шевченкові належить ця коректурна лінія? Якби вищенаведений здогад, на правильності якого трудно настоювати, все таки був правильним, це нам уповні висвітлило б, чому в Шевченка появилася така невластива для нього річ, як ця одинока досі відома його ілюстрація до власного твору¹⁷).

Отже, період від 1841 р. до виїзду на Україну 1843 р. не був продуктивний ні в поетичній, ні в малярській творчості Шевченка. В цей час Шевченко працював в Академії по 8 годин день-у-день, працював, не відриваючись думками ні про „сліпого кобзаря”, ні про „лютих гайдамаків”, але дальших успіхів в малярстві не виявляв. Не виявляв, бо не міг схопити секрету кольористики, всі зусилля його були даремні, і він не міг не бачити, що ця глибока тайна малярської вмілості йому не дається. В цей час його, очевидно, опанувала зневіра в своїх малярських силах, зневіра, яка й пізніше його охоплювала, хоч це також і пізніше було безпідставне, а проте в щоденнику 26 червня 1857 року він записав про себе: „я й давніше не був навіть середнім малярем”. Ці слова ми так само повинні прийняти не як об'ек-

тивний осуд, а як продукт тої самої поденервованости й рефлексію тої зневіри, що залягла в непродуктивних 1841 — 1842 роках. Дехто з літературних критиків Шевченка намагається депресію цих років представити, як кризу, що її Шевченко в цих роках переходив під впливом неприхильної російської критики, з якою зустрілись подекуди перші його літературні виступи. Дехто доходить навіть до того, що гадає, ніби Шевченко в цей час хотів перейти від української до московської літератури. Думається нам, що такі здогади суперечать основним рисам вдачі Шевченка: в молодечому запалі в нього могло постати бажання довести, що він, коли схоче, то зможе й у московській мові творити, але щоб тут було щось більше за принагідні експерименти, думати важко. Але головне, що це були роки, коли Шевченко ввесь увійшов в академічну працю, і депресія від кольористичних невдач в Академії взагалі пригнобила суцільну мистецьку натуру Шевченка і зробила ці роки мало продуктивними.

Можливо, що літературні критики, не усвідомлюючи собі цієї депресії в академічній праці, тому не мають ґрунту, основи, щоб висвітлити депресію в поетичній творчості. Не можна забувати, що Шевченко — суцільна натура, і не можна аналізувати Шевченка-поета, не звертаючи уваги на Шевченка-маляра. Може якраз тут треба сугубо пам'ятати, що *Ars una, species mille*: мистецтво єдине, а поезія і малярство тільки галузі єдиного. І тому в цілій мистецькій натурі Шевченка могла бути лише єдина мистецька депресія, яка однаково відбивалася на всій його творчості — малярській і поетичній, і яка під час подорожі на Україну знайшла собі вихід у єдиному суцільному піднесенні однаково й у малярській, і в поетичній творчості.

Але так чи інакше, а за тих літ праці в Академії Шевченко напружувався знайти секрет малярської тайни, ми б сказали — секрет кольористики; а цей

секрет від нього тікав, і цього Шевченко не міг не бачити й не почувати. Від того й уповні зрозуміла депресія. Безперечно Шевченко, „перший учень Брюлова”, не задовольнявся мистецтвом рисувальника, а мріяв і жив мрією стати „живописцем” і то не середнім, а другим Брюловим, і його майстерство рисувальника, здавалось, давало йому для того підставу. Сам Брюлов, що напевне знав за собою ту саму хибу в кольористиці, та вмів зручно її маскувати, розумів депресію Шевченка й підтримував його, як також і Григорович. Але Шевченко без сумніву доходив до зневіри в своїх силах, що буває звичайним наслідком депресії. Як злісно тікало від Шевченка це „глибоке таїнство” малярства, видно з порівняння його образів з його рисунками — ескізами, зробленими з тих образів пізніше. Часто буває, що в артистів, особливо малярів невеликої мистецької культури, ескізи, начерки до картини роблять далеко краще вражіння і цікавіші, ніж викінчені твори. Те, що в ескізах — легке, свіже, сміливе, геніальне, те в викінченій картині буває вимучене, нудне, залізане, нещасливе, і це зрозуміле: у майстра талановитого, але невеликої мистецької культури, замір, буває оригінальний, перші підходи до його здійснення чарівливі, але не стає мистецької культури, щоб цей талановитий замисел завершити, довести до кінця. У Шевченка ж бачимо зовсім оригінальне явище: вже після того, як картину написано, Шевченко робить ескіз, або переводить на гравюру, і твір оживає... Коли Шевченко скінчив „Катерину” і повідомляв про це Г. Тарновського, то, нашвидку описуючи йому картину, на тому ж листі зробив ескіз П. і ескіз цей вийшов легкий, накопиченість аксесуарів зникла, вся композиція наповнилась повітрям...*). Коли Шевченко композицію „Судньої Ради” перевів з олійної фарби на офорт, то на офорті і сонце за-

*) Див. т. X, стор. 22.

світило справжнім своїм блиском, і вся композиція ожила й набрала свіжої живої сили. Так рисувальник, гравер, сучасним терміном ми сказали б „графік”, на протязі всієї академічної науки перемагає в Шевченкові „живописця”.

З часів перебування Шевченка в Академії збереглося кілька листів із зробленими на них шкіцами чи окремих фігур, чи то маленьких сцен із кількох фігур, зроблених без усякого зв'язку між собою; на одному з них — олівцем зарисований ескіз — фрагмент композиції для образу „Катерина” й на тому самому листку зашкіцований образок „Слепої” з дочкою, і тут таки — окремі постаті москалів, дам, без усякого зв'язку між собою, але розглядання цих, звичайних для студента академії, шкіцових листків дає аматорові рисунку дуже велику приємність. Рисунки ці — легкі, швидко зашкіцовані, як нотатки для пам'яті, — вибагливі природженою тонкістю майстра-рисувальника. Натурально, що такий видатний рисувальник, як Шевченко, уже з перших кроків в Академії звернув на себе увагу видавців ілюстрованих видань, і вони почали замовляти йому ілюстрації. В 1841 році появляються два ілюстровані видання, досить розкішні, видані по-бібліофільському, і кожне з них має по великому рисунку Шевченка на цілу сторінку. Це видання Ісакова — збірник „Наши списанные с природы русскими” та другий том виданого Смірдіним збірника — „Сто русских литераторов”. У першому з цих видань Шевченко зробив рисунок до оповідання Квітки „Знахарь”. У Музеї Тарновського в Чернігові зберігався самий рисунок Шевченка — оригінал, але він так відрізняється від ілюстрації, виданої в книзі, що трудно думати, щоб на таку довільність і таке відступлення від оригіналу дозволив собі технік, що за оригіналом Шевченка опрацьовував ілюстрацію. Хіба припустити, що Шевченко сам переводив свій оригінал, зроблений тушем, на літографічний камінь? Але деякі деталі

такому здогадові суперечать. Власне головна постать самого знахаря (що власне й є головним змістом рисунку) і у Шевченка в оригіналі, і в ілюстрації в книзі — та сама; тільки в ілюстрації вона трохи детальніше опрацьована, особливо обличчя й вираз обличчя, та деякі зміни в деталях одіння. В оригіналі свита застібнута під шию, а в ілюстрації — вгорі розстібнута, так що з-під свити видно вишивану сорочку. Техніка виконання, особливо одежі, те, що світлотінсві переходи роблено штрихами, а не заливанням, вказує ніби на те, що літографував цю постать майстер, що більше звик до гравюри, ніж до техніки літографічної. Але головна різниця між оригіналом та літографією — в декорації, що оточує головну постать: в оригіналі постать виступає на тлі тину, з-за якого визирає дівоча голова та ззаду тину двоє легкозакреслених персонажів, а в глибині легким контуром намічена хата, тоді як на ілюстрації головна постать безпосередньо виступає на тлі хати, дівоча голова намічена у вікні всередині хати, а два персонажі виглядають з-поза хати. Це власне зовсім інший образок з тою самою центральною постаттю. Композиційно образок на ілюстрації багато убогіший і менше вдалий, ніж в оригіналі. Думати, що Шевченко сам літографував цей рисунок і при тому зовсім змінив цілий образок, що оточує головну постать, не дозволяє фактура хати, зокрема — призьба біля неї і зовнішність тих двох постатей, що виглядають сірими силуетами з-поза хати. В той час, як на оригіналі виразно виступає куток українського села, цього не можна сказати про ілюстрацію: на ілюстрації хата, як видно, зрисована з рисунку української хати, але видно, що той, хто перерисовував, української хати добре не знав і пропорції її порушив. Крім того, хата стоїть ніби в московському селі без огорожі, а особливо силуети тих двох постатей, що виглядають із-за хати — зовсім не українські, тоді як в оригіналі, хоч як вони схе-

матично нашкіцовані, але в силюетах виразно виступає зовнішність українських селян. Найбільше ймовірним видається здогад, що Шевченко оригіналу (що був в Музеї Тарновського) видавцеві не віддав, а зробив для нього другий оригінал, ближчий до ілюстрації, але саму ілюстрацію виготовляв, себто переводив рисунок на камінь, майстер, що українського села не знав. Саму ілюстрацію зроблено до таких слів оповідання Квітки: „Хто б не йшов, хоч за найпильнішим ділом, побачивши дядюшку Радивоновича, як би далеко він не був, навіть у лютий мороз чи то хлопчик чи лисий дід, усі поспішають зняти шапку, зарані сходять із стежки, що нею йде знахар, швидко дивляться, як він підходить, і коли він до них наблизиться, з нетерпінням сподіваються до себе уваги”.

Другу ілюстрацію Шевченка вміщено в II томі видання Смірдіна „Сто русских литераторов”. Смірдин, видатний петербурзький видавець, задумав розкішне видання в десятих томах, щороку випускаючи по томові, і в кожному томі даючи по десять поетичних та прозаїчних творів десяти різних літераторів. Таким чином у десятих томах було б опубліковано по одному творові ста російських літераторів. Але це дуже дороге видання, очевидно, не оплатилося й припинилося на другому томі. Матеріальне становище самого Смірдіна коло того часу дуже захиталося. Але два томи, дуже гарно видані на дорогому папері, все таки вийшли. До кожного твору кожного автора додано прекрасно гравірований портрет автора і одну ілюстрацію на тему надрукованого твору. Ілюстрації робили найкращі майстри, що були тоді в Петербурзі. В першому томі вміщено ілюстрацію К. Брюлова і його брата О. Брюлова, також професора Академії, потім К. Зеленцова, Дзарно, Демідова, Сапожнікова. В другому томі ілюстрації майже всіх тих самих майстрів і ще ілюстрації Ф. Толстого, Тіма й Шевченка. Шевченко дав

ілюстрацію до повісти М. Надєждіна „Сила воли”. Це велике оповідання (більше, як на півтора ста сторінок) є одинокий белетристичний твір цього дивного автора, що боровся проти романтизму, але своє власне оповідання написав ультра-романтично: його дія відбувається на берегах Ляго Мадджоре та в Міляні в колі старої аристократичної льомбардської родини. Ілюстрацію Шевченко зробив до такого місця оповідання (стор. 421-423):

„... човник наш поринув у щось на кшталт Поліфемової печери, витвореної одною з аркад, що підпирала розкішну піраміду Ізолі-Белли. Гирло цієї печери удекороване було розкішною зеленню рослин, що частиною звішувалися з нижньої тераси саду, частиною закріпили свої коріння в самих контрфорсах. З середини мури і склепіння були обліплені різнокольоровими мушлями, підробленими під вигляд сталактитів. По-під мурами навколо зроблено широку муровану лаву. Хвилі, вбігаючи в глибину гроти, розбивалися об неї і вибігали назад, шиплячи перлистим шумом. На довершення картини в цій печері знаходилася істота жива, неподібна, одначе, до Поліфема. Біля самого входу на краю лави сидів чернець у всій мальовничій злиденності одіння міноритів, як їх називають в Італії „сакколанті” та „ріфформаті”. Він одягнений був у сірий підрясник, підперезаний товстою узловою мотузкою, Тяжкі сандалі були прив’язані до босих ніг вузенькими ремінцями, що червоними рубцями в’їдалися в ступні, і без того порепані від сонця. Відлога ченця була закинута за плечі, і тому голова його вся була назовні; вона вилискувала бронзовим одливом, наведеним не європейським небом, хоч рисунок її виявляв справжній італійський тип. Ченцеві було років зо тридцять, не більше; але, розуміється, тяжке утруднене життя висушило його м’язи, висало кров із жил, вилощило, наче пергамен, шкіру, крізь яку мало не просовувалися кості. Його можна було прийняти за одну з тих, грубої старовинної різьби, статуй, обглоданих часом та змінами стихій, що так не рідко зустрічаються в католицьких землях біля брам монастирів та коло входів до церков та каплиць. Нерухомо дивився він на хвилі, що розбивалися коло його ніг, і тільки тремтіння пальців, що перебирали розарій, виявляло в ньому присутність життя”.

Гравюри всіх ілюстрацій зроблено на металі; Смірдин посилав їх робити до найкращих тодішніх англійських майстрів (чи не до Робінсона?). В кожному разі робота граверів — прекрасна, вибагливо тонка, в стилі тодішніх європейських гравюр першорядна. Але про самі ілюстрації того сказати не можна. Всі ілюстрації зроблено в дрібненькій вульгарній манері звичайного для тодішнього „Biedermeierzeit” міщанського смаку, але з-поміж усіх тих ілюстрацій роботи Брюлових, Зеленцових, Тімів, навіть Сапожнікова та Ф. Толстого виділяється своєю монументальною шляхетністю ілюстрація Шевченка: вона не тільки безперечно найліпша ілюстрація в обох томах, але й зовсім відмінна від усіх інших своїм монументальним трактуванням сюжету. В той час, як на інших ілюстраціях дрібненькі штафажі, краще або гірше виконані, безладно позують, у Шевченка на цілому рисунку домінує тільки одна постать — дуже шляхетна, а антураж її вповні відповідає текстові автора. Ця ілюстрація Шевченка в такій мірі вирізняється з-поміж усіх інших ілюстрацій найкращих тоді петербурзьких ілюстраторів, що, розуміється, Шевченко мусів визначитися, і ця ілюстрація мусіла запевнити йому ілюстраційні замовлення. І справді, за замовленнями діло не стало. Мабуть під кінець того ж 1841 року або в 1842 році Шевченко працює над ілюстраціями до книжки Полевого: „Исторія князя Італійскаго, графа Суворова-Рымникскаго, генералиссимуса російськихъ войскъ”, бо в 1843 році ця книга вже вийшла першим виданням; потім це видання з усіма рисунками, в тім числі й Шевченковими, повторювалося кілька разів.

До ілюстрування цієї книжки молодий Шевченко, учень Академії, був запрошений поруч із професорами Академії і старшими відомими майстрами, як О. Брюлов, Басін, Коцебу, Р. Жуковський, Маслов. Гравюри на дереві за їхніми рисунками різалося почасти в Петербурзі, почасти в Парижі, де ці гравю-

ри виготовляли Andrews, Best, Le Loire, і рисунки, і особливо дерев'яні кліші до них у книзі Полевого — далеко не найліпші. Деякі рисунки Шевченка — підписані повним його прізвищем, деякі — скороченим, деякі ініціалами Т. Ш., а деякі, здається, й зовсім не підписані. Тому дослідники не однаково рахують число рисунків, зроблених для цього видання Шевченком: О. Новицький гадає, що Шевченко зробив для цієї книжки всього 27 рисунків; К. Широцький їх нараховує 29, а дехто налічує їх ще більше¹⁸). Ці ілюстрації не зустріли прихильної критики ні в сучасників, ані пізніше. К. Широцький зібрав і подав рецензії сучасних періодичних видань 1843 року. „Маякъ” назвав ці рисунки „зовсім не дорогоцінними”, „Современникъ” назвав їх „нацарапанними на щепкахъ”, подібно висловився й „Сынъ Отечества”. Неприхильно згадували ці ілюстрації й пізніші дослідники. В. Горленко про них висловився так: „Як випадковий поденщик, розуміється, попав олівець Шевченка до книги Полевого — „Исторія князя Італійскаго...”. Тут багато маленьких, дуже лихих його рисунків. Цілу книгу він ілюстрував спільно з артистами Коцбу та Дерікером... Недбалість роботи показує, як мало внутрішнього зв'язку між ілюстратором і героєм книги. Досвіди над витривалістю російського простого люду, які робив римницький герой, не могли запалити надхнення поета селянства. Одна маленька віньєта до оповідання про подорож Катерини II до Криму по Дніпрі нашкіцована Шевченком з царської галери, що спинилася під Каневом; видко будинки й церквцю „южно-русскаго” типу. Це куточок того дніпровського берега, біля якого в наші часи підноситься могила ілюстратора — Шевченка”. Так само й Новицький каже, що ці ілюстрації „не могли захопити душі артиста, і він малював їх не для того, як щоб заробити гроші, а все ж таки вони не гірше малюнків інших тогочасних ілюстраторів у Росії”. Нарешті Ши-

роцький у спеціальній розвідці про Шевченка, як ілюстратора, каже про ці рисунки: „Перспективи його невірні, хаги маленькі, люди часом одної міри з тими хатами, в яких живуть, пейзажі примітивні, дерева всі однакові, скелі уступчасті й розколисті. В багатьох рисунках фони Шевченка зійшли на звичайні декорації, і їх можна вважати за пейзажі, так що живуть і рухаються у Шевченка одні лише дієві фігури”.

Незрозумілим видається, чому Шевченко, що вже здобув собі славу прекрасного рисувальника, раптом для книги Полевого про Суворова дав „дуже лихі рисунки”. Пояснення, що героїства Суворова були не до вподоби Шевченкові, розуміється, справи не з'ясовують. Ці ілюстрації Шевченка до книги про Суворова могли бути холодні, виконані без внутрішнього заналу, хоч і те було б дивне, бо цілий ряд ілюстрацій якраз має темою поневіряння солдатів Суворова, повстання Пугачова, події на українських степах. Але якби припустити, що Шевченко працював над цими рисунками без захоплення, все таки, як першорядний рисувальник, він не міг дати лихих, неправильних „дерев'яних” рисунків. Очевидно, причини треба шукати в чому іншому, і в першій мірі в тому, що ми в книзі маємо перед собою не оригінали рисунків Шевченка, а копії з них, різані на дереві далеко не першорядними майстрами деревориту. І справді, коли ми окремі постаті, або й цілі сцени, нашкіцовані самим Шевченком, порівняємо з тим, як їх виконано в книзі, то побачимо, як живий, свіжий повний вогню рисунок під різцем невправного дереворитника обертається в рисунок незграбний, нудний, неправильний. На одному із шкіцових листів Шевченка досить викінчено зарисовані ілюстрації до Суворова: сцену арешту Пугачова і сцену, як Пугачова, зв'язаного, садовлять до клітки. В першій сцені стільки вогню, руху, азарту, боротьби, що рисунок просто захоплює талановитістю виконання, май-

стерністю рисунку та легкістю, з якою рисувальник виконує свій замисел. А подивімося, у що обернувся цей рисунок під різцем дереворитника, і не віднесемо іншого вражіння, крім повного розчарування. Так само варто порівняти, як на шкіщовому листі Шевченко виконав сцену, як зв'язаного Пугачова садовлять до клітки: цей рисунок без різких переходів і без чорних підкреслень увесь зроблений дуже м'яко, повний елегійного суму (велетня, зв'язаного орла, хоч і хижака, сажають у клітку!), і у що обернувся знову цей рисунок в деревориті у книжці: горда постать Пугачова змаліла і стала невиразною, оточення справді зле нарисоване, і дерев'яний мізерний Суворов зовсім не контрастує з велетнем Пугачовим, як це віддано на шкіщовому рисунку. Річ ясна, що некорисне вражіння від ілюстрацій книги про Суворова треба віднести на рахунок дереворитників, а не самого Шевченка. До речі, коли ми до ілюстрацій у книзі придивимося уважніше, то побачимо, що вони не всі однаково лихі. Ілюстрації, що їх зроблено в Парижі і на яких бачимо підписи паризьких майстрів — зовсім не погані. Така, наприклад, сцена смерті Потьомкіна, — ця ілюстрація не тільки не лиха, а, навпаки, рисунок її дуже добрий. Тут майстерно віддано і настрої широкого безмежного українського степу, і легко накреслену постать гонця, що верхи гонить чвалом по степу, і ридван, запряжений цугом, і на першому пляні постать Потьомкіна, що вмирає, яка, очевидно, менше цікавила Шевченка, але над ним — повні характеру дві постаті запорожців і одна східного типу. Цілий настрої сцени з недоспіваною смертю напівсамодержавного деспота-фаворита в дорозі, в степу — переданий незвичайно простими лаконічними засобами першорядного майстра рисунку, яким і був Шевченко, і яким зостався, очевидно, також і в ілюстраціях до книжки про Суворова, тільки, що їх безбожно попсували партачі — „резчики по дереву”. Розуміється, слухно більшість

цих дерсворитів названо „надряпаними на трісках”. Тільки зовсім очевидне, що на підставі цих дряпанин не можна судити про справжні рисунки Шевченка.

До ілюстрацій Шевченка можна залічити й виконану ним гальванографічним способом гравюру, що представляє короля Ліра з поводирем на тлі лісового романтичного краєвиду. Це прекрасна гравюра, так що Ровінський прийняв її за офорт і дав репродукцію з неї в своєму словнику російських граверів. Цю гравюру зроблено для видання, що мало реклямувати „спосіб гальванічно робити мідяні дошки для друкування роблених пензлем рисунків”. Цю книжку Кобелля, видану в перекладі в Петербурзі, оздоблено цією гравюрою Шевченка і сказано, що „гравюра, що представляє короля Ліра, витравлена засобом гальванізму за півгодини”. Розуміється, видавництво не помилилося, звернувшись до Шевченка, про якого ми знаємо, як геніяльно швидко він завоював найтрудніші технічні засоби мистецької роботи. Але гальванографіка в тому вигляді, очевидно, не прищепилася, і Шевченко до цього способу більше не вертався.

Широцький у своїй розвідці „Шевченко, як ілюстратор”, перераховуючи всі ілюстраційні роботи Шевченка, про короля Ліра не згадує,¹⁹⁾ але зате залічує кілька пізніших рисунків до „Жизнеописанія князя Курбскаго” та до „Древностей”, виданих „Кіевскою Комиссією для разбора древних актов”. Але Новицький слушно не зараховує цих рисунків до числа ілюстрацій, а вилічує їх у серії краєвидів, що в малярській творчості Шевченка появились пізніше, коли Шевченко нарешті по чотирнадцятьох роках уперше відвідав Україну в 1843 році.

Але до ілюстрацій можна зарахувати акварелю, що представляє Кочубеїху, як вона будить „Марію” в гетьманській палаті, що, очевидно, є ілюстрацією до „Полтави” Пушкіна²⁰⁾. Може це швидше образ на

тему „Полтави” Пушкіна, ніж ілюстрація в точному розумінні цього слова. Це одна з акварелів Шевченка в музеї „Изобразительных Искусств” у Москві, що близько споріднена з другою акварелею того ж музею „Сон баби та внуки”, яку Шевченко скопіював з Брюлова. Шевченко, живучи в майстерні у Брюлова, копіював його образи (знаємо кілька копій Шевченка з його італійських жанрових сцен); скопіював він також „Сон”, цю ілюстративну річ Брюлова. По скопіюванні її для Шевченка не було вже складною працею частину її переробити, замінивши внуку і фею над нею на Кочубеївну з матір'ю, а овальні портрети предків — на такі самі портрети гетьманів. Розуміється, ці брюловські персонажі не ближче віддають постаті українок старих часів, ніж тексти Пушкінової поеми. Отже, цей образ, як ілюстрація, добре ілюструє певний момент поеми Пушкіна, але ледве чи виявляє історичну уяву Шевченка. Як копії з Брюлова, так і кілька брюловського характеру образів, що зробив Шевченко, доводять, що Шевченко міг працювати, як Брюлов, як учень виконував завдання свого професора, але всі ці нечисленні копії та композиції складають групу рисунків, що в Шевченковій малярській творчості стоять відокремлено. Вони ще наглядніше стверджують, що Шевченко міг працювати, як Брюлов, але, очевидно, не хотів; манера Брюлова не засвоїлася Шевченкові, хоч уповні містилася в його широких можливостях. Усі ці копії і композиції á la Брюлов zostалися для Шевченка відокремленим епізодом, а не ввійшли складовою частиною в його творчість.

У перших роках перебування в Академії Шевченко, мабуть, почав робити й автопортрети. Взагалі автопортретів після Шевченка зосталося немало; Новицький їх нараховував у 1914 р. коло тридцяти, а в дійсності їх було більше. Це, як справедливо зауважує В. Горленко, „пояснюється не шуканням суєтної слави, а іншим, дуже далеким від того мотивом.

На цих автопортретах Шевченко вчився свого улюбленого офорту і, для оригіналів, йому не треба було витратитися, щоб наймати натурників, коли, за звичаєм артистів, він міг із допомогою дзеркала рисувати самого себе. Портрети ці за життя поета були відомі тільки невеликому колу найближчих людей, відтискувалося їх в найобмеженішому числі і не продавалось. В кожному разі ми не будемо нарікати на те, що після смерті Кобзаря залишилося кілька зображень, що він сам з себе писав..." Але більшість цих автопортретів рисував Шевченко значно пізніше, навіть у кінці життя, після повороту поета із заслання, або нарешті на засланні. У Петербурзі ж, перед першою подорожжю на Україну, Шевченко зробив автопортретів порівнюючи небагато: бо автопортрет пером 1843 р., що Шевченко подарував кн. В. Репніній, зроблений був уже, мабуть, на Україні; точної дати автопортрета олійними фарбами, що був у Історичному Музеї в Москві, а тепер у Музеї ім. Шевченка в Харкові, ми не знаємо; є ще два шкіцові автопортрети, один на листі до брата Микити між безліччю інших зарисовок, і другий на жартовливому шкіцовому листі, де зашкіцовано шість учнів Академії і в тому числі ніби Шевченко спиною до глядача, але цих милих і цікавих для розуміння рисунку Шевченка жартів поважно за автопортрети вважати не доводиться. Тим більше значення має автопортрет, який в оригіналі до нас не дійшов, що був виконаний в останніх часах перебування в Академії, та який Шевченко повторив у 1860 році офортом; цей знаменитий портрет із свічкою для розуміння мистецького поступу Шевченка має колосальне значення*). Чи не цим саме портретом треба датувати приєднання Шевченка до Рембрандта, захоплення його світлотінню, проблемами освітлення та переходів від найяскравішого світла до найгустішої

*) Див. том II — перед текстом.

тіні? Ці проблеми, як ми бачили, захопили Шевченка на початку академічної науки. Шевченко, як майстер рисунку, прекрасно опанував їх у гравюрі, і це були проблеми, що не покидали Шевченка вже ціле його життя. Рембрандт став найближчим, справжнім, геніальним учителем і проводирем Шевченка в мистецтві. І яке це характерне, що в Шевченка це захоплення Рембрандтом вилилося в автопортреті з запаленою свічкою в руці, себто в рисунку, що мав передати гру світла й тіні на його обличчі — від яскраво освітлених місць коло свічки до густо затінених на тих частинах обличчя, куди світло від свічки не падає. Такі портрети й автопортрети із свічкою, себто з близьким джерелом світла, від якого, завдяки якраз його близькості, контрасти між світлом і тінню дуже різкі, особливо часто робилися в майстерні Рембрандта його безпосередніми учнями, а найвидатніший із його учнів — талановитий Фердинанд Боль майже ціле життя малював виключно такі композиції із свічкою.

Ми не знаємо, як виглядав оригінал цього автопортрета із свічкою у Шевченка, — чи це був рисунок, чи може образ олійними фарбами*). Коли так, то Шевченко міг, перевівши його на офорт, самий оригінал занехаяти, не будучи тою працею задоволений. Ми вже знаємо, що ті проблеми світла й тіні, що їх Шевченко так блискуче опанував в рисунку й гравюрі, в олійних фарбах під час перебування його в Академії йому не вдавалися. Безперечно під впливом цієї невдачі Шевченко, як артист, переживав депресію, яка відбивалася і на його малярській, і на поетичній творчості. Тим часом приєднання до проблем Рембрандта, яке остаточно на все життя окреслило мистецький шлях Шевченка і з якого вже не було ухилів, особливо різко перед ним ставило

*) Б. Суханов-Подколзин, що бачив цю річ, висловлюється в своїх спогадах невизначно. — „Кіевская Старина” 1885, II, стор. 229-240.

справу кольористичного опанування фарб. Отже, депресія в академічній праці Шевченка мусіла бути тим сильніша, і вихід із неї, і то далеко не відразу, Шевченко знайшов уже на Україні, куди вперше по 14 роках відсутности виїхав у 1843 році.

Література: В. Адарюков. Офорт в России, „Искусство”. 1923, I. — Д. Антонович. „Катерина”. „Сяйво”. 1914, II. — А. Бенуа. История живописи в XIX веке. Русская живопись. СПб. 1901. — Б. Горленко. Шевченко-живописец и гравер. „Южно-русские очерки и портреты”. Київ 1898. — В. Горленко. Иллюстрации Шевченка. „Киевская Старина”, 1888, I-II. — В. Горленко. Картины, рисунки и офорты Шевченка. „Киевская Старина”, 1888, VI. — П. Деляров. Карл Брюлов и его значение в истории живописи. „Искусство и художественная промышленность”, 1900, стор. 121-140. — Ф. Ернст. Українське малярство XVII — XX сторіч. Провідник по виставці. Київ 1929. — Ф. Ернст. Український портрет від кінця XVII століття до наших днів. — Д. Щербаківський та Ф. Ернст. Український портрет. Київ 1925. — О. Кониський. Тарас Шевченко-Грушівський, т. I. Львів 1898. — А. Мокрицький. Воспоминание о Брюлове. „Отечественныя Записки”, 1855, XII. О. Новицький. Тарас Шевченко, як маляр. Львів-Москва 1914. — О. Новицький. Т. Шевченко, як художник. У серії „Українське малярство”. Вид. „Рух”. Київ 1930. — О. Новицький. Краєвиди в поезіях та малюнках Шевченка. „Сяйво”, 1914, II. — В. Тоблин. А. Н. Мокрицький. Лицей князя Безбородко. СПб. 1881, стор. 421-423. — К. Широцький. Шевченко-художник. „Сяйво” 1914, II. — В. Щурат. Перші польські голоси про Шевченка (в книжці „З життя і творчости Тараса Шевченка”. Львів 1914).

III.

У першій половині літа 1843 року Шевченко виїхав на Україну, бо в кінці червня вже був на Полтавщині. Виїхав Шевченко, очевидно, в пригніченому настрої, під пресією своїх неуспіхів за останні роки науки в Академії і, очевидно, без твердого рішення вертатися до Петербургу, щоб кінчати Академію. Бо восени 1843 року він до Петербургу не вернувся і в самому кінці року вагався ще, чи вертатися, чи ні. 28 грудня він у листі до Григоровича ще питав поради: „Порай мені, як синові, що мені робить? чи оставаться до якої пори, чи їхать до Вас. Я щось не дуже ударяю на Академію, а в чужоземщині хочеться бути. Я тепер заробляю гроші (аж дивно, що вони мені йдуть в руки!), а заробивши, думаю чкурнуть, як Аполлон Николаевич. Думаю, що так лучше, а може і помиляюсь. Порайте, будьте ласкаві!” Так починається його лист з Яготина, де він тоді був у князів Репніних, а кінчається знову таким проханням: „Од сентября я не бачився з Григорієм Степановичем, а побачуся швидко. Я тоді просив у Вас „вида”, і Ви його прислали, то я його ще не бачив. А тепер ось чого прошу: коли побачите, що мені треба вернутися до Вас, то, будьте ласкаві, пришліть ще на два місяця; а коли мені не треба вертатися в Академію [в Петербург], хоч мені й дуже хочеться, то пришліть, батьку мій, безсрочный аттестат на ім'я Григорія Степановича. Страшно дивиться мені на грядущее, бо воно погане. А тепер мені добре, дуже добре. Порайте, що мені робить. Коли не зберу грошей, щоб поїхати заграницю, то зберу так, щоб

приїхати в Академію, бо ейбогу хочеться вчитися. Багато, багатов треба б мені написати до Вас, та ніколи...” Цілий лист, що висвітлює відношення Шевченка в той час до Академії, написано дещо емоційно: вираз — „тепер мені добре, дуже добре”, мабуть, треба віднести на рахунок перебування в родині Репніних. Будучність же рисується Шевченкові погано. Головне — вагання, чи кінчати Академію, чи ні? За порадою Шевченко зовсім природно звертається до Григоровича, що був конференц-секретарем Академії, а для Шевченка дуже прихильною людиною. Як конференц-секретар, Григорович, очевидно, знав, яку позицію відносно Шевченка займає Рада Академії, та й у Раді міг вплинути на користь Шевченкові. Очевидно, що в таких обставинах порада Григоровича мусіла бути для Шевченка вирішальною. Але, які були його власні бажання? Не зовсім скристалізовані, але все ж, як видно, перемагало бажання Академію скінчити. Бо хоч на початку листа він і пише, що на Академію не дуже „ударяє”, а із прикрої ситуації незакінчення Академії шукає виходу в тому, щоб поїхати закордон, „як Аполлон Ніколаєвич”, цебто старший товариш Шевченка з Академії — Мокрицький. Поїхати, як Мокрицький, це значить поїхати власним коштом, бо Мокрицький теж не дістав стипендії на закардонну подорож, а заробивши грошей портретами, поїхав власним коштом. Тому в пояснення такого змісту Шевченко додає, що тепер „заробляє гроші (аж дивно!)”. Подорож закордон, очевидно, була б виходом із ситуації, коли навчання в Академії скінчити не удавалось. Що бажання скінчити навчання в Академії в Шевченка перемагало, видно з кінця листа „коли мені не треба вертатися в Академію, хоч мені дуже хочеться...” Отже, для Шевченка це був лист, що мав вирішити його долю: Шевченко віддавав вирішення дуже важливого для себе питання в руки Григоровича, руки, щоправда, прихильні, але потерпав від можливості

неприхильної відповіді: „страшно дивитися на грядущее”.

Виїхав він із Петербургу, очевидно, на літо, значить на час ферій в Академії, і свою відпустку продовжив; це видно з того, що раніше він просив Григоровича прислати йому „вид”, себто документ із Академії, для проживання, на руки Григорія Степановича Тарновського, а тепер повторяв своє прохання про продовження відпустки ще на два місяці, щоб мати час доїхати до Петербургу; коли б це було неможливе, то просив „безсрочного атестату”, а це означало б звільнення з Академії. В кожному разі цей лист показує, як зле стояли справи Шевченка в Академії і як у нього не було виглядів далі визначитися — очевидно, з огляду на неуспіхи в малюванні олійними фарбами.

Але з другого боку ці неуспіхи, як видно, не підривали до нього довір'я ні Брюлова, ні Григоровича, бо вони, мабуть, розуміли під цим кутом зору дефекти й самих професорів Академії, та й за собою певно сам Брюлов той самий дефект почував, тільки дуже зручно вмів його маскувати. Брюлов сам у Римі переживав часи, коли не мав у кого вчитися малярської вміности. Бенуа рішуче твердить, що у Брюлова „були видатні кольористичні здібності, і вдома вони в нього напевне розвинулися б під впливом творчости Венеціанова, Тропініна та ін., але в отруйній атмосфері Риму вони зразу були зле спрямовані і внаслідок дали те кольорове *cha vari*, яким він і визначався пізніше”, навіть у портретах, які досі так ціняться у Брюлова і в яких, як твердить Бенуа, „він особливо любив вражати свіжістю й сміливістю. Але зате якими трактує він фарбами якраз у портретах, який виявляють вони неймовірний калейдоскоп райдужних кольорів, що ні в якій іншій країні не був би допущений, крім як у нас, що звикли і вдома, і на вулицях до вражаючого несмаку! Гарні — яскравість і різnorodність барв, але різnorodність та яскравість,

не з'єднані в гармонію, в систему, це варварство, що досить таки муляє око". Хоч осуд Бенуа й гострий, але він має багато підстав, а головне, що сам Брюлов напевне почував за собою кольористичні вади, коли маскував їх феєрверковими ефектами. Тому й зрозуміле, що він не зміняв своєї прихильности до Шевченка, а може й надіявся, що поза мурами Академії Шевченко швидше знайде суть свого малярського шукання. Можливо, що цим пояснюється й те, що Академія продовжила Шевченкові відпустку, і коли Шевченко звернувся за порадою, чи йому не покинути Академію, він знайшов в Академії моральну підтримку і готовість дати йому змогу скінчити курс, навіть без представлення нових праць. Відповідь Григоровича на лист Шевченка з Яготина 28. XII. 1843 року до нас не дійшла, але, очевидно, була в найприхильнішому тоні. В кінці лютого 1844 року Шевченко був уже в Петербурзі.

А між тим тимчасове віддалення від Академії, а особливо контакт з Україною після чотирнадцяти років відсутности справді освіжили Шевченка, і ця свіжість відчувається в малярських працях, що по-стали на терені України.

Цікаво, що вже з першою подорожжю на Україну змінюється діяпазон Шевченкової малярської творчости. З цього часу ми більше не зустрічаємо й не знаємо про жанрові чи історичні образи Шевченка, писані олійними фарбами, зате в творчість його впливається, і то зразу широким руслом, пейзаж, взірців якого з часів перед подорожжю на Україну ми властиво не знаємо. Також багато працює Шевченко на Україні і як портретист. Що він писав до Григоровича, що добре заробляє гроші, то це, очевидно, про заробітки з портретів. І цікаво, що якраз у цей час Шевченко якимось охітніше (а може таке було бажання замовників), більше працює над портретами олійними фарбами, ніж акварелями. О. Новицький з часу подорожі на Україну нараховує поверх двадцяти

портретів праці Шевченка, і майже половина їх — це портрети олійними фарбами, акварельних вдвоє менше; решта — портрети пером та олівцем. Особливо цікаві з того часу портрети Шевченка олійними фарбами. Правда, деякі олійні портрети цього часу або попсовані реставрацією, або не вияснене їх походження; власне два з них: один жіночий, так званий пані Горленкової — в Київському Музеї, мабуть, дуже перемальований під час реставрації, чужою рукою²¹). О. Новицький гадає, „що коли се й праця Шевченка, то все ж таки не обійшлося без участі якогось іншого маляра”. Так само щодо великого портрету князя Репніна, зробленого певне 1843 року (теж був у Київському Музеї), то з ним також щось неясне й не зовсім зрозуміле: чи це портрет, роблений з натури чи з другого портрета, хоч би роботи Горнунга, копію з якого Шевченкові, здається, замовляв Г. Тарновський. Можливо, що цей портрет зіпсований часом, тим, що виступила неприємного кольору ґрунтовка, але кольорит цього портрета — неприємний і зовсім невластивий Шевченкові, тоді як рисунок живий і енергійний, ближчий до характеру Шевченка. Не виключене, що цей портрет помилково приписують Шевченкові, а зробив його Горнунг.

За особливо характерні для портретових праць Шевченка з того часу мусимо вважати дуже свіжі й цікаві портрети Ганни та Платона Закревських, особливо ж портрет так званий Маєвської. Трохи менше вдалися Шевченкові портрети Дуніна-Борковського та дітей Репніних. Взагалі в домі Репніних, де Шевченко відпочивав душею, де, як він сам признавався, так добре себе почував, якимось не мав він щастя до своїх праць. Вище вже згадували ми про портрет самого князя Репніна, що тепер справляє вражіння руїни колись доброго портрета; портрет, так званий, Варвари Репніної в формі друглого медальйону робить незвикле вражіння, і люди близькі до Репніної рішуче заперечували традицію вважати той

портрет за рисований з неї. Портрет, зроблений теж у Репніних, з Дуніна-Борковського, писаний, правда, дуже просто й серйозно, все ж занадто несміливий, ніби скований, ніби майстер не дав простору своїй творчості. Нарешті портрет дітей Репніних Шевченко намалював в улюбленій ним червоній гамі, невдачі з якою, що вже зазначалися в академічних його працях, перетворилися тут уповні. Навіть не можна сказати, що дві дитячі головки — добре скомпоновані, вони більше пестряві, ніж кольоритні, і в них „різnorodність барв не з'єднана в гармонію”. Але нові кольористичні прикмети в портретових працях Шевченка намічаються вже в портреті Платона Закревського. Портрет прекрасно нарисований, з повною рельєфною ліпкою голови, яскраво освітлений, і опанування світлотіні в передачі її барвами ніби говорить, що майстер знаходить вихід із тої кольористичної замкнутості, з якої безнадійно шукав виходу в Академії. Ще більше свіжості в обох жіночих портретах. Портрет Ганни Закревської і так званий Маєвської — це вже рішучий вихід на шлях кольориту, на шлях майстра світлотіні. Тут рембрандтівські проблеми світлотіні на жіночому обличчі та на тілі відкритих плечей не тільки поставлено, але й розв'язано в кольорах з таким самим майстерством, з яким досі Шевченко вмів це розв'язувати в рисунку. Вже майстер трьох останніх портретів не сміє про себе сказати, як казав Шевченко, що він нібито „і давніше не був середнім майстром малярства”. Ці портрети, якщо не являються для Шевченка останніми кольористичними досягненнями, то в кожному разі свідчать, що перед ним одкритий шлях не тільки рисувальника, але й кольориста. На мужеському обличчі Платона Закревського світло найяскравіше б'є з одного боку обличчя й досить сильно затемнює другу. Яскраво освітлені краї вуха і кінців зачіски волосся над вухом заакцентовано просто імпресіоністичними мазками; зовсім імпресіоністично

контрастують білий комір і чорна краватка, а біла сорочка та чорне одіння цей контраст продовжують. Контрасти посилено зіставленням яскравого світла, що освітлює з однаковою силою білосніжне й оксамитовочорне — одне поруч другого; як комір з краваткою, так само контрастують чорні вуса з білявістю носа, однаково яскраво освітлені. Весь портрет побудований на контрастах світлого й темного, білого й чорного; світлотіневими переходами підкреслено енергійну ліпку скульптурного обличчя. В опануванні олійних фарб для передачі світляних і кольористичних завдань цей портрет — вже нове слово в кольористичній техніці Шевченка. Але коли мужський портрет Закревського весь побудований на контрастах, на підкресленнях і різких переходах, то ще тонше і глибше вражіння справляє жіночий портрет Закревської: тут подібні ефекти досягнуто вже без різкостей, без підкреслень, а, навпаки, загальним зм'якшенням всіх переходів — і кольорових, і світляних. Тло портрета — темне, майже чорне вгорі, — помітно світліє в нижній його частині, і в той час, як чорне волосся вгорі майже зливається з тлом, так що лінія контура голови майже зникає, у нижній частині тло настільки без різких переходів посвітліло, що не контрастує з освітленими частинами відкритої шиї і плечей; такі самі, дуже м'які переходи, як і в кольорах, бачимо ми й між освітленими та затемненими частинами м'яко ліпленого обличчя й виповнених форм шиї та плечей; світляні площини на тілі м'яко розпливаються й непомітно переходять у тіневі, але м'яку ліпку форми жіночого обличчя виразно зарисовують без найменшого підкреслення. Тут майстерство рисувальника та маляра виступає в більшій вибагливості, ніж в акцентованих підкресленнях мужського портрета. Нарешті тут Шевченко, що завжди такий скупий на зовнішні ефекти, дозволив собі вжити одного деталю: навколо шиї, підтримуючи медальйон, м'якою серпентиною в'ється

оксамитова стяжка по відкритій шиї та плечах; чорний оксамит стяжки на білому оксамиті жіночих виповнених плечей дає ефект, розуміється, надзвичайно елегантний. А при тому оксамитний відблиск широко відкритих очей, темних сережок з діамантовим переливом та легка вибаглива серпентина оксамитової стяжки виразно свідчать, що портретист — не тільки досконалий рисувальник, майстер світлотіні й кольориту, але й вибагливий знавець жіночої принади .

Той самий ефект чорної оксамитової стяжки, легкою серпентиною пущеної навколо шиї по відкритих плечах, Шевченко повторив іще вибагливіше і ще простіше на портреті так званім Маєвської. Цей портрет ні в якому разі не представляє пані Маєвської, якої Шевченко в 1843 році й не міг знати, і його краще було б назвати портретом дами з оксамитовою стяжкою; та ба! подібну оксамитову стяжку має портрет Закревської, і тому така назва могла б викликати непорозуміння. А шкода! Доводиться триматися непотрібної, свідомо неправильної назви, що нічого не промовляє, назви, яку через малу грамотність приписав до цього портрету спритний перекупщик, в руки якого цей чарівний портрет попав після покійного В. Горленка, що може теж завинив у цій невідповідній назві. Пізніше цей портрет перейшов у власність Київського Музею і став одною з окрас його шевченківської колекції²²). Оскільки в тонкості задуму та виконання портрет Закревської є кроком уперед від чудесного портрета Закревського, остільки так званий портрет Маєвської є дальшим кроком від портрета Закревської. Щодо опанування кольориту це в Шевченка крок передостанній. Ще один крок, і то буде вже крок останній, торжество й разом із тим лебедина пісня Шевченка маляра-кольориста, — це коли чотири роки пізніше Шевченко виконає портрет княгині Наталії Кейкуатової у 1847 році. Але про те далі. Та вже портрет так званий

Маєвської є крок упевнений, крок майстра, що, опанувавши рисунок, рішуче опановує фарби та кольорит і з комбінації світла й тіні, лінії й округлості, білого й чорного, м'якого й гострого, осягає єдиний високо мистецький ансамбль. Усі принади портрета Закревської в іще більше вибагливому, зм'якшеному і упрощеному, але більше артистичному осягненні зібрані в портреті т. зв. Маєвської: та сама чорна оксамитова стяжка, тільки тонша і в нервовішому визерунку, серпентиниться по плечах і навколо шиї; сережок чи якогось іншого металу або самоцвітів немає; зачіска чорного волосся так само розходиться на два боки, але не робить пишного масиву довкола обличчя, а дрібненько заплетеними буклями щільно притулена до вуха; очі темні, оксамитові, так само широко відкриті, але без блисків дивляться м'якше і ніби з затаєної глибини; чорна сукня, закінчена вгорі рівною поземою лінією, залишає зовсім відкритим ціле ліве плече, а на праве накинута чорне ж покривало. Що входить нового в цей портрет роботи Шевченка, чого раніше в нього не спостерігалось, це вишуканість гармонійних ліній. Лінія, що окреслює шию й ліве плече, вибігаючи від зачіски, незвичайно продумано та вибагливо вигинається й заокруглюється, а лінія другого чорного плеча, творячи гострий кут, пересікаючись із лінією шиї, контрастує з м'яко-заокругленою лінією лівого плеча; позема лінія чорного одіння робить базу для вищезгаданих ліній і для цілої композиції; овали лиця, лінії чола й брів та носа удосконалюють цілу композицію цього рафінованого портрета. Але при всій своїй вибагливості й мистецькій глибині головне вражіння портрет цей справляє шляхетною мистецькою простотою. Мистецької вибагливості, рафінованості в нім багато, але вони не кидаються в вічі, вони майстром затушовані, в ньому, як це завжди характерно для портретів Шевченка, немає найменшого ухилу в бік зовнішнього ефектування, стремління до шику, погоні за тим, щоб

справити вражіння... Це праці поважні, продумані, вишукані й по-мистецьки прості. В цім їх коло-сальна різниця від портретів Брюлова. В портретах Брюлова, поза вадами кольориту, особливо в зроблених олійними фарбами, все ж завжди просвічує колоцальна талановитість, але вона виявляється в засобах, діаметрально протилежних Шевченковим. Коли портрети Шевченка з цієї доби майже завжди — або погруддя, або по коліна, Брюлов любить вивести цілі постаті. У Шевченка — гладке тло, хіба з переходами від світла до тіні і ніяких аксесуарів та бутафорії. Одинокий у Шевченка відомий нам портрет з бутафорією з тих часів, цебто з 1843 року, — це портрет маляра-баталіста К. А. Заурвейда, професора Академії. Тут Шевченко, очевидно, мусів поступитися перед вимогами професора й додати аксесуари баталістичної школи. І цікаво, як Шевченко вийшов із цього завдання. Не терплячи аксесуарів навколо зображуваної особи, Шевченко поставив за спиною професора велике біле полотно натягнене, на підрамку, так що зображувана особа все таки вийшла на чистому тлі полотна без аксесуарів; а вся баталійна бутафорія — дорисована збоку, за межами підрамку. Отже, коли Шевченко на вимогу портретованого мусів додавати до портрета бутафорію обстанови, то й тоді шукав засобу, щоб ця бутафорія не розбивала вражіння від портрета, як такого. За правило ж Шевченко мав завжди рисувати портрети без бутафорії. У Брюлова зовсім навпаки: в нього — скомпоновані пейзажі та надумані декорації: або руїни Риму, або романтичні пейзажі; в найпростішому випадку — венеціанські лаштунки. Коли в Шевченка — ніякої бутафорії, у Брюлова бутафорія іноді домінує над самими постатями портретованих. На шикарно ефектовному портреті подружжя Нарішкіних коні, на яких це подружжя виїхало верхи, — може цікавіші, ніж самі їздці; руїни Риму у ніг подружжя Оленіних автор ніби вмисне накопи-

чив із першорядних музеїв та галерій античного мистецтва. Може найпростіший із усіх портретів Брюлова — портрет Нестора Кукольника, і там чорна, майже чернеча постать письменника, з високим чорним, як клубук, циліндром та патерицею в руках, представлена на тлі куліси, з-за якої виглядає смуга далекого краєвиду, наче над венеціанською лягуною. Коли Брюлов шкїцує голівку, то він ніколи не забуде її загадково увірвати, як не оmine ні одного зовнішнього ефекту. Отже, про портрети Брюлова й Шевченка говорити можна хїба, як про контрасти, про протилежність, а не про схожість між ними. Коли вже шукати схожости, то хїба в любові обох до червоного кольору, але й тоді Шевченко шукає червоної гами, а Брюлов декоративної яскравости. В олійних портретах Брюлова світляні ефекти демонструють контрасти світла й тіні, у Шевченка — шукання проблеми світлотіні. Тому в Шевченка ці проблеми в повній силі зберігаються і в рисунках, і в акварелях, а у Брюлова в акварелях вони зникають, бо там Брюлов знаходить інші ефекти. А тим часом захоплення (так би мовити — теоретичне) Брюловим у Шевченка, в протилежність до його малярських праць так сильно виступає в його літературних творах, що дослідники малярської творчости Шевченка піддалися сугестії впливу Брюлова на Шевченка і насліпо, на віру приймають цю легенду, якої тепер на превелику силу потрохи позбуваються. Русов, Сумцов, Сластьон, Широцький так і в могилу зійшли з переконанням про безпосередню залежність Шевченкового малярства від Брюлова, і, як це раз-у-раз під впливом сугестії, буває, сприйняте з літературних творів Шевченка переконання було таке міцне, що вони не вірили своїм очам, або, краще сказати, своїми очима бачили те, що читали, а не те, що в них перед очима було. Коли згодом ця сугестія стала поволі слабнути, то молодші дослідники, як Широцький, потрохи старалися туман розвіяти й дійшли до того,

що поділили малярську творчість Шевченка на два періоди: брюловський і рембрандтівський (в кінці життя), а все ж Широцький твердив, що в портретах у Шевченка „схожість із Брюловим вражає”. Це в значній мірі поділяє і В. Щавинський, уважаючи згадані портрети Шевченка за зразки того періоду, „коли переважав вплив Брюлова”. Навіть скептичний і тверезий С. Таранущенко, що так часто виявляє здібності тонкої аналізи, не маючи змоги погодитися з впливом або спеціальною схожістю портретів Шевченка і Брюлова, старається зм'якшити цей осуд і, іронізуючи над вигаданою подібністю портретів Шевченка і Брюлова, все ж обережно зауважує, що „Шевченкової роботи портрети” — не позначені, з винятком кількох, гостро індивідуальними рисами; в них — „портретний стиль доби”. Але здається, що С. Таранущенко не зовсім у цьому випадку розрізняє „стиль доби” в портретиста і „стиль доби” в портретованих. Безперечно, щодо стилю натури, яку портретували чи Брюлов, чи Шевченко, чи хто інший на початку сорокових років ХІХ століття, то всі художники мали діло з персонажами, що мали схожі зачіски, схожі костюми і з певною схожістю репрезентувалися. У портретованих, розуміється, був стиль доби, і в цьому стилі вони опинялися на портретах. Але, щоб осіб цього стилю всі портретисти однаково трактували, цього сказати не можна. Досить переглянути, наприклад, каталоги виставок хоч би українського портрета в Києві у 1925 році, щоб побачити, що Шевченко, Валько, Шлейфер, Горнунг, Гольпайн і багато інших портретують людей одної доби й одного стилю, але портретують згідно з своєю більш або менш яскравою мистецькою індивідуальністю. Та зрештою і С. Таранущенко все ж таки з обережності не відбирає гостро-індивідуальних рис усім портретам роботи Шевченка й робить виняток для „кількох”.

З досить рішучим і справедливим запереченням

впливу Брюлова на Шевченка виступив тільки О. Новицький в своїй капітальній книзі „Тарас Шевченко, як маляр” (Москва — Львів, 1914). Новицький, вказуючи й доводячи протилежність мистецьких натур Шевченка й Брюлова, доводив, що вплив Брюлова на Шевченка „і не міг йти далі від якихсь дрібниць, і то не скрізь і в дуже небагатьох речах... навіть у таких малюнках, де можна б найбільше сподіватися на подібність Брюлову, як от „Розп'яття” чи „Нарциз”, що такі самі картини малював і Брюлов, — і тут ми маємо зовсім інше трактування сюжету... Що дійсно лишилось на все життя у Шевченка спільного з Брюловим, се його кохання в вогнево-червоних кольорах. Сей колір він дуже любив і в малюнках, любив його і взагалі... „Майже зовсім відкидаючи вплив Брюлова на Шевченка, О. Новицький видвигнув натомість вплив Рембрандта і доводив, що цей вплив почався досить рано, ще в перших роках Академії. Трудно не признати слушности цього твердження Новицького, і він щодалі, то більше в цім твердженні упевнювався, що показують його пізніші праці, як „Шевченко та Рембрандт” і остання велика праця „Т. Шевченко, як художник” в серії „Українське малярство”. Не будемо впадати в іншу крайність і вбачати основу впливу Рембрандта на Шевченка в соціальній структурі Голляндії XVII ст., що ніби нагадувала ситуацію на Україні двісті років пізніше, але приймемо, як доведене, що коли не вплив, то в кожному разі захоплення проблемами Рембрандта в Шевченка виявилось досить рано*), що ще з тридцятих, мабуть, років воно виявилось в тому, що Шевченко захопився проблемами світла й тіні та розв'язував їх і в рисунках, і в гравюрах, і в акварелях, і в працях олійними фарбами. В цій останній галузі в Академії, в „туманному Петербурзі”,

*) Ян Рустем через свого вчителя Норблена вже був перейнятий впливами Рембрандта.

Шевченкові ніяк не щастило перебороти кольористичні труднощі, але коли він виїхав на соняшну Україну, то це для його кольористичних вправ було дуже корисне, і ми спостерігаємо, як одразу, в перших таки олійних портретах 1843 року, писаних на Україні, Шевченко робить помітні кроки до опанування проблем світлотіні й кольористики, працюючи олійними фарбами.

На Україні, крім великого числа портретів, ще їх Шевченко малював головним чином по панських маєтках на Полтавщині, і про які навіть хвалився, що добре заробляє, появляється в малярській творчості Шевченка нова галузь, а саме — краєвид. Не виключене, що щось подібне до пейзажів Шевченко робив ще в Академії, якщо прийняти за факт деякі згадки в його автобіографічній повісті: там принаймні сказано, що ціле літо 1839 року Шевченка ранками ходив у Петербурзі з К. Йоахімом на Смоленський цвинтар змальовувати лопухи та дерева, а час од часу того ж літа вони робили прогульки на острови Петровський та Крестовський, „щоб там малювати чорну ялинку або білу березу”. Літом наступного року знову вони з К. Йоахімом кілька разів „відвідували на Крестовському острові старенького Кольмана”, і Шевченко „під його проводом зробив . . . три студії: дві ялинки й одну березу”. Розуміється, з цих записів не можна робити ще конкретних висновків про пейзажні етюди Шевченка. Можливо, що це були студії не пейзажу, а тільки окремих рослин. Про пейзаж, не оживлений людськими посталями, Шевченко висловлювався негативно, і властивих пейзажів, навіть в його образах, де вони могли б мати місце, ми до 1843 року, до поїздки на Україну, майже не зустрічаємо. Щось на взір сільського пейзажу було на рисунку Шевченка до повісти Квітки „Знахарь”, але й з того рисунку пейзаж зник, коли рисунок переводили на літографію. На портретах роботи Шевченка взагалі ніякого пейзажу на тлі не

буває, хіба, і то дуже рідко, обмежений фрагмент *intérieur*'у. На олійних образах, як „Судня рада” або „Селянська родина”, замість краєвиду — тло хатньої стіни; хіба що на другій у куточку образу намічено пару стіжків, чи солом'яних стріх, що могли б знаменувати частину сільського пейзажу. Одинока композиція, в якій не можна було уникнути пейзажу, це образ „Катерина”, але й той зраджує неувважність Шевченка до пейзажу. Почати з того, що цей пейзаж наскрізь скомпонований у майстерні, а не позичений з природи, через те він такий скупчений, і чого там не накопичено, щоб удекорувати головну постать композиції! Це швидше театральна декорація на тісній малій сцені, ніж справжній пейзаж широкої царини за селом. Нарешті подекуди намічено краєвиди в рисунках-ілюстраціях до біографії Суворова, але й то дуже лаконічно — парою штрихів, аби зазначити місце дії. Отже, говорити про якубудь пейзажеву творчість у Шевченка до 1843 року, до його подорожі на Україну, не доводиться. Вперше шкіци пейзажів у малярській творчості Шевченка появляються після приїзду його на Україну. Але появляються несміливо, не як самостійні пейзажеві образки, навіть не як етюди для дальшого опрацювання пейзажевого образу, а виключно як подорожні зарисовки в дорожньому альбомі. В Музеї Гарновського в Чернігові зберігалися два дорожні альбоми Шевченка, один (ч. 143) з подорожі 1843 року на Україну з чотирма його ніби пейзажевого характеру рисами і великий альбом (ч. 144), в якому з 1844 року зарисовано десять пейзажевих етюдів, а далі йдуть етюди вже з 1845 року після скінчення Академії та переїзду на Україну. До цих пейзажів треба теж додати в тих самих альбомах картки з жанровими зарисовками під час подорожі з Петербургу на Україну (1843 р.). Зрештою, деяких рисунків не можна датувати точно, і може було б безпечніше їх зачислити до виконаних на Україні між 1843 та

1847 роками. А шкода, що ці рисунки мало перестудіовані і здебільшого не опубліковані²³). Значення їх дуже велике, як для історії розвитку мистецької творчості Шевченка, так і мистецтва українського рисунку, себто українського рисованого пейзажу-жанру. Крім того, точне датування й усталення сюжету того, що нарисоване, має величезне значення для біографії Шевченка, бо за тих років, що він багато їздив по Україні, точно датовані рисунки допомагають установити, де й коли Шевченко був і яким шляхом робив свої подорожі. Але ці рисунки олівцем, сепією та акварелями цікаві передусім, як самостійні твори артистичної вартости.

Власне не всі ці рисунки можна назвати пейзажами чи краєвидами. Спочатку вони — надто лаконічні, як інтимні шкіци для себе, і здавалося, що зацікавлення ними обмежиться до самого автора рисунку. Але швидко виявилось, що це не так, і вже перший рисунок, батьківської хати, Шевченко мусів повторити для княжни Варвари Репніної. Правда, цей можливо перший на Україні рисунок Шевченка ще зовсім не є пейзажем, бо ніякого краєвиду на ньому нема, він тільки досить точно представляє хату, в якій родився Шевченко. Але це не є й архітектурний викрес. Це тонкий, мистецький рисунок, у якому по-мистецькому дуже лаконічно, надзвичайно малими засобами, але дуже багато сказано. Мабуть, трохи згодом Шевченко повторив цей рисунок на окремому аркуші для В. Репніної; цей рисунок — копія попереднього з опущенням деяких дрібніших деталей, але з трошки виразнішим штриховим підкресленням деяких контурів і з пририсованою збоку постаттю, мабуть самого автора, що після довгої відсутности вперше відвідав рідну хату.

Три краєвиди в альбомі 1843 року — це вже справді пейзажеві етюди, і то етюди, взяті дуже поетично, а виконані легко й майстерно. Одна дуже цікава риса технічного виконання виступає в цих пер-

ших пейзажевих спробах Шевченка: вони роблять таке вражіння, ніби рисувальник наносив ці рисунки не олівцем на папір, а штихувальною голкою на металеву дошку. Звідки це? Чи Шевченко вже перед тим набив руку в штихуванні, і тому це відбилосся й на рисунках олівцем, чи Шевченко багато перед тим студіював пейзажі з естампів, і тому свої рисунки робив, як естампи? Це останнє ніби правдоподібніше, бо в першому випадку, якби рука Шевченка машинально тримала олівець і орудувала ним, як голкою для штихування, то це виявилосся б в усіх його рисунках; тим часом ні в попередніх шкיצових листах, ні в пізніших рисунках олівцем, цієї штихової манери не спостерігається. Один із цих рисунків, найбільш ескізний, що представляє обсажену деревами дорогу, О. Новицький вважає за нарис для офорту з серії „Живописная Украина”, з берегом Дніпра і пароплавом під Києвом. Це треба було б довести: в рисунку головна акцентація падає на представлення обсаженої з одного боку деревами дороги, а в офорті всю мальовничу увагу сконцентровано на пишних вербах над Дніпром. На рисунку до половини нарисовані дерева навіть не мають вигляду верби. Чи не помилився Новицький саме через те, що й рисунок дуже скидається на штихований ескіз? У всіх трьох рисунках з альбому з 1843 року Шевченко уділяє чимало уваги деревам, а в деревах особливо любить сухим гіллям, що мальовничо стирчить між зеленню дерев. Мабуть, коло того самого часу, як і ці альбомні рисунки, Шевченко зробив два рисунки олівцем: „На Орелі” (один є повторенням другого) і дві акварелі у Полтаві: „Собор з будиночком з монастирською горою і Здвиженським монастирем Котляревського” і широкий краєвид над Ворсклою на горі*). Цими акварелями починається надзвичай-

*) Категорично обстоювати, що ці чотири рисунки зроблено обов'язково в 1843 році не можу. Не виключене, що їх зроблено і в році 1845 чи 1846.

но важлива серія рисунків Шевченка, що мають значення не тільки для його мистецької творчості, його біографії, та для розуміння його естетичного світосприймання, але й надзвичайно велике об'єктивно-наукове значення для історичної археології, для історії українського мистецтва. Це значення збільшується тим, що після того, як Шевченко нарисував ці найважливіші пам'ятки української архітектури, їх або зовсім знищено, або понівечено пізнішими перебудовами так, що, якби не рисунки Шевченка, ми б про ті пам'ятки не мали певної уяви. Це вповні стосується й до будинку Котляревського, цієї типової старо-української міської хати на Лівобережжі, з цікавим деталем двічі перепоясаного високого даху та великими міськими вікнами²⁴).

Широкий краєвид під Полтавою з монастирською горою, Здвиженським монастирем і чудесною перспективою на Ворсклу та її долину цікаво порівняти з пейзажем другого майстра, в своїх настановах — передвижника, але теж поета українського пейзажу і теж тонкого й високовправного рисувальника. Маємо на думці весняний краєвид Сергія Васильківського, роблений півстоліття пізніше. При порівнянні особливо яскраво виступають два мистецькі світогляди, що виключають один другий. Який далекий мистецький світогляд Васильківського від Шевченкового, вже видно хочби з наведеного раніше факту, як прекрасну колекцію рисунків Шевченка Васильківський зовсім поважно оцінив... по карбованцю за рисунок, вважаючи, що оцінка по 10 карбованців за рисунок — неймовірно висока, з чим, до речі, згодилися всі спеціалісти з кінця ХІХ століття. *Tempora mutantur*. Тепер, порівнюючи ці два пейзажі, тяжко було б не віддати більшої симпатії рисунку Шевченка. Безперечно поетичний образок Васильківського, ще й з тонко переданим ефектом настрою та атмосфери ранньої весни, має свої і то не малі вальори. Але реалізм автора, ціле його тверезе

сприймання природи і її настрою, вносить певний елемент розсудливості, щоб не сказати прози, в цілий образок. Васильківський бере Здвиженський монастир з іншого боку, ніж Шевченко. В той час, як Шевченко бере монастир проти Ворскла, і вся гора й монастир на горі підносяться в нього мальовничим масивом над легкою, повітряною, безмежно широкою країною річки Ворскла й лугів за нею, Васильківський, навпаки, бере монастир з боку річки, так що Ворскло в нього за спиною, і на образку його бути не може; на першому пляні, до речі у Шевченка зовсім не зробленому, у Васильківського маємо дві селянські хати, залиті весняним сонцем, а далечінь закриває монастирська гора, так що лінію краєвиду дуже підійнято; правда, монастир ефективно підноситься над тою лінією і гарно купається в повітрі на тлі весняного неба, але він — тільки деталь, а не логічне, самим ритмом композиції підкреслене, завершення рисунку, як це ми бачимо в Шевченка. Зближення цих образів Шевченка й Васильківського, може, краще й зрозуміліше від усяких слів і розумувань демонструє різницю двох поколінь першої і другої половини дев'ятнадцятого століття і наочно показує, чому одні не могли зрозуміти других, і чому нам треба було далеко відійти від естетики „передвижників”, щоб зрозуміти й покохати малярську творчість Шевченка.

Надзвичайно велика вартість рисунків Шевченка для історії українського мистецтва особливо виявляється в зарисовках Шевченка на півдні Київщини, правдоподібно в 1843 році. Очевидно, Шевченко встиг побувати в чигиринському повіті й зарисувати там пам'ятки великого історичного й мистецького значення, як монастирі Чигиринський і Мотронинський, а особливо руїни Богданового дому й цілу церкву в Суботіві. Руїни Богданового палацу до наших часів не збереглися, і все, що ми про них знаємо, це опис у Куліша та рисунок Шевченка (т. V, стор. 270). Один із кращих знавців нашої іконогра-

фії — історик О. М. Лазаревський, тверезий скептицизм якого розвіяв не одну легенду з визначенням старих портретів, скептично поставився й до визначення цього рисунку, як руїн Богданового дому. Але в даному випадку, мабуть, за Лазаревським іти — річ непевна, бо сам напис на рисунку зроблено, здається, власною рукою Шевченка, а подруге, з-за руїн виступає виразна силуета Богданової суботівської церкви і силуета тим більше важлива, що показує церкву з північно-східнього краю, і видно, як із сходу приставлено до церкви вівтарну абсиду*).

Рисунок самої Богданової церкви має для нас тим більшу вагу, що церкву реставраціями дуже попсовано, а з західнього фасаду прибудовано цілий бабинець, що зовсім спотворив цілу будівлю. Якби не рисунок Шевченка, ми б так і не знали, як виглядала Богданова церква, цей може найстарший, може фактично перший пам'ятник козацького барокко. Історично-мистецьке значення цього рисунку таке велике, що воно навіть перевищує чисто мистецькі досягнення цього акварельного рисунку (т. V, стор. 269). Бо, справді, церкву нарисовано дуже детально, з усіма оздобами пишної бароккової розкоші, а разом із тим і ясно виявлено її бароккову ж конструкцію, ще типу езуїтського барокко, на початку того процесу, коли воно лиш починало перетворюватися в місцеве барокко козацьке. Поруч із великим майстерством акварельного мистецтва виступає у цім рисунку велика вмільсть архітектонічного рисування. В повній силі виступає вона особливо в представленні західнього фасаду, залитого яскравим сонцем, на світлі якого особливо чітко зарисовуються композиція центрального порталу, два сильні пілястри, що

*) Куліш, що залишив пізніше опис цих руїн, у „Записках о Южной Руси”, т. I, 1856 р., на стор. 269 пише, що від дому Хмельницького „не осталось уже ніяких слідів”. Це могло помилити О. Лазаревського, що творів Куліша в виданні Каманіна ще не знав.

обрамовуюють фасад, і химерні вирізи та визерунки масивного, в основі своїй трьохкутного, мальовничого фронгону. Церква стоїть в оточенні поетичного покинутого цвинтаря з кам'яними та дерев'яними козацькими хрестами; на тлі за цвинтарем широко розстелюється долина Тясмину. Треба дивуватися, з яким умінням Шевченко передав монументальність цієї, зовсім маленької зрештою, церкви: він зумів у пропорціях і в композиції представити цю церкву так, що вона справді виглядає на акварельному рисунку, як свідок слави гетьманщини.

Сепія „Чигирин із Суботівського шляху” трохи нагадує своєю композицією акварелю із Здвиженським монастирем під Полтавою. Але цікаво, як майже невловимими засобами Шевченко вміє віддати різницю краєвиду правобережного під Чигирином і лівобережного під Полтавою. В кожній з цих обох композицій власне представлено гору; на одній гора панує в Чигирині над долиною Тясмина, на другій — під Полтавою над долиною Ворскла. Але полтавська гора — така м'яка, що майже розпливається, і імпозиційність її рятують тільки будови монастиря з великою церквою та високою дзвіницею, без яких гора не панувала б над далеко розстеленою долиною Ворскла; зовсім навпаки в Чигирині: тут гора з високим відкритим плато підноситься енергійним контуром; на вершині її не потрібні ніякі будівлі, вона й без того своїм міцним масивом панує над далекою розлогою долиною Тясмину; для зображення самої тясминської долини Шевченко знайшов більш енергійні й акцентовані штрихи, яким свідомо не дав місця, яких не вживав для представлення м'якшої і ніжнішої долини Ворскла.

У тому ж альбомі ще є цікава аквареля теж можливо 1843 року, що представляє хату над Дніпром. Аквареля цікава тим, що тут уперше в пейзажівій акварелі у Шевченка входить у силу техніка залитаної акварелі, а не пофарбованого рисунку,

ознаки чого в більшій або меншій мірі мали на собі раніше згадані пейзажеві акварелі. Над широким простором яскраво освітленої води стоїть на березі біла селянська хата, мабуть рибалчина, теж дуже яскраво освітлена. Незвичайна мальовничість освітленої хати над водою де в чому вже ніби пророкує появлення залитих яскравим світлом наддніпрянських краєвидів Архипа Куїнджі (Шаповала), що їх Шевченків пейзаж випередив на добрі чотири десятки років.

У 1843 році, мабуть в Яготині, Шевченко зробив свій автопортрет пером, що має всі властивості прекрасної роботи рисувальника, а при тому виїмково вдався авторові. Рисунок пером виглядає дуже свіжо, ніби легко зроблений за одним присідом, але разом із тим зроблений з такою твердістю й енергією, що в репродукції справляє вражіння гравюри на металі. Особливо вражає сильне штрихування поверх енергійних ліній рисунку і від того засобу рисунок не тільки нічого не тратить, але, навпаки, світляними та тіневими площинами підкреслюється свіжість енергійно виконаного рисунку (т. V, стор. 110).

У тому ж таки 1843 році заплатив Шевченко данину й орієнтальним сюжетам. Мабуть, десь коло того часу постало в нього кілька ескізів не знати чи виконаного образу „Турка з одаліскою” та аквареля з парою нарисів до неї („У гаремі”). Орієнтальна екзотика на протязі цілого ХІХ століття була дуже модна й люблена в європейських малярів. Яскравість і багатство кольорів та специфічність південних, залитих соняшним світлом, сюжетів усе й завжди приваблювала європейських майстрів. Зрештою мода на екзотику не пройшла й досі, тільки тепер її шукають далі на схід, в Індії та на Полінезійських островах, а в часи Шевченка задовольнялися Ближчим Сходом, країнами турецького султана та перського падишаха. А втім академічні майстри не конче відвідували

навіть і Близький Схід, хоч усе таки дехто подорожував туди, але більшість мистецької братії творила свій орієнт засобами перських (ліонської мануфактури) шалів та пари привезених або на орієнтальний зразок зроблених у Європі східніх килимів та реквізиту. Цього реквізиту було чимало по всіх європейських академіях, а також і в Академії петербурзькій. Любив пописуватися орієнтальними сюжетами Брюлов, не оминув тої спокуси й Шевченко. Правда, Брюлов дійсно їздив на Схід, але ця поїздка, як слушно спостерігає Бенуа, для Брюлова „не мала й не могла мати того значення, яке тоді подорожі мали для Декана, Делякруа, Марілья і Фромантена. Брюлов до Сходу підійшов, як і до Італії, — з готовою думкою, виробленою читанням романів та італійськими пантомінами. Тому він нічого, крім дієвих осіб з романів та пантомін, там не знайшов і наробив чимало образів з такими ж неймовірними „Turco magnifico“, „Sultano indiscreto“ та „Eunuco perfido“, яких міг бачити на італійських сценах. Соковиті, багаті фарби Сходу, що на багато речей відкрили очі французьким майстрам, нічого його не навчили. Тільки дещо, зарисоване з натури в подорожньому зшиткові просто й точно, доводить, що він побував у цих країнах, і ці легкі нариси зостаються поруч із деякими портретами, самотніми речами, якими ми ще справді можемо насолоджуватися в його творчості”. Розуміється, Шевченко бачив, знав і студював ці подорожні зшитки Брюлова. Так само напевне вже тоді Шевченко знав і образ Брюлова „Вирсавію”, з якої пізніше, в 1860 році, зробив прекрасний офорт. Власне в цьому образі Брюлова ефект протиставлення білосніжного тіла Вирсавії чорному тілу мурилки-служниці. Таке саме протиставлення, але далеко вибагливіше, знаходимо в акварельній композиції Шевченка. В Шевченка біле тіло гаремної жінки підкреслено білим турбаном і білими покривалами, і це все горить, залите яскравим орієн-

тальним сонцем; над нею покривало тримає мурилка, на чорному тілі якої соняшне проміння горить не менш сліпуче, ніж на білині її пані та на сивій бороді власника гарему. Ціла композиція надто опрацьована, вся аквареля надто викінчена для того, щоб думати, що Шевченко міг її виконати в дорозі. Імовірніше, що Шевченко її возив з собою на Україну, а може на Україні показував шкци до цього образка, бо на одному з шкцив він навіть жартом надписав: „мовляли кияни — ужасть!”. Розуміється, в цій акварелі, крім старанно дібраної декорації й банального сюжету, нічого орієнтального немає, і з самої акварелі видно, що автор її на Схід не їздив, але яскраве освітлення й контрасти білого та чорного тіла в соняшному світлі справляють поважне враження й так само свідчать, що Шевченко наближався до розв'язання тих проблем кольору й світла у фарбах, які йому так довго не давалися і якими він так майстерно орудував, як рисувальник. Зрештою орієнтальні сюжети можна розглядати, як останні праці в серії тих копій та варіацій Брюлова, які Шевченко робив, працюючи в брюловській майстерні, хоч до цих сюжетів вертався й після заслання.

Ми вже знаємо, що 28 грудня 1843 року Шевченко просив поради в конференц-секретаря Академії Григоровича, чи йому вертатися до Академії, і на випадок позитивної відповіді прохав прислати йому відпустку ще на два місяці. Очевидно, відповідь була прихильна, і відпустку Шевченко дістав, бо в лютому 1844 року вже вертався до Петербургу, а по дорозі спинився в Москві, хоч і не надовго. **Це видно з дати, поставленої під „Чигирином”** — Москва 19. II. 1844, та з його листування з Бодянським, після повороту до Петербургу. Для нас не грає великої ролі, коли та в яких саме днях Шевченко був у Москві, але має важливе значення його знайомство з Бодянським, а деякі деталі цього знайомства, на жаль, неясні. Шкода! Бо тільки вони могли б проли-

ти певне світло на те, де й коли та при яких обставинах Шевченко задумав свій може найкращий твір з часів його перебування в Петербурзі до закінчення Академії і коли приступив до праці над ним. Мова йде, очевидно, про його альбом „Живописная Украина”, виданий у кінці 1844 року в складі шести гравюр. Думка розпочати це видавництво, мабуть, постала в Шевченка ще на Україні, але перейшла в рішення та визріла до виконання вже, мабуть, у Петербурзі після повороту з України. Бо в листі до Бодяньського з Петербургу Шевченко писав: „чи я вам розказував, що я хочу рисувать нашу Україну? коли не розказував, то слухайте”, і далі оповідає про плян видання. Очевидно, коли Шевченко був у Москві, то цим пляном ще не був дуже перейнятий, бо інакше напевне розмовляв би про нього з Бодяньським і про це не забув би. З другого боку, з того, що він припускає, що міг говорити, але не пам’ятає, чи говорив, можна зробити висновок, що плян, мабуть ще неясний, був у Шевченка під час переїзду через Москву, — так що він міг про нього говорити; але цей плян був ще в такій стадії, що Шевченко міг про нього й забути говорити, отже в стадії далекого проєкту, а не такого пляну, який би його вже захопив, і до реалізації якого він би вже брався. В тому самому листі до Бодяньського з дня 13. V. 1844 сказано, що в Шевченка три естампи вже готові — „Печерська київська криниця”, „Судня в селі рада” і „Дари Богданові і українському народові”. Досить дивною видається назва: „Печерська київська криниця”. Точніший опис цієї гравюри знаходимо в статті Подбереського в „Tygednikъ Petersburgskim”. Оповідючи про Шевченка, його останні літературні твори та й про намір видавати „Живописну Україну”, Подбереський зауважує, що вона „буде виходити зошитами, в кожнім зошиті по три рисунки великого формату. Досі вийшов перший зошит, і він містить: I. Дари... II-га картина представляє раду запорізької старши-

ни (мирську сходку)... III-я картина представляє живописну групу дерев по узгір'ю під Києвом: внизу Дніпро, в віддаленні острови, парохід у диму, на березі киянки і т. д. У тім пейзажі зміле затримання перспективи є доказом поетичного й артистичного почуття природи*). Отже, Шевченко цю третю свою працю в листі до Бодяньського назвав криницею „Печерською київською”, хоч про маленьке джерельце, що витікає жолобом з-під верби, навіть не згадано в інформаціях Подбереського, що очевидно був у курсі Шевченкової праці і знав, що робиться в його майстерні. Це видно з того, що далі Подбереський подає відомості про другий зшиток, для якого „дві картини вже готові, а саме 1. Сватання..., 2. пейзаж. Вид Видубецького монастиря під Каневом над Дніпром, що славиться красою положення... Третя картина того зошита буде представляти ілюстрацію народної малоросійської сказки: Жовнір і Смерть”... Отже, як бачимо, відомості Подбереського дуже точні.

Плян видання Шевченка полягав у тому, щоб видати, як він писав до Бодяньського, „нашу Україну... в трьох книгах: в першій будуть види чи то по красі своїй, чи по історії прикметні, в другій — теперішній людський бит, а в третій — історія... В год буде виходить 10-ть картин. На види і на людський бит текст буду сам писать, або Куліша проситиму, а на історію потурбуйтеся, будьте ласкаві, Ви писати, три листочки в год, тільки по-нашому, щоб тямилі безглузді кацапи. Текст думаю випускать раз в год, а картини тричі”. Коли Шевченко в кінці року видав перший (і одинокий) альбом без тексту, то на обгортці плян видання заповідався так: „В склад видання входять такі предмети: 1. Види по красоті або по історичних спогадах прикметні: хра-

*) Слова Подбереського цитую ввесь час за В. Щуратом.

ми, фортифікації, кургани і все, що час помилював. — 2. Народний бит сучасний — звичаї, обряди, повір'я, суевір'я, казки та пісні. — 3. Важливіші історичні події від Гедиміна до скасування Гетьманства і короткий опис картин у мовах южноруській і французькій. У 1845 році вийдуть такі картини: 1. Види: Чигирин, Суботів, Батурич, Покровська Січова церква. — 2. Похорони молодої, „Ой ходив чумак сім рік до Дону“, „Перезва“ (людовий обряд) і Жнива. — 3. Іван Підкова у Львові, Сава Чалий, Павло Полуботок у Петербурзі, Семен Палій у Сибіру*). Отже, плян видання Шевченка був зовсім ясний. Цікаве, чому він не зустрів співчуття. Але, що не зустрів, це очевидне; через брак співчуття і видання припинилося на об'єднаному першому-другому випускові із шістьма гравюрами. Куліш не тільки не згодився взяти участь у виданні, але й обурився, що Шевченко заповів його участь і 31 грудня 1844 р. написав до Шевченка з Києва дуже різкого листа. В цьому листі між іншим сказано: „Мне досадно, что Вы, не списавшись со мною, объявили мое имя в числе сотрудников, тогда как я понятия не имею о Вашем литературном предприятии. Объявление Ваше пахнет так сильно спекуляцією, что я решился было, как только выйдет в свет Ваша Украина, написать рецензию і указать все ошибки, каких без сомнения будет бездна в тексте Вашей скороспелой книжки. Но время уменьшило мое негодование. Вы, господа, принимаясь с ребяческим легкомыслием за Малороссию, без советов людей, серьезно занятых этим предметом, вредите во мнении публики самому предмету и компрометируете нас. Вибачайте за сю мову!“ Кінчається лист несподіваним рефреном: „Чи в вас там на столице все такии дурни, як Подберескій? Разом з Вашим и от него получил я письмо“. В цьо-

* Цитую за О. Новицьким: „Шевченко і його доба“, т. II, стор. 167.

му листі вповні виявились властива Кулішеві самозакоханість і загонистість, але, очевидно, і одного такого листа було досить, щоб Шевченко припинив видання. Бодянський, у відношеннях далеко більше людяний ніж Куліш, на листа Шевченка з пропозицією писати „три листочки в год” спочатку зовсім нічого не відповів, бо 29 вересня 1844 року, отже через півтора місяця після цитованого вище листа, Шевченко знову писав до Бодянського й починав свій лист словами: „Чи ви на мене розсердились, чи недобрий вас знає: уже другий місяць, як жду од вас вістки, хоч якої-небудь, — нема та й годі”. І вже тільки на цей другий лист Бодянський чемно відповів відмовою. Нарешті не виключене, що й „категорична” приписка Куліша про Подбереського теж була відповіддю на рекомендацію Кулішеві Шевченкового видання, яке, як знаємо, Подбереський, як міг, реклямував. Можливо, що не тільки Куліш та Бодянський з недовір'ям поставилися до задуму Шевченка, і, можливо, через це видання не тільки вийшло без текстового додатку, але й заготовлення гравюр умерло на першому ж подвійному випуску. Втрата для українського мистецтва невинагороджена!

„Живописная Украина” Шевченка (двадцять років пізніше під тим же заголовком великий альбом гравюр випустив Лев Жемчужніков) уже на початку ХХ століття була дуже великою рідкістю. Повні примірники її, як тоді було відомо, були тільки в редакції „Кіевской Старини”, тобто у Науменка в Києві, в Музеї Тарновського в Чернігові та в збірці сенатора Рейтерна в Петербурзі. Було ще кілька примірників неповних. Реклямуючи це видання, Подбереський описував докладно всі гравюри, спеціально спинившись на описі історичної, перейнятої патріотичним патосом. Він писав: „Дари. Три посольства з трьох різних сторін прибувають до Богдана Хмельницького в 1649 році і приносять дари від московського царя, польського короля і турецького султа-

на. В величезній старинній кімнаті чигиринського замку три послы розташувалися з дарами, очікуючи прибуття гетьмана. В кожного фізіономія, постава і костюм представляють тип свого народу. Достойна повага розлита по лиці і цілій поставі московського боярина, мужність і замашистість в рисах польського посла. Між тими двома, що сидять, стоїть східня фігура турка, в завою, з великим кинжалом за поясом. Московський боярин сперся о стіл, де на багатих коверцях лежать дари: горностаєвий княжий плащ, шабля і гетьманська булава. Через відчинені двері бічної кімнати, стереженої двома рослими запорожцями, видно особу самого гетьмана, котрий на повній раді вільного люду однодушно ухвалює прийняття пропозиції московського царя. Тільки один лицар-козак Богун, стоячи перед гетьманом, неначе противиться загальній раді. Картина гідна похвал з огляду на композицію і рисунок". Хоч композицію і рисунок Подбереський не забуває похвалити, але видно, що його більше одушевлювало патріотичне усposоблення історичного сюжету цієї гравюри. Щоб було ясніше, як Шевченко ставився до історичної композиції, додамо такі деталі: в першому покої, де чекають послы, бачимо стелю з великим сволоком; під стелею посередині, майже на цілу стіну, висить образ „козака-Мамає", рушниці та ятагани згруповані по боках образу, а на другій бічній стіні велика ікона з важким паникадиллом і лямпадою, що звішується перед іконою від стелі. Нас тепер більше, ніж сюжет гравюри, цікавить її високомистецьке виконання, рисунок і композиція. Велика тінева гравюра має такий ефект освітлення, що перша зала, в якій чекають послы, свого світла не має: все світло до неї проходить крізь дуже широкий отвір із ясно освітленої другої хати, що дозволяє бачити групу козацької старшини в глибині задньої кімнати; світло з тої кімнати ясным снопом освітлює постать московського посла в брокатовому жупані і особливо грає на

його білій бороді та сивому волоссі; далі світло робить велику світлу пляму в центрі гравюри, розбиваючись об горностаєве футро з чорними хвостиками, і вже слабше доходить до посла турецького, ще яскраву пляму роблячи на його великому білому тюрбані та широкому едвабному опоясанні; не таку яскраву, але все таки світлу пляму робить світло на білій бороді та вусах старого посла; до польського посла в протилежному кінці кімнати світло ледве доходить, злегка освітлюючи йому голову та плечі, а далі ціла постать тоне в темряві. Завдяки тому, що власного світла кімната не має, неосвітлені місця дуже темні. Все розподілення тіней та світла зраджує руку високо вправного майстра рисунку і гравюри. Досить великі неосвітлені, майже чорні простори або мають символізувати давно минулу подію, що рисується нашому зорові „із тьми времен”, або викликати вражіння старого образу, що почорнів од часу.

Дві гравюри побутового сюжету — „Судня рада” і „Старости” — однаково представляють групи персонажів, різно освітлених на тлі білої освітленої стіни хати. Різниця тільки та, що сцену суду представлено на тлі зовнішньої стіни хати, а сцену сватання в *intérieur*'і — на тлі світлої стіни всередині хати. Обидві гравюри скомпоновані дуже симетрично: в „Судній раді” симетрію доведено до крайности: в центрі єдина постать, що сидить (суддя); по боках його по дві стоячі постаті, при чому з обох боків передня яскраво освітлена, задня більше затемнена; далі по краях композиції знову по дві стоячі постаті, і знову ті, що з країв — більше освітлені, ближчі до середини освітлені частинно. Отже повна симетрія не тільки в розміщенні постатей, але також і в чергуванні постатей більше і менше освітлених. Але цілу композицію так продумано, що її симетрія в очі не кидається, бо природно виникає з логіки дії, розположення „сторін”, що судяться нав-

коло центрального судді. Та сама симетрія і в сцені сватання („Старости”): центр композиції творить на першому пляні темна силюета жениха-молодого, дуже гарно, соковитою плямою і живим контуром вирізьблена на тлі світлої стіни в хаті, а обабіч цієї постаті вільно розміщено ще по три дієвих особи представленої сцени сватання, в моменті, коли сватів уже пов'язано, а молодому молода подає хустку; з одного боку від молодого три постаті — сама молода, її батько та мати, з другого боку двоє сватів і третя хлоп'яча постать, може малого брата молоді, придивляється до дії з порогу хати; щоб підважити композиційно цілу сцену, за порогом малу постать хлопця доповняє слабше намічена постать дівоча. Як у „Судній Раді”, так і в „Сватанні” симетричність композиції не тільки виникає із логіки дії, але й уповні відповідає повазі представлених дій; ця симетрія підкреслює певну торжественність, виробленість ритуалу. Майстерне розподілення світла й тіней робить обидві композиції надзвичайно мальовничими.

Два пейзажі із серії „Живописная Украина” — „Видубецький монастир” та „У Києві” представляють київські краєвиди на березі Дніпра. Краєвид Видубецького монастиря представляє стару церкву св. Михайла, освячену у 1088 році і небагато років пізніше реставровану будівничим Петром Милонігом. Але сама церква порівнюючи мало виглядає з-за зелені, що її оточує і на якій майстерно розміщено градації світла; збоку берег Дніпра з човнами, а на першому пляні соковиті плями освітлених сонцем волів та корів, як це ми бачимо в традиції добрих голландських краєвидів. На другій пейзажевій гравюрі зосереджує на собі увагу стара розкішна верба над малим джерельцем з яскравою плямою світла на землі перед вербою, і на витягнених вперед гілках верби; блиск цієї освітленої частини верби підкреслено темною силюетою решти розкішного дерева, на тлі яко-

го особливо контрастує частина освітлена. Мав рацію Подбереський, коли в цих гравюрах підкреслював „поетичне почуття природи і те ж саме вмiле віддання, яке ми завважили і перше”. Загальніше писав покійний Широцький, що пейзажі Шевченка „не є комбінацією окремих гарних краєвидів, як в псевдоклясичному пейзажі, не є це також рабська копія кожного листочка або деревця, як у пізніших реалістів; Шевченко малював природу трохи романтичну, відшукуючи в українських могилах та степах таємничі загадки, через те віє від них якоюсь зворушливою меланхолією, якою віє від наших народних пісень. Характерною і неодмінною ознакою його пейзажів є те, що їх завше оживлено фігурами людей, тварин, кам'яних баб, будівлями... не дурно писав [Шевченко] до кн. Репніної, що дивиться на одухотворену і неодухотворену природу, як на один найсуцільніший малюнок. Недостача людини, котра б оживляла картину, писав він в іншому місці, „неприємно впливає на мене: все одно, що прекрасний пейзаж без людської постаті”. Особливо любив Шевченко Дніпро...”

Відокремлено в числі шести гравюр „Живописной Украины” стоїть шоста гравюра, що називається „Казка” і є ілюстрацією народної казки про Москаля (салдата) та Смерть. Це мандрівний казковий сюжет, у попередніх століттях інсценізований в інтермедіях. Шевченко трактує його як справжню ілюстрацію до народної казки; легкий шкіцовий рисунок з достатнім підкресленням етнографічності і в пейзажі, на тлі якого представлені головні персонажі, і в трактуванні самих персонажів: смерть — кістяк баби з косою, пов'язаний великою бабською наміткою, в плахті та запасці, представлений швидше з іронією, ніж з справжнім смертельним жахом. Це вповні відповідає духові казки в основі життєрадісній, у якій життя, що його репрезентує вояк, коли не перемагає остаточно, то все ж успішно бореться із

смертю. В той час, як попередні п'ять гравюр „Живописной Украины” потрактовані, як викінчені картини, ця шоста, як справжня ілюстрація, виконана шкיצово, а як ілюстрація, що може надаватися й до книги, скомпонована в форматі вертикальному, а не поземому, як усі попередні. Композиція цієї ілюстрації складається власне з двох самостійних шкיצів, майстерно з собою зіставлених; це, до речі, модерний за-сіб найталановитіших сучасних графіків-ілюстраторів. На передньому шкіці одноногий вояка з люлькою в роті, з ранцем за плечима і милицею збоку досить весело перемовляється із смертю; на задньому шкіці зовсім легко нашкיצований край села з вітряком по одному боці і хатою в садку та чоловічою постаттю по другому; верхні частини постатей вояка та смер-ти дуже влучно перебивають пейзаж заднього шкіцу, не заслоняючи його; тонким, але енергійним конту-ром, майже символічно вибивається вгору гостра ко-са смерти! Ця гравюра збільшує різноманітність се-рії цілого альбому^{42а}).

Нарешті, щодо техніки виконання, то Подбере-ський вважає за „добре ужиття неслухно занедба-ного в нас способу на міді à l'eau forte (acqua tinta). Той спосіб не представляє таких труднощостей, як штих на сталі, а є виразніший, цебто має більше relief'у, ніж літографія на камені”. Подбереський кінчає свою стат-тю словами: „п. Тарас Шевченко поставить історич-ний, поетичний і живописний пам'ятник своєму на-родові. Помисл і виконання гідні з кожного погля-ду найбільших похвал і наслідування із сторони наших артистів”. Яка шкода, що підтримав Шевченка в ви-данні „Живописной Украины” тільки польський часо-пис і польський письменник, а свої, на яких так на-діявся Шевченко, відповіли або холодністю, або, як Куліш, отверто ворожим виступом і тим убили все видання, і ми не маємо дуже цікавих, заповіджених на 1845 рік гравюр. Пізніше ті самі Куліш і К-о в 60-их роках вже підтримували видання „Живописной

України” Жемчужнікова, коли Шевченко був уже в могилі. Пізно схаменулися! Розуміється, видання Жемчужнікова теж не позбавлене таланту, теж цікаве, але ні в якій мірі не може рівнятися до альбому Шевченка.

Видання „Живописная Украина” було, очевидно, головною працею Шевченка після його повороту 1844 року до Петербургу. Для праці в Академії і для закінчення її в Шевченка вже багато часу не залишалося, тим більше, що саме перед закінченням Академії він зайнявся на замовлення Полевого малюванням „портретів дванадцяти полководців”. Яка катастрофічна заміна роботи над „Живописною Україною”! Як не сказати, що високо освічені земляки Шевченка повелися, як справжні гробокопателі українського мистецтва?

Видання М. О. Полевого — „Русские полководцы, или жизнь и подвиги российских полководцев от времен Петра...” СПб 1842 — це було одне з видань „казенно”-патріотичного типу, на які в Петербурзі тоді була велика мода і які склалися із гравірованих або літографованих портретів „російських героїв” і доданого до портретів патріотично-хвалебного тексту. Чи текст до портретів, чи портрети до текстів, це суттєвої різниці не робило. В одному 1840 році таких видань вийшло: „Біографии российских генералиссимусов и генерал-фельдмаршалов, составленные Д. Н. Бантыш-Каменским с 48 хорошо литографированными портретами. 4 части”. Далі: „Деянія русских полководцев и генералов, ознаменовавших себя в век Александра Благословеннаго... С портретом Императора Александра I и 32 искусно выгравированными портретами полководцев и генералов. 4 тома”. Далі ще: „Пантеон знаменитых современников последняго столетия, заключающий в себе 12 литографированных и на китайской бумаге отпечатанных портретов с присовокуплением биографии каждого лица”. Може досить цих помпезних заголовків (список

їх можна продовжувати), щоб переконатись, що на ці видання у сорокових роках у Петербурзі була справжня мода, і Полевой тільки йшов за духом часу, коли задумав видати своїх „Русских полководцев”. Видання своє Полевой хотів виконати люксово, бо присвячував цареві, на що, очевидно, постарався здобути спеціальний дозвіл, але між іншими виданнями воно ні розмірами, ні пишністю не визначалося. Воно було в одному томі, а не в чотирьох, мало 12 портретів, а не 32 і не 48, і виходило не на китайському папері... Але Полевому залежало на тому, щоб портрети були нарисовані добре, а гравюри з них він замовив у Лондоні Робінсонові, що уважався за кращого європейського гравера модних видань того часу, — за „кращого” в розумінні „фешенебельного”.

По духу своєму це була, мабуть, найбільше байдужа для Шевченка робота з усіх, які він будь-коли на замовлення робив. Персонажі, що їх він мав для цього видання змалювати, були або „птенцы гнезда Петрова”, або із „стаи славной екатерининских орлов”, або „герои двенадцатаго года”. Але й до цього замовлення Шевченко поставився, як майстер мистецтва. Полевой, очевидно, шукав у Петербурзі найкращого рисувальника-портретиста і коли він звернувся до Шевченка, то не помилився, як не помилився, титулюючи його в оголошеннях про видання „известным художником”. Шевченкові оригінали цих портретів до нас не дійшли, не знати навіть, якою технікою зроблено оригінали. Широцький, що спеціально досліджував цей альбом, прийшов до висновку тільки відносно портрета Кутузова, що його в оригіналі Шевченко малював акварелями; натомість Широцький констатує, що в „гравюрах не помітно індивідуальности, яка, видно, змінена була струментом гравера Робінсона... так що всі вийшли занадто подібні між собою, щоб бути зовсім подібними до тих, кого вони представляють. Всі вони, в чім не тяжко переконатися, дістали щось спільного в лініях рота, трохи надутих лицях,

експресивнім виразі, хоч і визначаються кожен своїм окремим життям". За найкращі між цими портретами Широцький вважає портрети Паскевича та Суворова. Імпозантнішим все таки виглядає портрет „князя Тавриди” з лицем повернутим у $\frac{3}{4}$ на право, хоч сама постать представлена en face. Широцький гадає, що Шевченко для цього портрета Потьомкіна користувався портретом, що переховується в Академії Мистецтв у Петербурзі, а близький до нього портрет роботи Лямпі, учителя Шевченка, знаходиться в Румянцевському Музеї в Москві. В кожному разі серія портретів видання Полевого і щодо рисунку, і щодо штихування стоїть уповні на висоті люксового видання з претензією на бібліофільське мистецтво, що, проте, не приносить нових лаврів Шевченкові, як рисувальникові. Зате, мабуть, виконання цього замовлення взяло Шевченкові добру частину часу, що мав Шевченко в Петербурзі для закінчення Академії і до 23 березня 1845 року, дня, в який Шевченко, як писав до Кухаренка, покинув Петербург. Розуміється, за цими працями Шевченко не міг дуже багато часу уділяти Академії, як то було раніше, до половини 1843 року. Ні про яку спеціальну працю для закінчення Академії, а тим більше про конкурсону на золоту медаль, очевидно, не могло бути й мови. Приїздив Шевченко до Петербургу на рік, мабуть для того, щоб офіційно відбутися приписаний реченець в Академії і дістати диплом „свободнаго художника”, себто свідоцтва про скінчення Академії з усіма належними правами, як „неклассный художник живописи исторической и портретной”. Правдоподібно, так йому радив зробити Григорович, запевнивши отримання у 1845 році цього неблизкучого диплому, що все таки міг бути для Шевченка корисним з огляду на зв'язані з ним права й титул „свободнаго художника”. І справді, Шевченко скористався з цього диплому, щоб дістати посаду у Київському університеті, на яку, зрештою, вступити вже не встиг. Із усього видно, що Шев-

ченко між 1843 та 1845 роками тільки добував приписаний термін в Академії, а не працював там поважно. Очевидно, сугестія, що з нього не вийде навіть „середній майстер малярства”, міцно загіздила в свідомості Шевченка перед 1843 роком, хоч після портретів Закревських і так званого Маєвської вона вже й не була оправдана. Але сугестія була така міцна, що за медальну працю Шевченко й не думав братися, а титул „свободного художника живописи” Академія присудила Шевченкові за картину „Циганка”, себто за ту саму, за яку в 1841 році Шевченко дістав востаннє другу срібну медалью і яка, мабуть, представляла „Катерину” з циганкою, образ, що дійшов до нас в акварельному варіанті. Уже це саме красномовно промовляє, які успіхи Шевченко робив у Академії і чого та скільки він у Академії навчився. Але термін свій у Академії Шевченко відбув, і рада Академії в своєму засіданні 22 березня 1845 року винесла постанову про надання Шевченкові титулу „свободного художника”. Другого дня Шевченко писав до Кухаренка: „Отамане! Я сьогодні Петербург покидаю . . . Не згадуй злого, а пом’яни добре, і напиши мені хоч, де ти живеш, щоб я знав, як долетіть . . . до Тебе. Бувай здоров, отамане! Пиши, коли матимеш час, до мене. В Полтавськую губернію в Миргородський повіт, в село Маріинское. На імя Александра Андреевича Лукяновича з передачею широму твоему Шевченкові”. Цікаво, що про диплом ні слова, хоч Петербург і Академію Шевченко покидав остаточно. О. Новицький гадає, що Шевченко одержав звання „вільного художника” 16 квітня 1845 року, та „почав мріяти зовсім перенестися на Україну”. Такі деталі для нас великої ролі не грають, для нас важливе те, що весною 1845 року Шевченко абияк скінчив Академію і виїхав на Україну.

Література: А. Бенуа. Русская живопись. История живописи в XIX вѣкѣ. СПб 1901. — Э. Голдербак. История

гравюри и літографії в Росії. Петроград 1923. — В. Горленко. Шевченко-живописець и граверь. Южно-русскіе очерки и портреты. Київ 1898. — М. Голубець. Шевченко-маляр. Львів-Київ 1926. — І. Крипякевич. Шевченко-маляр. „Ілюстрована Україна”, 1913, III. — О. Новицький. Прийоми композиції в шевченкових картинах. „Глобус”, 1928, V. — О. Новицький. Тарас Шевченко, як маляр. Львів-Москва 1914. — О. Новицький. Т. Шевченко, як художник. „Рух”, Київ 1930. — А. Новицький. Історія русскаго искусства съ древнѣйшихъ временъ. Томъ II. Москва 1903. — О. Новицький. „Примітки до ілюстрацій. Шевченко і його доба”, тт. I і II, Київ 1926. — Л. Ксан. L'art russe de Pierre le Grand à nous jours. Paris, 1922. — Д. Ровинскій. Подробный словарь русскихъ гравировъ XVI — XIX вв. Томъ II. К-О. СПб. 1895. — С. Таранущенко. До питання про ранні акварельні портрети роботи Тараса Шевченка. „Ювілейний збірник на пошану М. Грушевського”. Т. I, Київ 1928. — К. Трутовскій. Изъ воспоминаній о поѣздкахъ по Малороссіи. „Кіевская Старина”, 1889, IX. — К. Широцький. Гравюри Т. Шевченка. „Украинская жизнь”, 1914, II. — К. Широцький. Т. Шевченко, як ілюстратор. „Шевченківський Збірник”, т. I, СПб 1914. — В. Щавинський. Шевченко, як маляр. „Україна” 1925, I — II. — В. Щурат. Перші польські голоси про Шевченка. „З життя і творчости Шевченка”. Львів 1914.

IV.

Весною 1845 року Шевченко скінчив Академію, покинув Петербург і вернувся на Україну. Приїхав Шевченко на Україну, як славний поет і відомий артист-маляр та гравер. „Живописная Украина” розійшлася по Україні, як і видання „Кобзаря” та „Гайдамаків”, і зробила Шевченкові славу. Починається найцікавіший і найпродуктивніший період Шевченкового життя, період творчої праці. У 1845 році, розуміється, Шевченко не гадав, що цей період так швидко, менше ніж за два роки, буде так жорстоко й брутално увірваний. Ці два роки, до 5 квітня ст. ст. 1847 року, були роками буйного розцвіту творчих сил Шевченка, і в поезії, і в малярстві. У цей час Київ був тим містом, з якого він робив свої постійні поїздки і до якого лише ненадовго час од часу вертався, бо ввесь час провадив кочовниче життя: подорожував він переважно по Полтавщині та Чернігівщині, також по Київщині, а одну екскурсію зробив і на Поділля та Волинь — отже об'їздив середню Україну.

Їздив Шевченко по Україні з кінця 1845 р., як член-співробітник Археографічної Комісії з завданням збирати археологічні матеріяли та зрисовувати пам'ятки старовини, але й до того часу, і пізніше, його часто, як портретиста, запрошували до своїх садиб українські пани, а бувало й так, що, заїхавши до когось у гості, він перед від'їздом лишав господарям їхні портрети своєї роботи. Можна думати, що в цей час Шевченко, як портретист, працював дуже багато, і треба дивуватися, що збереглося порівнюючи не так багато портретів його роботи з того часу. Мабуть,

більшість портретових праць Шевченка або загинули по панських садибах, або — ще не знайдені. Але в деяких панських домах Шевченко робив портрети господарів просто серіями, особливо акварельні. Так, є відомості, що в родині Катериничів в селі Марковцях на Чернігівщині Шевченко зробив аж вісім портретів, з них чотири (чи п'ять) збереглися в Київському Музеї²⁵). Це прекрасна серія акварельних портретів, нарисованих твердою, упевненою рукою першорядного майстра. Ці роботи в порівнянні до портретів з 1837 року, цебто портретів з доби перед вступленням до Академії, наочно свідчать, чого Шевченко навчився і що придбав в Академії. Композиція цих портретів у всіх деталях та сама, що й композиція доби портретів з 1837 року: ті самі пози, той самий вибагливо мистецький лаконізм, відсутність зайвих аксесуарів, що з них бачимо на портретах тільки спинки крісел, на яких сидять зображувані особи. Видно, що автор тримається тих самих улюблених поз, зворотів тулуба й голови, навіть той самий спосіб поколінних портретів у сидячій позі, викінчених до талії (лінії пояса), а нижче талії тільки намічених слабо зафарбованими рисами олівця: той самий задум, той самий стиль, та сама композиція, та сама відсутність найменшого стремління до ефекту й шику, таких, до речі, характерних для портретів Брюлова; навіть у деталях, — варто придивитися, як у Шевченка виведено лінії уст у портретах 1837 року, і ту саму лінію уст ми бачимо в нього й у портретах 1846 року, — той самий спосіб рисувати око, той самий спосіб переводити лінії носа в лінії брів і надочних дуг. Розуміється, є різниця в виконанні того всього: хоч майстерство рисунку в цих портретах таке саме, як і в портретах 1837 року, і хоч у них однаково трактовані кольори, але постійна вправа на протязі семи років не могла в чомусь не виявитися: очевидно внаслідок довголітньої, чисто механічної вправи, рука стала твердіша, упевненіша, так би мовити механічніша, через що й рису-

нок виглядає певніше й рішучіше, тоді як портрети з переакадемічних часів — свіжіші, молодші. Тут молодість, там зрілість: що краще?

З того ж напевне часу, коло 1846 року, походить і портрет військового, так званий Ясевича, що до революції зберігався в родині Максимовичів, родичів Михайла Максимовича, а потім перейшов до Київського Музею²⁶). На портреті, також зробленому акварелею, сидить, розкинувшись у глибокому м'якому кріслі, з розстібнутим мундуром „Герой нашого часу” — офіцер лермонтівських часів; того ж розміру й характеру — і другий портрет військового (може з більшим відгомоном стилю Дениса Давидова, ніж Лермонтова), зроблений олівцем, що так само зберігався у Максимовичів, а пізніше в Київському Музеї. Цей портрет вважають за портрет Товбича, брата дружини Михайла Максимовича²⁷).

У тих самих часах рисував Шевченко акварелями та олівцем дитячі портрети. Особливо цікавий портрет акварелями Гаврила Родзянка, двохлітньої дитини поета Аркадія Родзянка, що в його маєтку Веселому Подолі гостював Шевченко влітку 1845 р. і втік від його „дурної естетики й малоросійських наймасніших та предурних віршів”. Цей портрет пізніше, в 1911 році, Гаврило Родзянко подарував Харківському університетові. Зовнішній вигляд дитини вповні відповідає вибаганкам її батька, „малоросійського поета”. Двохлітню дитину одягнено в „запорозьку одягу” — широченні блакитні шаровари, підперезані зеленим поясом, білу вишивану сорочку, поверх якої накинуто свиту; чорна смушева шапка на голові, кісет із тютюном за поясом, люлька з чубуком в одній руці, яблуко в другій. У такому патріотично-маскарадному костюмі Шевченко рисував цю дитину, і рисунок вийшов на диво цікавий. Якби ми не знали, що Шевченко дуже любив дітей, то вже один цей рисунок нас у тому переконав би. Більше, — цей рисунок свідчить не тільки про любов Шевченка до дітей, але й

про знання та розуміння дитячої природи. Не тільки спеціальні дитячі пропорції, чи, краще сказати, диспропорції малесеньких рук і ніг при величезній голові, з широко відкритими очима любовно рисував Шевченко, але й передавав усю своєрідну дитячу грацію незграбности, навіть нетверду ще поставу тіла на маленьких ніжках, з яких от-от дитина звалиться, — передав і той спеціальний переходовий вираз обличчя від зацікавлення тим, що діється, до плачу, як звичайного фіналу дитячих світовідчужань. Усі ці характеристичні моменти, включно до яблука в руці, всунутого дитині, щоб віддалити неминучий плач із великими та рясними сльозами, — все це моментальною, майже фотографічною, спритністю Шевченко схопив і по-мистецькому віддав у цьому портреті. Є відомості, що Шевченко зробив олівцем на початку 1847 року в Борзенському повіті ще другий дитячий портрет із хлопчика Білозерського.

Дитячий портрет Гаврила Родзянка так тонко й упевнено зроблений, що хочеться думати, що й раніше Шевченко вже портретував дітей, бо тут не тільки надзвичайна вправність рисунку, але й спеціальне вміння, яке дається тільки практикою — схопити момент, який від дитини вдається тільки схопити, бо ж, розуміється, двохлітня дитина, як натурник, як модель, витривалости виявити не може. На жаль, дитячі портрети Шевченкового пензля такого типу з раніших часів до нас не дійшли, і порівняння зробити не можна. Портрет дитини „в локонах” з 1843 року своїм трактуванням — ближчий до портрету олійними фарбами дітей Репніних, і їх порівнювати із спеціально дитячим портретом Гаврила Родзянка не доводиться. Ці портрети вже старших дітей — ближчі до портретів дорослих, або, як портрет дітей Репніних, — трактовані, як портрети дорослих, від чого цей спільний портрет двоїх дітей чимало втратив. З цим портретом, до речі робленим десь перед 10 січня 1844 року, Шевченко морочився два дні. Про пра-

цю над цим портретом В. Репніна писала: „Pendant 2 jours il fut silencieux et froid, quoique je passais presque toute ma journée avec lui, parce qu'il travaillait dans l'atelier de Glaphira aux portraits des enfants de mon frère et que je les faisais tenir tranquilles en les amusant”*)).

Очевидно й тут доводилося вживати і яблук, і інших розваг, щоб утримати дітей у спокої, але тут Шевченко ще не дав специфічного, зворушливого трактування дитячих голівок, і портрет дітей Репніних — ще ближчий до Грезівських голівок, ніж до тонкої спостережливості дитячої натури хлопчика Родзянка.

Акварельний портрет роботи Шевченка 1834 року в Київському Музеї заперечує слова Шевченка в автобіографічному нарисі, що він „за порадою Сошенка почав малювати портрети з натури акварелею”. Так само обережно треба поставитися й до слів Шевченка в автобіографічній повісті, що теж перечать словам автобіографії. Бо в повісті він пише ніби до Сошенка: „Я почав малювати акварельні портрети, спершу з приязні, а потім і за гроші. Тільки не показую ще їх Карлові Павловичу: боюся. Я тримаюся більше манери Соколова: Гау мені не подобається: нудно-солодкий”. Уже в самому факті, що Шевченко повідомляє Сошенка про те, що почав робити акварельні портрети, є заперечення того, що Шевченко почав їх робити за порадою Сошенка, а крім того й увесь епізод однесений до часу значно пізнішого, ніж той, коли Шевченко вже багато працював акварелею, як портретист. Зате в цих самих словах маємо ніби, хоч і не пряме, потвердження того, що Шевченко у своїх портретах не пильнує наслідувати Брюлова, якому навіть своїх робіт не показує, а „тримається більше манери Соколова”. В тих часах, справді, в Петербурзі працювали старші члени великої родини ху-

*) „Два дні був він мовчазний і холодний, хоча я мало не весь свій день перебувала разом із ним, бо він в ательє Глафіри працював над портретами дітей мого брата, а я, бавлячи їх, старалася, щоб вони вели себе спокійно”.

дожників Соколових, із яких один — Петро (1791 — 1847) справді вславився своїми акварельними портретами*). О. Новицький уважає, що його акварельні портрети „дійсно мають багато спільного з такими ж портретами Шевченка”. С. Таранущенко над цим твердженням іронізує, як і над твердженням К. Широцького, що в цих портретах „схожість із Брюловим вражає”. В дійсності порівняльної аналізи акварельних портретів Шевченка й Петра Соколова не переведено, і в якій мірі Шевченко мав рацію сказати, що він тримається Соколова, — сказати важко, тим більше, що С. Таранущенко зовсім слушно завважує, що деяка подібність між ними мусить бути, як стиль тої самої доби.

Оскільки різниця між акварельними портретами роботи Шевченка з часів перед Академією і після Академії зводиться до того, що в перших брентить юнацька свіжість, а в других виступає тверда мужність, остільки, і навіть ще більше, та сама ознака яскраво виступає в автопортреті Шевченка, зробленому олівцем у 1845 році в Потоках і подарованому Н. Тарновській. Цей, може найкращий, автопортрет Шевченка зберігався до революції в Чернігові в Музеї Тарновського, але, на жаль, зберігся в лихому стані²⁸). Не зафіксований олівець, як видно, був на рисунку трохи

*) До цієї петербурзької родини художників Соколових зовсім не належав українець Іван Соколов (1829 — 1922), приятель К. Трутовського і земляк його, бо так само родом із півдня Курщини. Він малював українські жанри, подібні до Трутовського. З цим Іваном Соколовим Шевченко зійшовся в Петербурзі, вернувшись з заслання. З одного образу цього Івана Соколова Шевченко зробив офорт, за який разом із гравюрою „Притча про виноградний сад” у 1859 році дістав від Академії звання „академіка гравірування на міді”. Цей Іван Соколов перестав показуватися на виставках від 1860 року і, забутий, доживав віку в Харкові. Його українські жанри дуже цінилися в аматорів і досі ціняться значно дорожче, ніж жанри Трутовського. Автор же акварельних портретів Петро Соколов особливо вславився портретами Пушкіна, драматурга М. Хмельницького, кн. М. Волконської та інші.

змазаний, а можливо, що трохи й відреставрований (принаймні в лівому оці), і то невдало. Але при всьому тому це власне одинокий портрет Шевченка зрілого, в квітучому віці, в порівнянні до якого всі попередні портрети — надто юнацькі, а всі пізніші чи то з часів заслання, чи вже після нього представляють Шевченка після пережитої трагедії, або в стані боротьби з нею. Найближче до цього портрету підходить автопортрет Шевченка із свічкою, який, на жаль, в оригіналі зовсім до нас не дійшов, а тільки в гравюрній репродукції самого таки Шевченка з 1860 року*).

Дуже не усталене датування більшості акварельних жанрових образів Шевченка. Оскільки на них немає підпису й дати поставленої самим Шевченком, то можна завжди вагатися щодо часу постання твору, а за браком підпису навіть іноді можуть бути вагання щодо авторства твору. Відносно деяких жанрових сцен можуть навіть бути вагання, чи їх уважати за твори 1843 — 1847 років, чи за твори 1859 року, коли Шевченко знову приїздив на Україну.

В Чернігівському Музеї, колишньому Тарновського, знаходилась аквареля, що представляла молодого бандуриста з бандурою, в брилі, який, стоячи, руками перебирає струни; з одного боку намічено постать старця, з другого — невиразну молоду постать. Головний ефект образу в розміщенні світла, що робить ясну пляму на брилі та на білій сорочці бандуриста; обличчя його в горішній частині затемнено тінню від бриля, і лише нижня чверть обличчя теж робить світлану пляму. Якоюсь дивною асоціацією цей образ викликає в пам'яті другий образ — зроблений олійними фарбами, що колись належав до колекції Делярова, де його вважали за роботу Шевченка. Той образ „Кадриль у лазареті” потім за роботу Шевченка вважати перестали, і О. Новицький не назвав його навіть у відділі „ніби праць Шевченка”²⁹). Чому саме

*) Том II цього вид. — перед текстом.

бандурист викликає в пам'яті цей образ? Тяжко сказати. Може тому, що щось патологічне, що ніби відчувається в постаті та обличчі молодого бандуриста і що, звичайно, таке далеке від творчості Шевченка, нагадує виразно патологічну сцену в шпиталі. Дуже ризиковно було б твердити, що цей образ танців у шпиталі вийшов із-під пензля Шевченка. Пізніше цей образ приписувано Федотову, але вже зовсім безпідставно. Хіба що якесь божевілля, ніби розлите в цьому образі, може бути підставою, щоб приписати його Федотову, що скінчив свої дні в домі божевільних. Але з-під дилетантського пензля Федотова, розуміється, не могла вийти така глибока, майже кошмарна, хвилююча композиція; ні живий рух, ні майстерна композиція, ні, головне, яскраве світло та різкі тіні не могли бути продуктом творчості Федотова. Особливо світло й тіні. Трудно припустити, щоб на території російської держави хтось інший, крім Шевченка, в першій половині XIX століття дав собі в такій мірі раду з досягненнями цього образу.

Очевидно, від більше, ніж ризиковного приписування цього твору Шевченкові до повного відкинення його з комплексу Шевченкової творчості — „дистанція великого розміру”. Приглядаючися докладніше й розглядаючи деталі цього твору, не можемо не мати вражіння, що симетрична його композиція (симетрія майже та сама, що в „Судній раді”, або в „Старостах”) є типово Шевченкова: в центрі композицію ділить навпіл постать молодого хлопця, що стоїть під стовпом із лямпою. Коли танцюристи в ситуації третьої фігури кадрилі поділені так, що з одного боку їх трое, а з другого — один, то це зараз же зрівноважується тим, що за одним на другому пляні — ціла група хворих із скрипаком, тоді як за трьома танцюристами в глибині лише одна постать хворого в ліжку; світло й тіні зроблені типово Шевченковим способом: улюбленим у Шевченка звичаєм світло падає з глибини наперед, навіть джерело світла біля

ліжка хворого — так само закриті постатями танцюристів, що саме через це кидають різкі тіні, як це пізніше побачимо в рисунках Шевченкових *intérieur*'ів під час Аральської експедиції. Навіть подібність обличчя та статури танцюриста-сольо на першому пляні до портрету М. Лазаревського з 1858 р.*) не дається пояснити звичайним випадком. Отже, зв'язку цього твору з творчістю Шевченка відкинути не можна. Але деякі деталі рисунку не Шевченкові: гострий рисунок ніг із малими, ніби загостреними, ступнями — чужий йому і ніяк не міг вийти з-під його пензля. Припускати, що це наслідок пізнішої реставрації, неможливо, бо ця риса рисунку органічно поєднана з цілим способом рисування людських постатей і просто з нього виникає. З другого боку, треба завважити, що спосіб рисувати в більших постатей малі, гострі (ніби обернутий догори дном стіжок) ноги, був у традиціях українського малярства ще з вісімнадцятого століття. Цю рису ми подибуємо в рисунках лаврських „кужбушків”, саме в тих рисунках, що не зрисовані із західньо-європейських взірців, а представляють продукт місцевої творчості. Пізніше цей спосіб перейшов у народне малярство, — пригадаймо „козаків Мамаїв” з такими самими, завжди малими, ніби загостреними ногами. Нарешті перед війною в Києві в колекції кн. В. Кочубея був акварельний рисунок, який уважали за працю Шевченка і який навіть був позначений його монограмою (мабуть, пізніше підробленою), що представляв жидівське весілля на Україні. Велике число персонажів тієї акварелі має такі самі малі загострені ноги, тільки зле нарисовані. Отже, цілий образ „Кадриль у лазареті” виявляє своєрідну комбінацію виразно шевченкових композиції освітлення, трактування персонажів з одного боку, що домінують у цілій праці, але з якими комбінуються в деталях традиції старшої української школи — невластиві Шев-

*) Див. т. X, стор. 353.

ченкові. Унаслідок цього дозволяємо собі поставити питання, чи не маємо ми в цьому образі твору якогось українця, що працював під безпосереднім впливом Шевченка, а це привело б до поставлення ширшого питання про Шевченкову школу, або точніше — про те, що німці назвали б “Schewtschenkorichtung” на Україні. До речі, додамо, що деякі деталі рисунку ніби нагадують дещо з ранньої творчості Миколи Ге, з часів його „Тайної вечери” та ескізів до образу з життя Шевченка. Але щоб обґрунтувати це зближення, треба було б зробити цілий окремий дослід. Між тим проблема ця, у зв'язку з характеристикою і значенням малярської творчості Шевченка, має першорядну вагу.

Безперечно оригінальною акварелею Шевченка є жанрова сцена, що із збірки Козачковського попала до Музею Тарновського і представляє артиста-маляра в плащі та кашкеті, що, сидячи на землі, зарисовує селянську хату*); за ним — чоловік у селянській одежі без шапки з пляшкою в руці, перед ним — малий хлопець з кийком, а на порозі хати видно жіночу постать у намітці. Увесь краєвид, обмежений будівлями та зеленню, купається у світлі, особливо біла стінка мазаної хати яскраво освітлена, а вгорі по стіні проходить темна смуга тіні від стріхи; постаті згаданих персонажів виділяються темними силуетами, особливо постать хлопця-дитини в профіль вирисовується з усіма привабними прикметами, такими характеристичними для Шевченка, коли він рисує дитину; тіні від постатей досить різкі, і соковитою темною силуетою вирисовується позаду всіх профіль собаки, що сидить на задніх лапах. Цікаві в деталях будівлі за хатою ясно освітлені або затемнені; енергійно підносяться сильні дерева над хатою, а позаду куліса легко намічених дерев зливається з небом. По-

*) Можливо, що це — А. Лизогуб, якщо образ цей Шевченко намалював у Седневі.

рівнюючи малий розмір центральної групи не панує настільки на цілому образку, щоб скупчити на собі одну увагу глядача, відтягнувши її від соняшного краєвиду. Постаті тієї групи зрештою можна взяти за штафаж літнього сільського пейзажу, і О. Новицький так і зараховував цей чарівний жанровий образок до краєвидів³⁰).

Шевченко не любив пейзажу без людських штафажів; він отверто признавався, що „недостача людини, котра б оживлювала картину, неприємно впливає на мене: все одно, що прекрасний пейзаж без людської постаті”. Тому справді його пейзажі здебільшого настільки оживлені людськими посталями, що іноді не знати, чи той образ уважати за пейзаж, чи за жанр. Але з 1845 року починаючи, в малярській творчості Шевченка появляються все в більшому числі пейзажі без людських постатей, у тому числі пейзажі архітектурні, або просто рисунки конкретних будівель, руїн чи інших пам'яток. Це пояснюється тим, що з осені 1845 року Шевченко почав працювати для Київської Археографічної Комісії, збираючи й зарисовуючи для неї пам'ятки старовини на лівому та правому берегах Дніпра. Постійні екскурсії, що їх Шевченко робив раніше для себе, тепер, з альбомом, почав він робити для Археографічної Комісії. Цю комісію засновано в Києві в кінці 1843 року під назвою „Временной Комиссии для разбора древних актов . . .” Справами цієї комісії близько цікавився аматор старовини, тодішній генерал-губернатор Бібіков. До неї були причетні й особи з оточення генерал-губернатора, що дбали за свою кар'єру, в тому числі і сумної слави М. Юзефович. Покійний академік Орест Левицький свого часу уважно перестудіював справи Археографічної Комісії, коли був її секретарем, і опублікував у „Кіевской Старинѣ” докладні відомості про „службову діяльність Т. Г. Шевченка в званні члена-співробітника” тієї комісії. У листопаді 1845 року Бібіков вивернув Шевченка на Полтавщину „для деяких роз-

слідів", видавши йому урядову подорожню і 150 карбованців на видатки... Губернію цю вибрали, як знану вже Шевченкові. Можливо, що Шевченко перебував уже тоді на Полтавщині, і папери йому були вислані до Переяслава, а могло бути й так, що на самому початку листопада Шевченко спеціально на кілька днів приїздив до Києва і зараз же виїхав назад до Переяслава. Бо далі весь листопад та грудень 1845 року Шевченко провів у Переяславі та в селі В'юнищі, звідки, заїхавши на Різдво до Яготина, вернувся знову до Переяслава до свого близького приятеля — лікаря Козачковського. Мабуть так само заочно, 10 грудня 1845 року Археграфічна Комісія ухвалила просити генерал-губернатора про запрошення вільного художника академії Тараса Шевченка в званні співробітника для знімок з „предметних пам'яток" із призначенням йому постійної платні 150 карбованців річно, — гонорар, очевидно, і на ті часи дуже скромний. Якщо він і не давав Шевченкові хоч якоїсь бази для існування, то в кожному разі давав йому можливість зайнятися улюбленим ділом. Ще раніше, за попереднього свого приїзду на Україну, Шевченко зарисовував українські історичні пам'ятки і то зарисовував так, що його рисунки мали високу мистецьку вартість незалежно від нарисованого предмету, а тепер, коли ті пам'ятки понищено, рисунки ці мають ні з чим незрівняну історично-археологічну цінність. Отже робота, яку Шевченко восени 1845 року мусів робити *ex officio*, була його улюбленою роботою, і він віддався їй і раніше, виконуючи її артистично. Любов до історичних пам'яток, до могил на Україні була вроджена Шевченкові: відомо, як часто фігурують степові могили в поезії Шевченка, як він сумує за українськими степовими могилами на чужині, а в щоденнику 13 серпня 1857 року просто записує. „Я люблю археологію. Я поважаю людей, що присвятили себе цій таємничій матері історії". То-

му не має нічого дивного, що Шевченко своїм обов'язкам члена-співробітника Археографічної Комісії віддався з запалом і може не від листопада 1845 року, а ще раніше, коли тільки виникла перша думка про покликання його до праці в Комісії. Це могло бути зразу після приїзду Шевченка на Україну в 1845 році, і тому він, одвідавши літом того року Густинь, робив там зарисовки: можливо теж, що думка про це виникла зразу після заснування самої Комісії — в 1843 році, в часі попереднього приїзду Шевченка на Україну, та що у зв'язку з цими проектами стояли ще тоді виконані Шевченком зарисовки в Полтаві, Чигирині, Суботові тощо. У кожному разі пропозиція працювати для Комісії повинна була бути для Шевченка дуже приємною, і на час, коли покликано Шевченка до Комісії, він уже мав між своїми зарисовками дуже поважний історично-мистецький і історично-археологічний матеріал. Діставши вираження на Полтавщину, а слідом за цим і посаду в Комісії, Шевченко тільки продовжував ту свою улюблену працю, яку почав раніше з часів свого першого повороту на Україну. В кожному разі праця в Археографічній Комісії сприяла тому, що в мистецькій спадщині Шевченка архітектурні й інші дуже цінні для історика українського мистецтва зарисовки складають поважну групу праць акварелів, сепій та рисунків олівцем і тушем високої мистецької вартости.

Можливо, що однією з перших поїздок Шевченка в першій половині літа 1845 року була подорож до Густинського монастиря, від якої збереглося кілька дуже цінних рисунків у музеї колишньому Тарновського в Чернігові. Можливо, що слушно здогадується Кониський, що, крім усього іншого, навідатись до Густині спонукало Шевченка бажання побувати на могилі недавно спочилого князя Миколи Репніна. В повісті „Музика” Шевченко каже: „Я, бачте, з доручення Київської Археографічної Комісії

відвідав ці півруїни і . . . дізнався, що монастир цей збудований „коштом і працею” нещасного гетьмана Самойловича в 1674 році, про що свідчить портрет його, яко ктитора, намальований на стіні всередині головної церкви”. Чи ця згадка про доручення Комісії — просто літературна вольність, чи може це доручення було словесне, без видачі грошових сум від Комісії, і тому в ділах Комісії про це доручення згадки немає, — обставина ця великого значення не має; цікаво тільки те, що й ця подорож у самого Шевченка асоціювалася з дорученням від Комісії, але була вона не в листопаді (під цією датою Орест Левицький знайшов перший запис про це доручення Шевченкові), а, мабуть, у червні, бо з контексту оповідання знати, що пшениця тоді ще стояла зеленою, та й дерева на густинських рисунках Шевченка — теж у зелені, а не такі, як бувають у листопаді, і дія оповідання відбувається, здається, перед днем Петра й Павла; в кожному разі в рисунки Густинського монастиря Шевченко вніс багато захоплення. В тому самому оповіданні Шевченко каже, що він змалював, „як умів, головну, чи пак святу браму та п'ятибанну церкву Петра й Павла та ще трапезу й церкву, де похований вічної пам'яті достойний князь Микрла Григорович Репнін, а також і вцілілу циклопічну братську піч . . .” Із зарисовок у Густинському монастирі у Музеї Тарновського збереглися: аквареля „В Густині” з головною церквою, сепія „Брама в Густині” (том V, стор. 157), ще сепія з трапезною церквою (том V, стор. 264) та рисунок олівцем чаші „в монастиру троецкому Густинському”. Отже, нотатка в оповіданні досить точна. Сам монастир на Шевченка зробив велике враження, бо про нього Шевченко в тому ж оповіданні говорить: „Це справжнє Сенклерське абатство. Тут усе є: і канал глибокий та широкий, що його колись наповнював водою тихий Удай, і вал, а на валі високий зубчастий мур із внутрішніми проходами та

стрільницями, і безконечні льохи, чи підземелля, і в землю врослі надгробки серед величезних суховерхих дубів, що їх, може, ще сам ктитор понасажував. Одне слово, усе є, чого треба для якнайповнішого романтичного образу, звичайно, під пером якого-небудь Вальтера Скота — або такого, як він, списувача природи. Але я... за убожеством своєї уяви (по ширості кажучи), не берусь до такого діла..." В цих словах цікаве, побіч безперечного захоплення останками монастиря, певне іронічне ставлення до романтичного настрою, який неминуче останки величавого колись монастиря мусіли викликати. І справді, в рисунках Шевченка з Густинського монастиря нічого романтичного немає, але рисунки від цього не втрачають постичности; разом із мистецькою вартістю, зберігають і велику документальну вартість. Остання тим більша, що якраз у сорокових роках Густинський монастир почали реставрувати і то, як звичайно, дуже варварським способом. Для реставрації і оновлення монастиря було прислано з Нижнього Новгороду ченця-москаля Паїсія, що „реставруючи" монастир, нищив усе, що не підходило до нижнегородського смаку. Тоді позамазували фрески та портрети (в тому числі Михайла Вишневецького), знищили родинний склеп Горленків, попереливали срібні ризи з образів з гербами Самойловича та Горленка. Одне слово, в монастирі не стільки зробили реставрацію, скільки перевели „обрусение!". Шевченко застав ці роботи, як видно з рисунку трапезної церкви, в розгарі — саме здійснювалося і переінакшувалося перекриття церкви, але все таки ще захопив дещо перед реставрацією, і тим більше значення його рисунків. На жаль, церкву св. Варвари над брамою Шевченко застав уже зруйновану.

Дальшим після Густині пунктом, де Шевченко провів останні два місяці 1845 року й де зарисував чимало старих українських будівель уже свідомо для Комісії та з її доручення, був старий Переяслав і се-

ла недалеско від Переяслава — Андруші, Василівка, В'юнища тощо. У самому Переяславі Шевченко зробив кілька дуже добрих акварелів, у тому числі із старих переяславських церков: св. Михайла, цікавий пейзаж із церквою Покрови, побудованою полковником Мировичем та акварелю з переяславським собором, що його збудував Мазепа. Образ переяславського собору настільки врізався Шевченкові в зорю пам'ять, що ще через вісім років у листі до Козачковського, писаному з Новопетровського форту, Шевченко згадує переяславську „панораму, а посередині довгу, широку, фіолетову смугу, а за тою фіолетовою смугою блищить, неначе з золота кутий, Переяславський собор. Якась чудесна, урочиста тиша...” Аквареля з Покровською церквою (том V, стор. 156) — це незвичайно гострий осінній краєвид з цікавою композицією світла й тіні: на першому пляні висовується кулісою ріг затіненої хати з смугою тіні від неї, і в цій тіні темніють силуети двох селян, з противної сторони на освітленій частині виділяється темна характерна жидівська постать, центр образу на другому пляні займає ясно освітлена церква серед осіннього краєвиду з хатами та безлистями вже деревами, так само ясно освітленими. Перед церквою освітлена калюжа, що займає цілу вулицю з пікантною, гострою, темною силуетою свині на тлі блискучої води. Велике мальовниче досягнення в передачі простого, не надуманого й не компонованого маломістечкового пейзажу разом з тим дає пікантну мальовничу аналогію до знаменитого миргородського літопису Гоголя.

Роблячи свої археологічні екскурсії з доручення Археографічної Комісії, Шевченко не тільки робив зарисовки, але також провадив записки з описами археологічних та мистецьких пам'яток. Вони дуже цікаві й самі по собі, як збір археологічного матеріалу, а також і тому, що висвітлюють відношення Шевченка до пам'яток старовини й розуміння

ним тих пам'яток, особливо там, де він виливає своє оубурення з приводу нищення старих творів мистецтва. Так, у Переяславі, зарисувавши три вище згадані церкви, Шевченко робить характерний запис про четверту церкву, якої навіть не зарисував: „В цитаделі („старому замку”, або в „вишньому городі”) церква Успіння Пресвятої Богородиці — та сама, в якій присягав Богдан Хмельницький на вірність московському цареві, згоріла, і на тому місці в 1760 році збудовано на взірць старої нову, дерев'яну з дев'ятьома візантійськими (sic!) банями, з хрещатими вікнами у фронтонах, а за Федосія, преосвященного переяславського, 1825 року відновлено; середина зосталася в давньому вигляді, а зовнішню сторону, на жаль, до варварства зопсуто. Дивитись на неї не можна, не те що малювати”. В цьому записі для історика мистецтва і особливо дослідника дерев'яної української архітектури надзвичайно важливим було б свідцтво про те, що в Переяславі у 1760 р., себто на 15 років раніш, ніж у Самарі (Новомосковському), було поставлено церкву з дев'ятьома верхами. На жаль, до цієї звістки не можна поставитися з великим довір'ям, та, як видно, і сам Шевченко не дуже їй довіряв, бо в „Близнятах” записав: „Але коли відновляли цей історичний пам'ятник і через ошадність з шести бань знищили п'ять...” Зрештою і число шість теж неймовірно, хіба що сюди залічити шосту баню над дзвіницею... Так чи інакше, але подорожні нотатки Шевченка служать немаловажним матеріалом і для істориків мистецтва, і для дослідників творчости Шевченка, і зовсім слушно Михайло Новицький зіставляє окремі місця з цих записів з уривками із Шевченкових поетичних і прозаїчних творів.

Із Переяслава Шевченко виїздив на села ближчої й дальшої переяславської околиці і робив дуже цікаві зарисовки сільського будівництва. Так, у Василівці Шевченко зробив виїмково елегантну аква-

релю з вибагливою, характерно українською двох-ярусовою дерев'яною дзвіницею: в партеровому ярусі зруб її, оточений довкола підсінням на майстерно зрублених різьблених стовпах, а вгорі прозорий горішний поверх на восьми стовпах, що підтримують наметовий верх над дзвонами; ціла дзвіниця за церковною огорожею виглядає у Шевченка, наче вибаглива садова альтана в запущеному парку; тіні від дзвіниці і дерев роблять смачні плями серед залитого сонцем краєвиду. Друга аквареля із старою панською коморою в Потоках робить вражіння монументальністю простої композиції. Стара комора, з розметаною вітрами стріхою, у два яруси, з підсінням в обох ярусах, монументально підноситься серед рівного поземого краєвиду; група старих дерев збільшує монументальність силуети будівлі; ззаду виглядає ніби якийсь кут млина над світлою водою річки, яка смачно контрастує з чорною тіневою плямою від комори на першому пляні. Сепія, зроблена у В'юнищі, що представляє подвір'я з побутовим штафажем, де в чому нагадує виццезгадану седнівську акварелю з художником на подвір'ї, з тою різницею, що тут менше уділено місця людському штафажеві, але сільський краєвид — вибагливіший і поетичніший. Дві сепії з Андрушів з греблею, обсадженою старими вербами, і з шляхом, обсадженим масивними деревами, — повні інтимного чару краєвидів північної Полтавщини. Ціла подорож під кінець 1845 р. з доручення Археографічної Комісії, хоч і ускладнилась хворобою в Переяславі та В'юнищі, але була надзвичайно щасливою і для малярської, і для поетичної творчості Шевченка. Навпаки, 1846 рік, що застав Шевченка у Закревських, почався тяжкою хворобою, справжнім тифом; одужавши, Шевченко з Афанасєвим-Чужбинським подався через Лубні, Прилуку, Ніжен до Чернігова, де перебув цілий Великий піст, очевидно познайомившись з Лизогубами і навідуючися до них до Седнева, де провів і Великдень. Із

дорожніх записів видно, що в Чернігові Шевченко дуже цікавиться церковною старовиною, але зарисовки старих чернігівських церков, якими по справедливості славиться Чернігів, до нас не дійшли. Чи вони zostалися в Седневі і там згоріли під час великої пожежі 19 березня 1883 року, чи не було в Чернігові такого дбайливого збирача Шевченкових етюдів, як Козачковський у Переяславі, і вони погубилися, — хто знає. Може Шевченко їх представив до Археографічної Комісії — це також не виключене, бо, наприклад, частину рисунків, зроблених у кінці того самого року під час екскурсії на Волинь, що їх уважали всі за загублені, пощастило знайти значно пізніше Петрові Дорошенкові у члена Комісії проф. Роговича. В кожному разі про ці рисунки з Чернігова нам нічого невідомо, а Орест Левицький на підставі відомостей з архіву самої Комісії каже: „на початку 1846 року Шевченка виряджено до чернігівської губернії для археологічних дослідів. Про висліди цього вирядження немає відомостей в справах Комісії...” Правда, що цю подорож Шевченко робив разом із Афанасевим-Чужбинським, який багато та докладно про неї розповідає, але на слова цього автора ризиковно здаватися, надто в них багато літературної орнаментатії, і фактично вони стоять в надто великому противенстві до лаконічних спогадів про цю подорож самого Шевченка.

Великдень 1846 року Шевченко провів у Седневі в Лизогубів; або тоді, або роком пізніше, коли Шевченко знову й довше гостював у Седневі, він зробив сепії та акварелі, що зберігалися в Музеї Тарновського в Чернігові під числами від 160 до 165 включно*); можливо, що частину цих рисунків зроблено одного року, а частину другого³¹). Сепія, на якій Шевченко поставив число 1 і назвав „Коло Сед-

*) Скatalogізовані у О. Новицького під числами 155-158 та 185-186.

нева", і аквареля з чумаками серед могил представляють той самий археологічний краєвид з високими курганами, останками старого городища, над широким чумацьким шляхом; обидва рисунки, і акварелю і сепію, оживлено чумацькими валками з мажами, волами, чумаками; в обох рисунках один чумак стоїть на особливо високому кургані з розкопаним верхом, в обох випадках маємо дуже широкий степовий краєвид із розсіяним соняшним світлом, характерним для степу, без темних тіней і без різких переходів від світла до тіней. Сепія „В Седневі” представляє так звану „Лизогубівську кам'яницю” — „один із найцікавіших і найкращих зразків світського будівництва XVII століття, що зберігся до наших часів” на Гетьманщині. Цю велику цегляну будову, „що її збудував десь у кінці XVII ст. чернігівський полковник Яків Лизогуб”, дослідив у 1930 році проф. С. Таранущенко і слушно звернув увагу на аналогію сепії Шевченка, що представляє цю кам'яницю, до Шевченкової акварелі „Богданові руїни в Суботові” (том V, стор. 270). С. Таранущенко гадає, що найстарша пам'ятка світського мурованого будівництва часів Гетьманщини — „Богданові руїни в Суботові”, що зарисував Т. Шевченко, якщо вони дійсно з доби Хмельницького. На малюнку показано прямокутну в пляні кімнату льоху із зруйнованим верхом жолобчастого склепіння і всього того, що могло бути над ним. У задній стіні бачимо дві ніші, подібні до ніш седнівських льохів, у бічних — амбразури від люкарн. Цікавий деталь — Богданові руїни, так само як і седнівська кам'яниця, лежать недалеко від Богданової церкви і на північний схід від неї”. Разом із тим С. Таранущенко зауважує, що „до рисунку Шевченка, як до археологічного документу, мусимо поставитися з певною обережністю. До цього нас зобов'язує спостереження над іншими рисунками Шевченка з архітектурних пам'яток. Зокрема в рисунку седнівської кам'яниці і в нього за-

довільно передано загальний характер, але випав ряд деталей (не показано люкарни одного контрфорса, вікнин у східній стіні башти), zdeформовано пропорції, змінено в перспективі віддалення й взаємне положення кам'яниці й церкви...” Ці уваги С. Таранущенка, назагал правильні, мали б більше слухності, якби Шевченко робив архітектурні викреси, а не зарисовки. При зарисовках дрібніші деталі, особливо коли вони знаходяться в затіненому місці, обов'язково випадають, як от у даному рисунку — люкарна, вікнина на бічній стороні башти, навіть контрфорс; щодо пропорції й перспективи, то хто знає, чи не є рисунок Шевченка точніший, ніж фотографічна знімка, особливо оманлива в скороченнях та віддаленнях; головне, розуміється, тут у тому, що рисунок Шевченка передає і Богданову церкву, і руїни, і ту ж седнівську кам'яницю в стані перед реставрацією, і без нього ми не мали б поняття про вигляд цих пам'яток. І тому не тільки мистецьке, але й археологічно-документальне значення архітектурних зарисовок Шевченка стоїть поза всяким сумнівом. Нарешті, коли дуже точна і скрупулятна перевірка С. Таранущенка констатує тільки такі дріб'язкові огріхи, що зводяться до певних узагальнень рисунку, то це тільки підкреслює велику вартість архітектурних зарисовок Шевченка, як археологічних документів. А що певна обережність щодо кожного архітектурного рисунку, коли його робить артист-маляр, а не архітектор-кресляр, мусить завжди бути, це само собою розуміється, і з цього погляду завваження С. Таранущенка має повну рацію.

О. Кониський, а з ним і більшість біографів Шевченка, вважає, що він вернувся із чернігівської подорожі до Києва у квітні 1846 року, провівши Великдень у Лизогубів у Седневі. Великдень був у тому році 7 квітня, отже всередині місяця Шевченко був у Києві. Орест Левицький пише, що в березні 1846 року Шевченко вернувся до Києва і оселився

на Козьому Болоті. Коли так, то це значило б, що Шевченко на Великдень був уже в Києві. Відомо, що в Києві він залишався цього разу аж до червня, — отже весною 1846 року Шевченко не менше двох, або двох з половиною місяців прожив у Києві. У той час Археографічна Комісія видавала розкішне, як на той час, видання „Древностей” з одинадцятьма хромолітографічними таблицями, що представляли курган Перепетиху і речі знайдені при розкопуванні цього кургану. О. Левицький обережно зауважує: „У виготовленні цих рисунків брав участь і Т. Г. Шевченко, хоч ми не можемо з точністю вказати, які саме рисунки належать йому, а які — іншому співробітникові-рисувальникові Сенчилові-Стефанівському”. О. Новицький дев'ять із цих рисунків приписує Шевченкові, не пояснюючи, чому саме дев'ять і які саме. Зрештою, оскільки оригінали цих рисунків до нас не дійшли, а тільки хромолітографії з них, то ми в кожному разі в цьому виданні „Древностей” можемо бачити в хромолітографічній репродукції копії рисунків їх авторів, а не самі рисунки³²).

Тим часом два або два з половиною місяці, проведені в Києві, Шевченко вирішив присвятити зривуванню старовини самого Києва. Для цього Шевченко оселився в Києві у хатці на Козьому Болоті, у хатці, що достояла до теперішнього часу і яку обернено тепер у меморіальний музей Шевченка; оселився разом із Афанасевим-Чужбинським та старим товаришем з Академії, пейзажистом-акварелістом Михайлом Сажиним. Цей Сажин був, мабуть, однолітком Шевченка, хоч Академію закінчив на п'ять років раніше від Шевченка; так само із званням „некласного художника”. Родом він був із костромської губернії; як і чому він попав весною 1846 року до Києва, не знати, але він захопився красою Києва та його пам'яток, зостався тут на довгий час (на чотири роки), виготовував альбом київських краєвидів і намалював великий образ „Внутрішній вигляд Киє-

во-Софіївської церкви", за який у 1855 році дістав звання академіка. До твердження Чужбинського, що ніби змальовувати київські краєвиди захопив Сажина Шевченко, безпечніше поставитися обережно. Чи Шевченко зустрівся в Києві з Сажиним випадково, чи ні, — також не знати. Твердження В. Кричевського, що „Шевченко надумав тоді змалювати найвидатніші архітектурні пам'ятки Києва та його околиць", а „Сажин взяв на себе обробку деталей..." — теж не знати, які має підстави. Але відомо, що, оселившись разом, вони цілими днями пропадали на роботі, змальовуючи пам'ятки старовини та краєвиди Києва, особливо пишні в добу квітучої весни від квітня до червня. Сажин за час свого перебування в Києві зробив цілий альбом — більше, як сорок краєвидів Києва, здебільшого сепією, коли не лічити окремих пейзажів олійними фарбами; із альбома Сажина, який уважали за втрачений, 25 рисунків збереглися в колекції Щукіна в Москві, а звідти вони перейшли до Московського Історичного Музею, де їх знайшов О. Сімзен-Сичевський, що опублікував репродукції третини цієї колекції. Але Сажин над цим альбомом працював кілька років. Шевченко, що вже робив і раніше зарисовки в Києві, приїхавши з Петербургу, тепер за два чи два з половиною місяці зробив, мабуть, чимало акварелів та рисунків олівцем і сепією, але з них збереглась одна-однісінька аквареля, що попала до Київського Музею і представляє старий київський костел. Ця аквареля — вповні викінчений пейзажовий образок із монументальним і навіть величавим ампірним будинком костела, зарисованим із такого пункту, що його дефекти не виступають, а, навпаки, його шляхетніші риси вигідно репрезентуються. Із звичайним для Шевченка умінням розподілено по будинкові світло й тіні, так що велика баня й ганок з чотирма великими масивними колонами та широко викинутими розлогими сходами виступають особливо ясно освітлені.

Поруч із костелом залитий ясним світлом парафіяльний будинок достроює стилевий ансамбль до костелу, а далі — характеристичний київський краєвид із тополями на узгір'ях, а в кутку образу, на задньому пляні, виступають силуети бань Михайлівського монастиря та його дзвіниці. На першому пляні майдан перед костелом та бічна вулиця оживлені людським штафажем, даючи повне вражіння рухливого міста. На цілому образку все таки на перше місце виступає і головне вражіння справляє монументальний масив самого костелу, що займає центральну частину всього образка, а решта — тільки додаток до цього головного. Повна протилежність до цього образу Шевченка — київські краєвиди Сажина: всі вони панорамові, не мають логічного центру композиції, а представляють розсіяні краєвиди, щоправда також майстерно виконані, живі, іноді романтичні, але ніколи не сконцентровані. Через панорамовість своїх образків, що вже виходила тоді з моди, Сажин не міг знайти видавця для свого альбому, і його цінні для історії Києва зарисовки мало не пропали. Далеко солідніші мистецькі якості реальних, по-мистецькому удосконалених рисунків Шевченка не врятували їх від загибелі. Мабуть, більшу кількість (бо цілий портфель своїх київських зарисовок) Шевченко віддав Фундуклеєві, як це видно з листа Шевченка, писаного вже в Орській фортеці: в тому листі він просить Фундуклея повернути zostавлені в нього свої речі і докладніше зазначає: „В портфелі між рисунками є оригінальний рисунок відомого французького маляра Ватто. Якби Ваше Превосходительство побажало його купити, то я охоче відступив би його за ціну, яку призначите. Запропонував би Вам і види Києва, та вони не скінчені, а до того ж вони мені тут, хоч і неясно, нагадуватимуть наш прекрасний Київ”. Цей портфель із рисунками попав до „III отделения”, і його було повернено Шевченкові тільки 29 січня 1859 р., як це видно з відповідного Шевчен-

кового квітку. В кожному разі ми знаємо більше рисунків Шевченка, зроблених у Києві під час попереднього його переїзду з Петербургу та пізнішого, ніж із цього, найпродуктивнішого щодо праці, двохмісячного перебування в Києві із спеціальною метою робити рисунки київських пам'яток для Археологічної Комісії.

У червні 1846 року Шевченко з діяльним членом Археологічної Комісії проф. Іванишевим виїхав в околиці Хвастова розкопувати, як каже Ор. Левицький, „якийсь курган Перепету”. Проф. М. Кордуба вважає, що це й був вищезгаданий курган Перепети-ха, якому присвячено було том „Древностей” вид. 1846 року з одинадцятьма літографіями. Але розкопи Іванишева скінчилися тільки в жовтні 1846 року, і трудно думати, щоб у тому самому році встигло вийти й пішне видання з описом тих розкопів. О. Левицький, навпаки, твердить, що над виданням цього тому „Древностей” Комісія працювала ще від 1845 року, а значить літографії в „Древностях” відносяться до іншого кургану. Зрештою, ще раз мусямо завважити, що дуже дегальне датування рисунків Шевченка тепер зовсім поза нашими можливостями. Так, наприклад, акварелі з Чигирина і його околиць О. Новицький датує осінню 1844 року, ред. П. Зайцев гадає, що вони з 1845 р., а проф. М. Кордуба відносить їх до кінця вересня 1846 року³³). Хто має більше слушності? Проти кожного з цих тверджень можна знайти заперечення: проти датування О. Новицького можна закинути, що Шевченко восени 1844 року не був на Україні, проти датування П. Зайцева, що не доведено, щоб Шевченко в 1845 році з рідних околиць їздив аж до Чигирина, так само не видно, щоб він із Полтавщини перебирався на правий берег, нарешті проти твердження проф. М. Кордуби можна висунути те, що замало часу мав Шевченко, який виїхав із Києва після 21 вересня, а в кінці того місяця був уже в Кам'янці на Поділлі,

щоб за той час заїхати ще в околиці Чигирини і там зробити чимало зарисовок. Але, з другого боку, ні одне із цих тверджень не є неможливе і з кожним можна згодитися. Так само дві сепії „В Решетилівці”, надзвичайно цікаві рисунки з дуже елегантним краєвидом і живими жанровими сценами, О. Новицький датує 1846 роком, а проф. М. Кордуба 1845 роком. Тим часом з найбільшою певністю можна твердити, що ці сепії зроблено одночасно з сепіями, що представляють Здвиженський монастир у Полтаві й будинок Котляревського. Але чи ці рисунки зроблено вже в екскурсії з доручення Археографічної Комісії, чи за попереднього приїзду Шевченка на Україну, — хто знає? На щастя, для історика мистецько-малярської творчости Шевченка така кількарічна розбіжність у датуванні пейзажових рисунків великого значення не має. Бо пейзаж у малярській творчості Шевченка з'являється в часі його приїзду на Україну, з'являється в формах далеко живіших і реальніших, ніж то було на його компонованих пейзажах пєтербурзьких часів, от хоч би на образі „Катерина” або „Знахар” тощо. І особливо важливе тут те, що всі прикмети майстерства Шевченка в пейзажі, що відразу на Україні виявились, такими й zostались під час його цілої праці на Україні. Так би мовити, Шевченко вже приїхав і виступив у пейзажових рисунках, як викінчений майстер, і таким залишався у своїх працях акварелями, сепією, тушем, олівцем і з цього погляду, щодо уміння та техніки і майстерности, між його рисунками від 1843 і до 1847 року включно — різниці немає. Про певний здвиг, про еволюцію та малярські досягнення Шевченкової творчости на Україні можна говорити тільки у зв'язку з його портретами, робленими олійними фарбами. Отже, більш докладне датування пейзажів Шевченка, роблених для Археографічної Комісії, до мистецької оцінки тих праць нічого нового не внесе, так само, як і точне розмежування, які листи зроблені для

Комісії та з її доручення, а які Шевченко зробив раніше або пізніше свого співробітництва з Комісією, а може й у тому ж часі, але без зв'язку з дорученням Комісії.

„Штамбух” Шевченка, що він мав із собою під Хвастовом, здається, замітніших зарисовок не має. Принаймні Мих. Новицький, що докладно студіював цей альбом, про них не згадує, а тільки про жартовливі рисунки та етнографічні записи. Правда, додає М. Новицький, що в цьому альбомі дещо „навмисне затерто”. В кожному разі Шевченко не був увесь час присутній при тих розкопах, але робив екскурсії по околицях Хвастова, записуючи етнографічні матеріали, а не виключене, що й зовсім виїздив із тих околиць; у кожному разі до кінця розкопів, до жовтня місяця, він під Хвастовом не добув, що видно хоча б із того, що вже 21 вересня 1846 року Шевченко дістав від генерал-губернатора нове доручення — виїхати в різні місцевості київської, подільської та волинської губерній, щоб далі збирати матеріали.

Звіт про цю останню експедицію Шевченка з доручення Археографічної Комісії — у справах Комісії так само, як і від попередніх, не зберігся, і рисунки, зроблені Шевченком під час цієї подорожі, розбрелися по руках. Шевченко передав їх членові Комісії М. Судієнкові, цей представив їх генерал-губернаторові, який їх похвалив і звелів літографувати, але відлітографовано тільки один із них, що представляє церкву в селі Вербках, де був похований князь Андрій Курбський (т. V., стор. 273). Ця літографія вийшла в 1849 році без підпису як автора, так і літографа, у книзі „Жизнь князя А. Курбскаго въ Литвѣ и на Волини”, виданій Археографічною Комісією. Ця, як слушно каже проф. М. Кордуба, „чудова літографія” досконало передає характер і настрої нашого Полісся, яке Шевченко, мабуть, уперше тоді побачив, як видно, зразу схопивши сво-

ерідний чар цієї „тихої волинської сторони”. Оригінал цього рисунку, зроблений тушем, зберігався в Чернігові в Музеї кол. Гарновського⁴⁴). Літографія зроблена, порівнюючи до оригіналу, дуже точно, тільки що в літографії більше підкреслено романтичність краєвиду, а в оригіналі — соковитіше освітлення й тіневі плями. Цей рисунок тушем в числі семи листів, що збереглися від волинської екскурсії Шевченка, разом із іншими поступив до музею від колишнього його директора Петра Дорошенка, що придбав ці високоцінні твори Шевченка від члена Археографічної Комісії проф. Опанаса Роговича. М. Шугуров описав цю колекцію зарисовок Шевченка, коли вона була ще власністю П. Дорошенка. Вона складалася з чотирьох акварелів, двох рисунків тушем й одного викресу, що представляв плян церкви в Вербках і могили Курбського. Другий рисунок тушем представляє церкву в селі Секуні, що стоїть у менше поетичній околиці, ніж церква у Вербках, але багатшу на архітектурні деталі старого українського церковного будівництва. В цьому рисунку переходи від світла до тіні може ще соковитіші, ніж у попередньому. Чотири акварелі з цієї колекції всі зроблені в Почаєві. Дві з них представляють загальний вид монастиря, третя — вид з монастирської паперті на околицю за австрійським кордоном та селом Підкамінь над Іквою по той бік кордону. Четверта аквареля — дуже рідкий для Шевченка церковний *intérieur* — зображує головну почаївську церкву всередині. Особливо перша аквареля, що представляє головну церкву з фасаду, і четверта з внутрішнім виглядом тої церкви наочно показують, як Шевченко зразу відчув своєрідну красу й шляхетність пишного західньо-українського рококо, цього багатого й вибагливого, в основі ще єзуїтського стилю в кульмінаційній точці його розвитку. На акварелі Шевченка пишне, осяяне ясным світлом плато підноситься величавим масивом над затемненим переднім пляном

із парою хаток, що своєю скромністю і тьмяністю контрастують із осяяною пишністю монастирських будівель, які творять одну цілість із піднесеним ґрунтом, що з нього органічно виростає величава церква, яка панує над усією широкою околицею — з двома стрункими вежами і ще вищою від веж монументальною банею; вся ця маса вибагливого твору Готфріда Гофмана струнко підноситься вгору в характерних для українського рококо, видовжених, майже готицьких пропорціях. Треба дивуватися, як майстерно, чітко й виразно Шевченко віддав усі архітектонічні деталі елегантно вишуканої будівлі, не надаючи дріб'язковости цілому рисункові. На другій акварелі, що представляє ту саму церкву з бічного фасаду, представлена вона в більшій віддалі, а на першому пляні виноситься темною силуетою характерна західньо-українська „фігура” (розп'яття над шляхом) поруч двох тополь, що зовсім інакше, ніж у попередній акварелі, темною силуетою контрастують із освітленим монастирським ансамблем: тут сила натуральної природи контрастує з по-панському вибагливим, легким рококо. Зарисовуючи ту саму будівлю в тих самих пропорціях з детальними, майже викресленими подробицями, Шевченко, як чарівник, у першому випадку дає вражіння монументальности, масивности, сили, а в другому — легкості, грації, елеганції; а при тому в обох випадках зберігає питому для рококо життєрадісність, безжурну осяйність. Ці дві акварелі, поруч поставлені, засобами прозорого акварельного малювання віддають філософію архітектурного мистецтва. З цього погляду їх доповнює четверта акварель із внутрішнім виглядом цієї церкви (том V, стор. 271): знову майже незбагненне вміння детально вирисувати всю казкову пишність вибагливих золочених вітарів, іконостасів, надгробків, але при тому зовсім не робити вражіння дріб'язковости, — настільки над цією вибагливою дріб'язковістю панує величава перспек-

тива з сильно виведеною і могутньо нарисованою аркою, що відкриває монументальний, осяяний світлом простір величавого підбанника і центральної частини церкви. Ніщо так, як ці акварелі, не показує, як глибоко й проникливо Шевченко відчував змісл і красу старих європейських стилів, і поруч із цим особливо знаменно виступає той факт, що він мав нехить і до скромного дерев'яного нашого будівництва старих часів, а може й до пишного козацького барокко, мимо чудових пам'яток якого проходив і в Києві, і в Чернігові, зарисовуючи ампіровий київський костел, який ушляхетнював тільки силою свого рисувальницького таланту.

Дуже можливо, що до цих семи листів з подорожі на Волинь треба долічити ще й дві акварелі, що зберігалися в музеї колишньому Тарновському у Чернігові під числами 163 і 164 (в каталозі О. Новицького ч.ч. 156 і 157)⁴⁵). Особливо характерну волинську будівлю представляє друга аквареля, в центрі якої монументальним масивом підноситься жидівська мурована синагога з чотирма непропорційно витягнутими колонами серед фасаду. Будівля має всі характерні риси українського барокко з типовими фронтонами, гзимсами, з барокково вирізаними щитами, з перепоясаним, місцями цибулясто-випнутим перекриттям; але разом із тим будівля непропорційно витягнена вгору, мабуть під впливом смаку рококо; але найцікавіше в цій будівлі — тонко відчуте й віддане Шевченком пікантне сполучення українського барокко з жидівськими модифікаціями. Ця пікантерія — досить звичайне на Волині явище, але в цій акварелі Шевченко спостеріг і виявив виїмково знаменний її ефект.

Особливо мусимо жалувати, що так мало збереглося із зарисовок цієї останньої екскурсії Шевченка з доручення Археографічної Комісії. Бо якраз ці рисунки мали б далі демонструвати сприймання Шевченком єзуїтського барокко на заході України.

Цікаво було б поставити питання, чи не були Шевченкові мостом для такого моментального освоєння з мистецтвом західньої частини України ремінісценції з юнацьких днів та свіжих мистецьких вражень хоч би з того Вільна, в основі теж пересякнутого характером езуїтського барокко? Ледве чи ми колись знайдемо відповідь на це питання. Але з другого боку це нам підіймає завісу і дещо прояснить, чому, наприклад, Богданова церква в Суботові (том V, стор. 269) у Шевченка так по-королівському виглядає в порівнянні з акварелями в дійсності далеко величавіших церков Переяслава (том V, стор. 156) та Густинського монастиря (том V, стор. 264 і 157), хоч на словах це було „справжнє Сенклерське абатство”. Навіть профіль жида, так само одягненого, зовсім інакше виглядає на пейзажі бічної сторони Почаївської Лаври, а інакше на пейзажі Покровської церкви в Переяславі. У першому випадку поруч жида — елегантний пан, а напроти „дама Biedermeier”, а в другому — болото з силлюстою свині. В першому розлитий дух Богдана Залеського, в другому — Миколи Гоголя, — два зовсім різні видання єдиної України, з тополями й білими мазаними хатами під стріхою в обох випадках.

Із цієї подорожі повернувся Шевченко до Києва перед самим Різдвом, а зараз після Нового Року на власну руку знову виїхав до Чернігівщини, на всілля до Куліша, на приятельську поетичну розмову до Віктора Забіли, на малювання краєвидів, церковних образів та портретів у Седневі за Черніговом, але на цей раз наздогін йому вже не післано відповідного відрядження від Археографічної Комісії, але постановою тої самої Комісії 1 березня 1847 року звільнено від співробітництва в Комісії за самовільний виїзд із Києва. Це значить, що хмари над головою Шевченка вже збиралися. Орест Левицький, розвідка якого про співпрацю Шевченка з Археографічною Комісією, дуже важлива своїм неза-

перечним фактичним матеріалом, здобутим безпосередньо з архівів Комісії, твердить, що звільнення Шевченка з Комісії не має зв'язку з доносом Петрова, бо сталося воно першого березня, а студент Петров з відомим доносом до куратора Траскіна з'явився 3 березня, і з того й почалася халера. Дати підозріло близькі! Якось Орест Левицький не помітив того, що в діловодстві Комісії не має ні одного Шевченкового звіту ні про одне вирядження, хоч справоздання з праці і з видатків Шевченко справно представляв і повертав решту сум із грошей, що їх йому видавали на дорогу. Так само О. Левицький переочив те, що вже тоді дуже впливовим членом Комісії був Юзефович, роля якого в цілій справі Кирило-Методіївського братства висвітлена далеко не докладно... Уже Кониський більше наближається до дійсности, коли поясняє, що Петров ще перед тим, як 3 березня прийти до куратора Траскіна, з'явився з доносом до Юзефовича, отже цей останній знав справу перед 1 березня і керував провокацією, а тому мав досить матеріялу, щоб настояти на виключенні Шевченка з Комісії, шлях до головування в якій собі напевне вже мостив. Можна думати, що й Кониський спинився на півдорозі, вияснюючи цю правду, бо й у нього забагато ролі відведено випадкові: випадок, що Петров оселився поруч із Гулаком, випадок що звернув увагу на відвідувачів Гулака, випадок, що скрізь стіну почув розмови, що притягли його увагу, і після того він став свідомим шпіоном і провокатором-добровольцем, збираючи матеріяли для доносу. З революційної практики царських часів відомо, що всі такі випадки трапляються тільки для того, щоб прикрити провокацію, і, очевидно, природним являється питання, чи не був студент Петров шпіоном-провокатором, якого найняв і підіслав Юзефович. Багато членів гуртка в Юзефовича бували за просто, перед ним, мабуть, не крилися, могли до Юзефовича доходити й чутки про вірші Шевченка,

якими члени гуртка так захоплювалися, що знали їх на пам'ять; при тодішньому стані конспірації могли їх навіть читати Юзефовичеві і, розуміється, у Юзефовича легко міг визріти плян, як вислужитися, скинути Траскіна, щоб звільнити для себе місце „куратора”, бо він був його помічником... Зрештою й Кониський визнає, що Юзефович кермував провокацією Петрова, тільки генезу справи бачить у випадку, коли далеко ймовірніше, що випадку ніякого не було, а була свідома провокація. Але не в тому річ, а йде про те, що 1 березня 1847 року Шевченко перестав бути співробітником Археографічної Комісії, таким чином це благонадійне для малярського хисту Шевченка співробітництво тривало неповних 15 місяців, у кожному разі менше, як півтора року. Іде також про те, що мабуть передбачливою рукою Юзефовича були виїняті із справ Комісії всі Шевченкові звіти, і зарисовки Шевченка для Комісії в більшій частині зникли, чи в кожному разі до нас не дійшли. Але зрештою треба тішитися, що дійшла до нас хоч ця мала частина праці Шевченка, бо вона — скарб неоцінений.

22 січня 1847 року було весілля Куліша. Після весілля Шевченко ще кілька тижнів провів у приятелів в околицях Борзни, певно заїздив до Чернігова, а в лютому чи на початку березня приїхав до Седнева, де спинився в Лизогубів, мабуть, на довший час і для поважніших малярських праць. Є деякі натяки на те, що в Седневі Шевченко мав замовлення на церковні образи, яких написав для седнівської церкви чимало, але які згинули в великій пожежі. О. Слассьон запевняє, що одна ікона (Різдво Богородиці) роботи Шевченка вціліла в седнівській церкві аж до революції. В. Демич оповідає, що в Седневі, або в Бігачі (чотири верстви від Седнева), Шевченко подарував йому невелику ікону св. Дмитра (на звороті благословення хлібів). У церкві полтавського кадетського корпусу була роботи Шевчен-

ка (олійними фарбами) ікона св. цариці Олександри. М. Сумцов запевняв, що в приватній колекції Б. Филонова в Харкові була ікона Спасителя роботи Шевченка. Про цю ікону Сумцов оповідав: „На видному місці (в помешканні Филонова) висить великий образ Шевченка „Спаситель” аршинів зо два заввишки і з півтора завширшки у великій золоченій рамі, що верхньою частиною закрила напис І. Н. Ц. І., звичайний для запрестольних образів. За переказами образ цей написав Шевченко на замовлення селян для однієї сільської церкви, як запрестольний; але пізніше сільська громада прислала інших своїх відпоручників, що викликали чимсь проти себе незадоволення майстра, і образ той він подарував петербурзькій школі рисування та малярства. Довгий час той образ служив у школі для учнів джерелом копіювання, потім був виставлений на Морській вулиці на продаж за 1700 рублів і куплений Б. Филоновим із знижкою за 1350 рублів. Робота чиста, фарби свіжі, добре збереглися; але стиль чисто академічний. Христос представлений до пояса, у профіль, з очима зверненими до неба. Обличчя, як і має бути на запрестольному образі, — повне величавої гідности й носить печать сердечної доброти”. Закінчує Сумцов своє оповідання словами: „Коли правда, що цей образ є роботою Шевченка, а не вірити не має підстав, то „Христос” Шевченка — один із ліпших образів школи Брюлова”. Очевидно, інші дослідники знайшли досить підстав цьому не вірити, бо звичайно цього образу до праць Шевченка не зараховують²⁰). Але перелічені образи це були б, здається, і всі відомі викінчені ікони Шевченка, Взагалі нам дуже мало відомо про праці Шевченка для церков. Відомості про працю для церкви в Седневі — дуже глухі. Пізніше, вже на засланні, кілька разів здійснювалася мова про те, щоб було дозволено Шевченкові намалювати той чи інший образ для тої чи іншої церкви, але бажаного дозволу не давали, бо це було б

порушенням царської заборони. Правда, для деяких ікон Шевченко робив нариси олівцем, сепією, або акварелями, і ці нариси збереглися головним чином у Музеї кол. Тарновського в Чернігові, й сепія з образом святого Себастьяна збереглася в Москві в галерії кол. Цветкова. Із того видно, що іконописання й малювання для церков не тільки було фахом Шевченка, але взагалі на релігійні теми він працював дуже мало. Цей рід малярства серед великої малярської праці Шевченка був випадком. Разом із тим може ні в яких інших роботах не виявляється в такій мірі близькість, спорідненість із Рембрандтом, як власне в цих нарисах чи етюдах до релігійних композицій. І та близькість до Рембрандта в Шевченка виявляється не в композиції, не в опрацюванні сюжету, а в способі сприймання й відтворення. Буває, що композиція навіть наближається до іншого майстра, але спосіб виконання власне рембрандтівський. Наприклад, аквареля „Петро в темниці”. Сама композиція, розміщення і Петра, і янгола, пози їх майже тождісні з тим, як віддано центр тієї ж композиції у Рафаеля на фресці в станцах Ватикану. Велика близькість, майже повторність композиції — не випадкова; може навіть іти мова про копіювання, а разом із тим виконано композицію так, що вона справляє вражіння не Рафаеля, а Рембрандта. Так би мовити, — твір Рафаеля, перекладений на мову Рембрандта. На рисунку олівцем, що представляє апостола Андрія коло свого хреста за мурами міста, зовсім по-рембрандтівському світиться до половини відкрите тіло апостола; готицькі зубчасті мури міста роблять світляний перехід до затягнутого буряною хмарою неба. Сама постать св. Андрія трохи деклямаційно позує, але в цілому образ — пересичений рембрандтівським патосом і по-рембрандтівському оживлений соковитими темними силюстами дітей. Зрештою, вражіння від ескізів на релігійні теми зостається таке, що в цілій оцій галузі ма-

лярства Шевченко хоч і гість випадковий, але разом із тим — певний себе майстер, що твердо йде до свідомої мети. Ніякої розгублености, ніякого шукання немає, але є виразні осягнення.

Час від весілля Куліша й до повороту в Київ був для Шевченка часом, коли хоч негода над його головою вже збиралася, та він про неї й не підозрівав, але зате перед ним розкривалися найсвітліші перспективи: з одного боку перед ним відкривалася можливість закордонної подорожі, з другого боку, ще перед Різдом, у кінці листопада 1846 р., він подав прохання на звільнену посаду учителя рисування в Київському Університеті, і ніби все ворожило, що він буде призначений на цю посаду. А ще більше, ніж ці перспективи, Шевченко мусів почувати самозадоволення, як маляр. Шевченко був просто протилежністю тої доктрини, яку він іноді повторював за виленським учителем рисунку, старим Русемом, і в яку, здається, сам вірив: „шість років рисуй, шість місяців малюй і будеш майстром”. Шевченко якраз навпаки: недовго прорисувавши у Вильні та Варшаві, за який рік став майстром рисунку, але почав в Академії малювати, і діло не пішло, так що думав і Академію кинути, і взагалі в „туманному Петербурзі” опанувати кольориту олійних фарб не міг. Шість років малювання в Академії йому нічого не принесли. Справа відразу змінилася, коли він став стопою на соняшний ґрунт рідної землі. Вже портрети з першого його приїзду на Україну, портрети Закревських і особливо так званій Маєвської були кольористичним прозрінням. Коли під оглядом кольористичним це не були ще остаточні осягнення, то в кожному разі певним, не випадковим виходом на арену кольористичних досягнень. Той мур, що закривав дорогу до ясної кольористичности олійних фарб, нарешті пробито, і в олійних фарбах відкрився шлях до тих досягнень, що були йому знані в праці олівцем і взагалі в рисунку. Вийшовши на світлу

дорогу кольориста, Шевченко, розуміється, не міг спинитися на півдорозі, і дивно, що останнє кольористичне досягнення, опанування справжнього ясно-го світла прийшло тільки тепер, аж у 1847 році, в гостині у Лизогубів. Тут, у Седневі, очевидно зразу по приїзді, Шевченко береться до портрета Іллі Лизогуба і створює річ, з якої міг би повчитися імпресіоніст двадцятого віку. Солідна характеристика, ліпленість і рельєфність, звичайне Шевченкові розміщення світла й тіні, все зрівноважене, як у досвідченого майстра, але при тому справжнє соняшне освітлення, яскраві сліпучі світляні та кольористичні контрасти вже рішуче говорять про майстра, як досвідченого кольориста. Але верх кольористичного досягнення Шевченка не цей чоловічий портрет, а наступний, майже рівночасний йому портрет жіночий. Вже давніше дослідники Шевченкових портретів, як К. Широцький, С. Таранущенко, спостерігали спеціальну надхненність жіночих портретів. Широцький писав: „Гарні жіночі портрети Шевченка. Видно цими портретами він захоплювався. Жіночі фігури в нього легкі, граціозні й виглядають з полотна рельєфно, пишно і жваво. Подуви романтизму відбивалися на мрійливій натурі Шевченка. Шевченко в жінках закохувався навіть поза очі — тимто його жіночі портрети й пройняті таким жаром. Вони писалися наче без старання, ніби жартуючи й вигравуючи великим талантом”. Чи був Шевченко закоханий у модель свого жіночого портрету, не знати, але що в свій твір він закоханий був, — це певно, так само, як і те, що досі не можна стояти перед цим портретом і в ньому не закохатися, як не можна не кохати прекрасного.

У чотирьох верстах від Седнева є село Бігач — маєток тоді князя Кейкуатова. Цей князь запросив Шевченка до Бігача намалювати портрет своєї дружини, уродженої Лукашевичівни. Цей портрет і був найвищим кольористичним досягненням Шевченка.

Як і всі моделі найславніших жіночих портретів європейського малярства не були бездоганно гарними, як не були красунями ні Сімонетта, ні Барді, ні Монна Ліза, ні Лавінія, ні Марія Манчіні, так не була красуня й княгиня Кейкуатова. Не краса моделі робить її портрет прекрасним, а майстерство прекрасного й великого мистецтва. Досить звичайне обличчя з зачіскою темного волосся, згідно з модою того часу, на обидва боки, тільки пишнішою, як у Закревської, у простій темній сукні з широкою білою бертою, щоправда з тонких брюссельських коронок, і тільки з дуже гарною наколкою на голові, що пишною бахромою спадає на плечі, — такою байдуже дивиться на нас княгиня Наталя Кейкуатова з Шевченкового портрета. Портрет в овалі натурального розміру, — все, здавалося б, таке звичайне, як у тисячі поміщицьких портретів того часу. Ні підкресленої кокетерії, ні загадковости, нічого ні надприродного, ні надуманого. Все просте до банальности. Але в портреті стільки розлито м'якого світла, такий невловимий перехід і переливи тонів, такі прозорчасті кольори, увесь він такий весняний, що цілий, здається, сам світиться й освітлює залю Київського Музею, як раніше освітлював колекцію небуденної галерії Шлейфера, а ще раніше — салон князівської господині в Бігачі³⁷). По шести роках безнадійного шукання в Петербурзькій Академії, тут на Україні Шевченко нарешті піймав той довго недоступний для нього секрет кольору, секрет справжнього соняшного світла, секрет осяйного кольористичного досягнення. „Божественний учитель” Шевченка — сам Карло Великий Брюлов, перед яким Пушкін ставав навколішки, ніколи не підносився до таких вершин кольористики й повного світла, до яких тепер дійшов Шевченко. Портрет цей, цей справжній кольористичний подвиг, скінчив Шевченко в кінці березня, бо ще 26 був він у Бігачі. Коло того ж часу він дістав повідомлення від Костомарова, що

призначення його на посаду професора рисунку в Київському університеті вже сталося. Повний творчих сил, енергії й надхнення Шевченко виїздить до Києва; приїздить 5 квітня, і на самому переїзді через Дніпро його вже чекають жандарми. Арешт, салдатська казарма, безлюдна пустиня, заборона писати й малювати. Перше правдиве й велике по стількох роках праці кольористичне досягнення стало лебединою піснею його малярської творчости. Коли по десяти роках тяжкої муки Шевченко знову вертається до свого мистецтва, то вже не як маляр-кольорист, предтеча імпресіонізму, а швидше видатний рисувальник і гравер.

Література: М. Біляшевський. Два портрети роботи Шевченка. „Україна”, 1925, I-II. — В. Дорощенко. Шевченкова подорож по Волині 1846 р. (Ювілейний збірник на пошану М. С. Грушевського, т. II). — П. Зайцев. Альбоми Т. Шевченка (т. V цього вид.). — О. Кониський. Тарас Шевченко-Грушівський. Хроніка його життя. Т. I. Львів 1898. — М. Кордуба. Тарас Шевченко, як краєзнавець і археолог. (т. V цього вид.). — В. Кричевський. Будинок, де жив Т. Г. Шевченко у Києві („Україна”, 1925, I-II): — О. Левицькій. Археологічеськія екскурсії Т. Г. Шевченка в 1845 — 1846 г.г. („Кіевская Старина”, 1894, II). — М. Новицький. Шевченко в процесі 1847 р. і його папери („Україна”, 1925, I-II). — О. Новицький. Тарас Шевченко, як маляр. Львів — Москва 1914. — О. Сімен-Сичевський. Художник старого Києва, Шевченків приятель М. М. Сажин (київські „Збірники історії й археології, побуту й мистецтва”, т. I, Київ 1930). — Н. Стороженко. Навые матеріали для біографії Шевченка. („Кіевская Старина”, 1895, II). — М. Сумцовъ. Рисунки и картины Т. Г. Шевченка. („Изъ украинской старины”, Харків 1905). — Б. Сухановъ-Подколзинъ. Воспоминанія о Т. Г. Шевченкѣ („Кіевская Старина”, 1885, II). — С. Таранущенко. Лизогубівська кам'яниця у м. Седневі. Київ 1932. — К. Широцький. Деякі портрети, роблені Тарасом Шевченком („Рада”, 1911, 76-77). — Н. Шугуровъ. О рисункахъ Т. Г. Шевченка, исполненныхъ по порученію Кіевской Археологической Комиссії в Волинской губерні („Кіевская Старина”, 1894, II). В. Щурат. Шевченко про Галичину в 1846 р. („З життя й творчости Тараса Шевченка”, Львів 1914).

V.

5 квітня 1847 року Шевченка арештовано, а 27 травня того ж року цар уже підписав конфірмацію про призначення Шевченка в салдати до Оренбурзького корпусу з заборонаю „писати і рисувати”. Почався десятилітній найтяжчий період Шевченкового життя. Розуміється, варварська заборона не досягла своєї мсти, не зломил Шевченкового духа й сили відпорности, але спроби обійти ту заборону, конспірація з писанням й особливо з рисунками були для Шевченка немимовно тяжкою карою. Особливо тяжко було ховатися з рисунками та малярським знаряддям, і тому в його малярській роботі бували змушені перерви, які завдавали Шевченкові страшних мук. Дехто з біографів вважає, що заборона рисувати була для Шевченка тяжчою карою, ніж заборона писати... Чи тому, що з рисунками тяжче було ховатися й іноді цю заборону фактично здійснювано, чи тому, що дійсно заборона рисувати тяжче налягала на мистецьку натуру Шевченка, але справді в нього більше виривалося скарж на заборону рисувати, ніж на заборону писати. Особливо ці скарги виривалися в Шевченка саме тоді, коли начальники педантичніше стежили за виконанням цієї заборони. Догляд цей був особливо тяжкий для Шевченка від початку його перебування в Орській кріпості аж до від'їзду в експедицію на Аральське море, а в кожному разі — до початку березня 1848 року, коли Шевченко отримав від А. Лизогуба пакунок із фарбами. Головний лямбмотив листів його із Орської кріпости — це скарга на заборону рису-

вати. В листі до кн. В. Репніної з 24 жовтня 1847 року Шевченко пише: „...гірко, нестерпна гірко! і при всьому цьому лихові мені якнайсуворіше заборонено щобудь рисувать і писать (окрім листів), а тут так багато нового, — киргизи такі мальовничі, такі оригінальні та наївні, самі під олівець просяться... Дурію, на них дивлячись”. Цікаво, що киргизи у Шевченка „під олівець просяться”, а не знайшли місця в його віршах, яких в Орській кріпості написав Шевченко більше двох десятків, в тому числі такі речі, як „Княжна”, „Іржавець”, „Чернець”, „Москалева Криниця”, „Козачковському” та інші, може найпроникливіші, перейняті сумом за Україною свої лірики. Очевидно, і тут виявилась та сама мистецька інтуїція, за справедливим голосом якої він і раніше не змішував сюжетів для віршів і для малювання. В кожному разі в Орській кріпості хоч і довслось Шевченкові знову „на старість з віршами ховатись”, але все ж для емоцій словесної творчості Шевченко, хоч і ховаючись, вихід знаходив, а для творчості пластичної за браком знаряддя (олівців, фарб, паперу, пензлів) знайти не міг, та й ховатися з тим було тяжче, терпів він від того муку невимовну. В тому ж листі далі Шевченко пише: „Якби мені можна рисувать, скільки б то я Вам нових і оригінальних рисунків прислав... Та що маєш робить? Дивитися ж і не рисувать — це така мука, яку зрозуміє тільки справжній мистець”. Знову цікаво, що тут захоплений впливом свого болю Шевченко забуває свою звичайну скромність, з якою деінде писав про себе, що, мовляв, і змолоду не був порядним артистом-малюрем, а признається до своєї муки, зрозумілої тільки правдивому артистові-малюреві.

В листі до Василя Лазаревського з дня 20 грудня 1847 р. Шевченко пише: „Якби мені тільки рисувать було можна, то я і не журився б, ходив би собі в сірій шинелі, поки дійшов би до домовини, та все б таки хвалив Бога...” В тому самому листі прохає

адреси Жуковського і протекції до В. Перовського, щоб просити підтримати його прохання про дозвіл рисувати. З того ж листа видно, що в тій справі він звертався за протекцією і до Брєюлова, а пізніше і до Жуковського. В кількох листах до А. Лизогуба у Шевченка так само виривається крик наболілої душі через заборону рисувати. В листі з 11 грудня 1847 р. він пише: „Ви питаєте, чи покину малювання; рад я його покинуть, так не можна. Я страшно мучуся, бо мені заборонено писати і рисувати” — і далі просить: „Добрий мій друже! голубе сизий! пришліть ящикок Ваш, де є вся справа, альбом чистий і хоч один пензель Шаріона. Хоч інколи подивлюся, то все таки легше стане”. Знову ж нагадує про це прохання в листі з 1 лютого 1848 р.: „Як будете посылать Вашу обіцянку, то пришліть, будьте ласкаві, і паперу поштового, і брістольського, коли найдете в Одесі”. Що не тільки „подивитися” на фарби Шевченко хоче, це само собою розуміється, тим більше, що далі, забувши конспірацію, він пише: „... як матиму малярську справу, то може зароблю...”, і в кінці того ж листа знову: „Бога діля пришліть малярську справу і папіру”. Ще раз нагадати про те Лизогубові просить він В. Рєпніну 28 лютого 1848 р.: „Якщо писатимете до Андрія Івановича, просіть його про те, про що я його просив, та, щоб він, коли можна, поспішився; боюся, що його посылка мене тут не застане...” Ні одного листа Шевченкового з Орської кріпости (а ми їх знаємо коло десятка)³⁸, до кого б вони не були писані, немає, щоб там у тій чи іншій формі не прорвався лемент душі, змученої заборонаю рисувати. А коли нарешті 6 березня Шевченко дістав від А. Лизогуба скриньку з фарбами, то на другий день писав до нього: „Не знаю, чи зраділа б так мала ненагодована дитина, побачивши матір свою, як я вчора, прийнявши подарунок Твій, щирий мій, єдиний друже. Так зрадів, що ще й досі не схаменувся: цілісіньку ніч не спав, розглядав, ди-

вився, перевертав, по тричі цілуючи всяку фарбочку; і як її не цілувать, не бачивши рік цілий. Боже мій, Боже мій, який тяжкий та довгий рік! Та дарма, — Бог поміг, минув таки. Я, взявши в руки скриньку, подивився, і неначе перелетів у малярню, в Седнев. Чи згадаєте, як Ви мені її вгорік показували недороблену, ще й радились зо мною, як би її химерніше улагодить? Чи сподівався я, що через рік та сама скринька звеселить мене, неначе мати дитину, при лихій моїй годині? Благий і дивний еси Господи! Сьогодні неділя, на муштру не поведуть — цілісінський день буду переглядять Твій дарунок, щирий мій єдиний друже, переглядять і молитись, щоб Бог послав на довгі дні Тобі такую радість, як послав Він мені через Тебе. Перелічив, передививсь, все, все до крихотки ціле: і Шекспір, і папери, і фарби, і цизорик, і карандаші, пензельки, — все цілісінке. Не утрачайся на альбом, друже мій! Буде з мене і цього добра покищо". Ця радість з приводу малярського подарунку Лизогуба не оставляла Шевченка два місяці — аж до самого від'їзду з Орської кріпости в Аральську експедицію. Вже на самому від'їзді, діставши від Лизогуба в додаток до раніш присланого приладдя ще й паперу, Шевченко відписує йому 9 травня 1848 р.: „... Спасибі Тобі, щирий мій друже, і за папір, і за лист Твій, ще кращий паперу. Папір мені тепер дуже став у пригоді... я тепер веселий іду на отсе нікчемне море Аральське. Не знаю, чи вернуся тільки!... А йду, ейбогу, веселий... Беру з собою усю Твою малярську справу, не знаю тільки, чи доведеться малювать". Таким чином усі листи з Орської кріпости — це гірке вболівання над заборною рисувати, або радість з приводу того, що повцестило нелегально обійти заборону і дістати зняряддя до рисування, або, як Шевченко висловлюється, — „малярську справу”.

Під час експедиції на Аральське море Шевченкове листування уривається, а через півтора року,

після повороту з експедиції до Оренбургу — знову десяток знаних нам листів, що мають той самий ляйт-мотив, тільки що тут він брентить інше виразніше, навіть домінує. Вернувся Шевченко до Оренбургу в листопаді 1849 року і залишався в Оренбурзі до кінця квітня 1850 року, цебто до нового арешту. Цей час перебування в Оренбурзі, безперечно, був найкращим часом на протязі цілої доби більше як десятилітнього заслання. Шевченко жив в Оренбурзі на приватному помешканні, ходив у цивільному вбранні, військовою муштрою йому не докучали: був він відряджений для опрацювання здобутків експедиції. Фактично Шевченко в цей час багато малював, робив в Оренбурзі портрети на замовлення, в тому числі портретував і дружину самого Обручева — оренбурзького військового губернатора й командира Оренбурзького корпусу. Але це все було нелегальне, а Шевченко з усією енергією добивався офіційного дозволу рисувати. За цей час він до всіх, кого міг і знав із впливових людей, із людей, що мали якінебудь зв'язки в урядових сферах, звертався з проханням здобути йому дозвіл рисувати. Навіть роздобув адресу Жуковського, що був вихователем наслідника престолу, і писав до нього: „я три літа терпів, не смів Вас турбувати”... згадує в тому листі, що звертався до Брюлова, але без усяких наслідків... Скаржиться Бодянському: „Мене з Києва загнали аж сюди, і за що? За вірші! І заказали писать їх, а що найгірше... рисувать!...” Тоді ж, 10 січня 1850 р., Шевченко примушує себе писати до шефа „III отделения” генерала гр. Орлова, що, мабуть, йому було особливо прикро, бо в цьому листі Шевченко мусів писати: „Я прошу милостиваго ходатайства Вашего перед Августейшим Монархом нашим, прошу одной великой милости — позволения рисовать...”

Можна думати, що Шевченко хоч був і в розпущі від цієї заборони, та все ж до кінця не тратив надії дістати дозвіл на рисування. Почалося з того,

що його приділили до Аральської експедиції, власне як рисувальника для зарисовування берегів Аральського моря, — отже ніби наперекір царській забороні, ніби не тільки йому дозволялося, а навіть до ручалося рисувати. Мабуть, і якийсь наказ щодо цього Шевченкові був даний, бо 9 травня 1848 р., виступаючи в Аральську експедицію, Шевченко писав до Лизогуба: „Спасибі Тобі ще раз за писанку. Дійшла вона до мене цілісінька, і в той самий день прийшло мені розршення малкувать, а на другий день приказаніє у поход виступать. Беру з собою усю Твою малярську справу...” Не виключене, що надію Шевченка на одержання офіційного дозволу рисувати підтримувало ще й те, що він, мабуть, знав, що ще 30 січня 1848 р. шеф жандармів граф Орлов запитувався, як себе поводить Шевченко і „чи можна скинути з нього заборону малювати”. Мабуть, так само знав Шевченко, що з Оренбургу була відповідь для нього прихильна, і певне через те Шевченка і до експедиції призначили, як рисувальника. Міг нарешті Шевченко знати й про те, що 20. XI. 1849 р. Обручев знову питався у графа Орлова про дозвіл Шевченкові рисувати. Енергійне листування з усіма, хто міг йому зробити протекцію, теж певне мало свої наслідки. О. Кониський пише, що за Шевченка „вступилися графи Гудович (Лизогубів свояк) і Олексій Толстой (відомий поет і родич Перовських); вони прохали Василя Перовського, щоб він вдався до Орлова й Дубельта, щоб вони випрохали у царя пільгу Шевченкові. Не без того, може, що Жуковський писав і до Перовського, і до Орлова. Не скажу, чи знали Перовські особисто Шевченка; але вони були приятелями Жуковського і Брюлова...” Отже, для здобуття Шевченкові дозволу рисувати, як кажуть, натиснуті були всі педалі. І внаслідок того Орлов, як видно, робив доклад цареві, бо 12 грудня 1849 р. повідомив Обручева, що у відповідь на його доклад, щоб зняти з Шевченка забо-

рону рисувати, цар не згодився. Навіть така відмова не припинила заходів до полегшення долі Шевченка; а 30 квітня 1850 року Обручев зробив у Петербург представлення про нагороду для всіх салдатів, що брали участь в Аральській експедиції, отже в тому числі і для Шевченка, але Шевченко в цей час уже знову сидів у в'язниці.

Цікаво знову, що Шевченко, прохаючи дозволу рисувати, присягався, що він ніколи нічого такого, що б оправдувало ту заборону, не рисував. Навіть у листі до гр. Орлова Шевченко твердив: „Я в житті моїм не рисував нічого злочинного, — свідчуся всемогучим Богом!” Тим часом заступник Орлова — ген. Дубельт у своїх замітках написав, що „в портфелі Шевченка знайдено зле нарисовані, найнеморальніші картинки, які здебільшого були карикатурами на особи Імператорської Родини, і особливо на Государиню Імператрицю”. Правда, Дубельт це писав уже десь у січні 1862 року, отже 15 років після того, як переводив слідство над Шевченком, і подробиць справи пам'ятати не міг. Крім того, запис Дубельта взагалі дихає ненавистю до Шевченка, а про мистецько-критичну авторитетність цього всемогутнього жандарма з „вовчими очима” й говорити не доводиться. Але при всьому тому в його твердженні, що Шевченко рисував карикатури на членів царської родини, дехто з дослідників бачить долю правди. Мих. Новицький, наводячи твердження Шевченка з одного боку і свідчення Дубельта з другого, від себе завважує, що ці протилежні твердження походять із двох зацікавлених і тому „не безсторонніх сторін”. Тому він узяв на себе перевірити ці твердження по Шевченкових паперах і прийшов до висновків, що підривають довір'я до твердження Шевченка. Новицький пише: „Коли Дубельт веде річ про Шевченкові карикатури, то це мабуть відноситься до тих малюнків-карикатур, що знаходяться в рукописному збірнику поета „Три літа”. Збірка дійсно дає

нам щось подібне до карикатури на чиновників, дає карикатуру військової людини (т. IX, стор. 256), єсть тут і власні автопортрети Шевченка. Я не беру на себе сміливости заявляти, що сердита постать військового — це й є карикатура на Миколу I... я тільки установлюю факти: рукопис „Три літа” має карикатури. Вони належать Шевченкові”.

Треба завважити, що на листі (обгортці) альбому „Три літа”, зарисованому карикатурними профілями, з мистецького погляду найцікавіші „кубістично” вистилізовані профілі Аполлона Мокрицького; що ж до енергійно нарисованого профіля військового, то розстроєна уява могла підказати і Миколі I, і його генералам з „III отделения”, що то — карикатура на царя; бо, мабуть таки, сама заборона Шевченкові рисувати була викликана особистою образою царя на Шевченкові карикатури. Що Шевченко любив рисувати карикатури — це відомо. Чужбинський у своїх спогадах оповідає про карикатури, рисовані Шевченком у Чернігові після тамошнього балю; ще будши в Академії, Шевченко і Штернберг рисували карикатури і на себе самих, і на своїх товаришів, навіть не позбувся Шевченко цього звичаю і на засланні. М. Бажанов оповідає, що в Орській кріпості Шевченко нарисовував карикатуру, в якій представив тодішнього міністра освіти гр. Уварова, що сірою салдатською шинелею закривав світло сонця від українського села. В Раїмі нарисовував карикатуру на товаришів з Аральської експедиції, що волочилися за дочкою тамошнього урядовця. З Оренбургу Шевченко в кінці 1849 року прислав А. Лизогубові карикатуру на самого себе, карикатуру перейняту гірким сарказмом над власним поневірянням в салдатській муштрі. При тому Шевченко писав: „Ще посилаю Вам оцього гарнадера (це я) — згадуйте мене, дивлячись на його, друже мій добрий!” Здається, ця карикатура дійшла до нас, — це є той рисунок, під яким з гіркою іронією підписано: „От так,

як бачите!" (т. X, стор. 323). Якби ми не знали про інші карикатури Шевченка, то вже й цієї одної досить, щоб твердити, що автор цього рисунку мав і хист, і вправу в рисуванні карикатур. Цей рисунок зразу відрізняється від інших рисунків Шевченка якраз своїм карикатурним стилем. Найбільше цей стиль виявляється в домінуванні карикатурної лінії, яка, дуже мало шаржуючи, сильно окреслює рисунок і обумовлює його комізм, — комізм тим більший і тим глибший, чим слабше його шаржування. Глибокий комізм лінії лежить більш у спостережливій характеристиці; а замість шаржування маємо лише виразне акцентування; глибокий комізм рисунку переходить у гіркий сарказм, майже трагічний. Ми знаємо трагічні карикатури Гойї, менше глибокі і менш темпераментні, але не менш трагічні Домье, Ропса тощо, але у всіх тих майстрів трагізм передається психологічним трактуванням сюжету, а не технікою карикатурного виконання. В порівнянні до рисунку Шевченка рисунки західньо-європейських майстрів, при всій їх талановитості (у Гойї навіть геніяльності), все ж ще не мають такого карикатурного стилю, — в них ще немає панування акцентованої лінії, яка з'являється в Шевченка, очевидно, у зв'язку з завданням і стилем карикатури, бо на загал його рисунки — теж далекі від панування лінії. Безперечно, на підставі вже одного цього рисунку „гарнадера" можна з певністю твердити, що Шевченко мав великий талант карикатуриста, і хоч на цьому не спеціалізувався, а рисував карикатури — от так собі, жартома, але вмів внести в них силу глибокого сарказму. Не дурно, захлинувшись від злоби, тупий монарх, цей „неудобозабываемый тормоз", не тільки на резолюції про кару Шевченкові власноручно дописав заборону писати й рисувати, але й по кількох роках ні за що не згоджувався цієї заборони зняти й карав усіх тих, хто сприяв Шевченкові в його нелегальних заняттях рисунком та малюванням. За свою

працю під час Аральської експедиції Шевченко не тільки не дістав сподіваної нагороди, але з монаршого наказу дістали кару всі ті, що дозволили Шевченкові рисувати ці потрібні для експедиції рисунки. Навіть образів до церкви в ті часи „казьонного” православія, і тих Шевченкові малювати не дозволяли, очевидно воліючи, щоб церква зоставалась без образів.

Отже, заборона рисувати була, як видно, найтяжчою для Шевченка карою, що завдавала його артистичній натурі найбільших мук. Але потреба рисувати настільки була заложена в натурі Шевченка, і натура його була така дужа, що зрештою всі царські заборони остаточно своєї мети не досягли. Гони природу в двері, вона увійде в вікно, і артистична натура Шевченка коли не перемогла, то обійшла царські накази, кари й заборони; не зважаючи на заборону писати й рисувати, від часів заслання Шевченка до нас дійшло чимало його писань і рисунків, хоч, на жаль, дійшло далеко не все. Те, що ми знаємо з малярської й рисункової праці Шевченка з часів заслання — зв'язане здебільшого з Аральською експедицією 1848 — 1849 років. Менше матеріялу вціліло від не зовсім ясної і мало висвітленої біографіями Шевченка геологічної експедиції, чи так званого Каратауського походу — до гір, що починаються на Мангишлацькому півострові, на якому стояв і форт Новопетровський, і тягнуться на південний схід⁵⁹). Ця експедиція мала своєю базою Новопетровський форт, куди в 1850 році персведено Шевченка; приділений до цієї експедиції Шевченко, очевидно, виїздив з експедицією і вертався на базу, цебто до форту, бо не видно, щоб він покидав форт на довгий час. Крім рисунків, зв'язаних із цими двома експедиціями, до нас дійшло дещо із праць Шевченка, зроблених в Оренбурзі в кінці 1849 року і на початку 1850 років, а потім дещо з його праць у Новопетровському форті. Всі праці доби заслання на про-

тязі десяти років складають власне одну групу в рисунковій спадщині Шевченка, відмінну від попередніх праць головним чином сюжетами: в пейзажі замість України — киргизькі степи, замість Дніпра — Аральське або Каспійське море, в жанрах замість українців — киргизи; навіть портрети з того часу, а особливо автопортрети, композиційно трохи відмінні, — бо Шевченко в салдатській службі мусів значно змінити і своє обличчя, а почасти воно й само змінилося під тягарем років тяжкого терпіння і страшного поневіряння.

В добі Миколи I, коли головною мрією коронованого „фельдфебеля-царя” було поставити цілу Росію „під один ранжир”, коли всі уніформи суворо регламентувалося, і взагалі життя мусіло йти „по ранжиру”, точній регламентації підлягала й зовнішність чоловіка. Коли чоловік був у цивільній службі, то на нього право „ношенія” вусів „не розпространялось” (пригадаймо клясичне оповідання Стороженка); у війську навпаки: було заборонено голити вуса, але борода мусіла бути поголена, в деяких випадках дозволялося носити баки. Отже, коли Шевченка віддали до війська, то зовнішність його мусіла відповідно до регламенту змінитися. Коли подивимось на автопортрети з часів академічних (чи то олійними фарбами в овалі, що знаходився в Московському Історичному Музеї — т. I, перед текстом — чи той пером з 1843 р., що його Шевченко зробив у Яготині для В. Репніної — т. V, ст. 110), то на них Шевченко має молоде, свіже обличчя, гладко виголене, з маленькими бачками коло вух. На автопортреті 1845 року, після скінчення Академії, Шевченко виглядає значно змузніліший, з повним блиску і ясности обличчям тридцятилітнього мужа, з печаттю вибранця бога Аполлона; і тут у нього — так само гладко виголене обличчя, навколо злегка опушене м'яким і ніжним заростом. До цього найближче підходить його обличчя на автопортреті із свічкою, який Шевченко

повторив у гравюрі в 1860 році (т. II, перед текстом). Тепер, у часах заслання, в салдатській службі, на всіх автопортретах Шевченко повинен мати вуса і зовсім зголену бороду. Таким бачимо Шевченка на автопортреті акварелею у восьмикутнику з часів Аральської експедиції. Досить округле обличчя з широко відкритими очима і чолом, закритим кашкетом з великим „козирьком” (дашком), що сильно затемнює верхню половину обличчя; із затіненої частини ще глибше і виразистіше світяться великі очі. На Шевченкові біла м'яка сорочка і розстібнутий салдатський мундур. На тлі портрета дерев'яна стіна з прибитими до стіни образками, мабуть вирваними з модного журналу, з кешеньковим годинником, повішеним поруч на стіні і далі теж повішеним салдатським „тесаком”. Такий самий автопортрет, виконаний олійними фарбами, дійшов до нас у кількох примірниках; чи якийсь із них є справді оригіналом роботи Шевченка, і який саме — можна сперечатись. Один примірник цього портрета до революції належав музеєві Тарновського у Чернігові, другий до колекції д-ра Г. Квятковського в Києві. На примірнику в Музеї Тарновського було написано рукою Куліша вірш: „Отоді згадай в неволі...” Можна думати, що цей примірник — копія, зроблена з оригіналу в 1856 році (до речі, цей примірник зроблений не в овалі, а в восьмикутнику). Примірник із колекції проф. Трінклера найгірше зберігся, але покійний О. Новицький уважав його за оригінал. Після великої війни появились репродукції ще одного, четвертого примірника, також в овалі, з чистим тлом, без усяких аксесуарів (т. VIII, перед текстом), і О. Новицький, очевидно, цей примірник прийняв за оригінал, бо власне його репродукцію дав у своїй останній праці про малярство Шевченка, видрукованій у 1930 році. Цей автопортрет попав до Київського Музею, а його репродукція перед тим обійшла кілька видань. Чи, прийнявши цей останній примірник за

оригінал, О. Новицький відмовився вважати примірник Трінклера за оригінальний, чи й далі вважав обидва ці примірники за власноручну працю Шевченка, із тексту праці Новицького не видно. Правдоподібно всі ці, олійними фарбами виконані, автопортрети, являються копіями, варіантами, а подекуди то й фальсифікатами, що мали перводжерелом той акварельний автопортрет, що його Шевченко в Оренбурзі 1850 року подарував Л. Венгжиновському і який тепер належить Науковому Товариству ім. Шевченка у Львові⁴⁰). Ця аквареля в сгилевому обрамленні, очевидно, була оригіналом для тої копії, що збереглася в Музеї Тарновського в Чернігові; принаймні з усіх олійними фарбами зроблених примірників вона — найближча до акварельного, що так само зроблений не в овалі, а чотириохкутнику із зрізаними кутами (восьмикутник). За найкращий автопортрет з цього часу треба, мабуть, визнати той автопортрет сепією, зроблений в Оренбурзі в 1849 році, що зберігався в родині спадкоємців Федора Лазаревського, а тепер, здається, в Київському Музеї. Цей портрет уперше опублікував Є. Айзеншток у своєму виданні „Щоденника” Шевченка в 1925 році (див. у т. III цього вид. перед текстом), а цілий лист репродукував Новицький у своїй праці 1930 року (стор. 15). Шевченко на ньому без шапки, так само в м'якій білій сорочці з розстібнутим мундуром, тільки голова обернена в інший бік. Портрет цей чудесно нарисований. Голова рельєфна, зовсім кругла; велике випукле чоло і великі широко відкриті очі мають не усталений, але цікавий вираз. Ясно освітлене обличчя, без світляних та тіневих ефектів, представлене зовсім просто, але робить тим більше вражіння. До цього автопортрета найближче підходить значно пізніше нарисований у Новопетровському форті автопортрет, що його Шевченко 22 квітня 1857 року післав у подарунок Кухаренкові. Посилаючи цей портрет, Шевченко писав до Кухаренка: „... посилаю

тепер Тобі, друже мій єдиний, своє поличчя... я ще не дуже зостарівся, та знівечився, друже мій єдиний". Закінчується лист словами: „Умисне пишу тобі на одному листочку, щоб було де поличчя положить і щоб конверт не дуже важив". Справді, цей автопортрет, на якому бачимо Шевченка в такій самій позиції, як і на попередньому, вповні потверджує вираз Шевченка — „не дуже зостарівся, та знівечився!" Чоло значно більше відкрите через брак волосся, зате вуса далеко рясніші, а обличчя вже не має ознак сили і здоров'я: роки тяжких поневірянь провели на ньому свої риси і наклали свою печатку. Щодо портрета в круглому кашкеті без дашка з високо відкритим чолом (г. VII, перед текстом), то ледве чи може бути сумнів, що цей портрет рисував Шевченко, але чи це автопортрет, чи представляє він дійсно Шевченка, а не когось із поляків, що були на засланні теж у третій роті, то про це можна сперечатися. Що ж до портрета без шапки в застібнутому салдатському мундурі, то цей портрет представляє Шевченка (якщо не Бажанова), але треба б іще довести, що це робота самого Шевченка; а довести це, здається, не так легко. В цьому ж часі з'являються дуже цікаві й оригінальні Шевченкові автопортрети в жанрових композиціях. Власне в жанрові рисунки Шевченко вводить свою постать, як один із персонажів, представлених на образку; у них свою власну постать Шевченко, як звичайно, скромно розміщує десь на задньому плані. У цих жанрових образках Шевченко зарисовував не тільки себе, але й інших членів Аральської експедиції та ближчих до себе людей, яких здибав у оренбурзьких степах.

Повернувшись з Аральської експедиції в листопаді 1849 року, Шевченко, заходами приятелів, був відряджений від своєї військової частини до Оренбургу, щоб закінчувати та опрацьовувати матеріяли, привезені з експедиції. Тут Шевченко прийняв приятельську пропозицію квартирмейстра Оренб. Кор-

лусу капітана Герна оселитися в нього приватно, вернувся до свого фаху і працював над портретами мешканців Оренбургу, очевидно, заробляючи тим на життя. У цей час він робив портрети і олійними фарбами, і акварелями, і іншими своїми способами. Відомо, що олійними фарбами Шевченко в цей час малював Герна і його дружину, але той портрет, не скінчений, був спалений, коли прийшов наказ у квітні 1850 року зробити в Шевченка трус. Так само олійними фарбами малював Шевченко портрет дружини військового губернатора і командира оренбурзького корпусу генерала Обручева. В кожному разі відомо, що олійними фарбами Шевченко і в тому часі працював, хоч здобувати олійні фарби йому було важко. Посилав їх Шевченкові, як видно, А. Лизогуб, а в листі до нього з дня 29 грудня 1849 року навіть знаходимо такі слова: „А фарб сухих не посылайте, бо тут олії достать не можна...” З портретів, роблених у той час в Оренбурзі акварелею, деякі збереглися до нашого часу. Ще в Аральській експедиції Шевченко зробив у Раїмі акварелею портрет капітана Макшеева, в „джеломейці” (повстяній кібітці), у якого мешкав до виходу в море. Так само в експедиції Шевченко зробив портрет Томаша Вернера, що так, як і Шевченко, відбував кару в війську, був унтер-офіцером, і до Аральської експедиції його взяли, як фахівця-природника для геологічних та ботанічних дослідів. Із портретів акварельних, роблених в Оренбурзі, збереглися в Київському Музеї портрет Миколи Ісаєва, брата того самого прапорщика Ісаєва, що помстився на Шевченкові в 1850 році доносом за те, що Шевченко вмішався в його інтимні справи. Цей портрет належав до революції покійному артистові Миколі Садовському. На звороті цього портрету рукою, очевидно, самого М. Ісаєва в Полтаві вже в 1862 році було надписано, що рисував його Тарас Шевченко в Оренбурзі в лютому 1850 року. В Третьяковській галерії в

Москві зберігається портрет Андрія Племяннікова, батька члена I-ої Державної Думи від самарської губернії. Цей портрет, рисований в Оренбурзі в 1850 році, з незвичайно енергійним обличчям східного типу, зберігає всі характерні риси попередніх акварельних портретів Шевченка, хіба з тою різницею, що раніше Шевченко такі портрети робив здебільшого по коліна, а тепер почав робити лише по лінію пояса. так що й руки зроблено тільки до ліктів. Раніше Шевченко високо обтинав погруддя тільки на портретах, мальованих олійними фарбами. О. Новицький, публікуючи портрет Племяннікова, зауважив, що він „передає усі характеристичні риси манери Шевченка: пильно оброблено обличчя, де фарби накладено дрібними масточками. особливо на світлих місцях, тоді як одержу зроблено більше широкими мазками, а нижче погруддя й зовсім недороблено, навіть і рука”. В Музеї Полтавського Губ. Земства до революції переховувався ще один акварельний жіночий портрет, роблений так само в Оренбурзі в тому часі. Цей портрет в овалі представляє дружину підполковника Івана Бларамберга. Жінка старіша ніж середніх літ, у старушчиному білому гофррованому чепці, не зав'язаному під підборіддям, на голові, з широким білим коміром, у чорнім, майже чернечім одінні. Цей стиль світської черниці Шевченко ще підкреслив витриманою симетрією скупих деталей, і саму голову, в одміну від свого звичаю, теж поставив просто en face. Усе це надавало портретові якоїсь ієратичности, умисне вишуканої сухости й ригорозности. Цікаво порівняти цей портрет з портретом Марії Федорівни Катеринич. рисованим чотири роки раніше. Там так само стара жінка, навіть значно старіша, так само в старушчиному білому не зав'язаному чепці, але повна життя, енергії, руху, зацікавлености життєвими справами українка, а пані Бларамберг — ієратично-суха, по-чернечому ригорозна московка. Цікаво, чи це звичайний випа-

док, чи Шевченко вмисне хотів підкреслити національний характер „русской женщины“? Портрет пані Бларамберг — так само тільки погруддя⁴¹). Збереглося до нашого часу й кілька портретів, рисованих у Новопетровському форті. Це здебільшого портрети тих родин, що добре ставилися до Шевченка, головним чином Ускових, в домі яких Шевченко портретував не тільки самого Іраклія Ускова і кілька разів пані Агату Ускову, але й усіх їхніх „чад і домочадців“, до служниці Катерини включно.

Портрет Іраклія Ускова Шевченко зробив олівцем і представив миколаївського „служака“ з густим непокірним волоссям на голові, з вусами, що стирчать, як щетина, з краваткою „воєнного образца“, що затягує шию по саме підборіддя. Разом із тим Шевченко в цьому рисункові зумів виявити незвичайну психологічну проникливість і вміння віддати складну характеристику найпростішими, майже невловимими засобами. Крізь зовнішність миколаївського „служаків“ Шевченко зумів показати багато доброти, людяності і вродженої інтелігентності цього військового; тому до цього завдання так пасує та велика м'якість рисунку і легкість олівцевого штриха, з якими він віддає ці противенства миколаївського „салдафона“ і доброї людини. Як не дивно, а далеко сухіше і холодніше виглядає голова пані Агати Ускової (т. VI, стор. 320), хоч треба думати, що цей портрет Шевченко робив у часі захоплення Усковою (що безперечно було фактом), а не в часі охолодження. Власне саму статуру пані Агати, загорнутої в широку шаль, в сидячій позі до колін, як і на своїх давніших акварелях, Шевченко представив дуже м'яко і ніжно виповненою. Тут у Шевченка знайшло вираз його розуміння повабу жіночого тіла, як у маляра-француза, або майстра доби ренесансу, але із цієї м'якої статури, навіть до контрасту з нею, виростає тонка красива шия й голова, в якій більше холодної кокетерії, ніж жіночої

м'якості й лагідності. Той холод, яким віє від цього гарного, але менше одухотвореного обличчя, ніби виправдує ті слова роздрагування й осуду, що пізніше зривалися в Шевченка на адресу пані Ускової, і цей портрет ніби свідчить, що Шевченко не переборщував, а якраз мав рацію в своїх осудах, коли полуда захоплення спала з його очей, і він перестав цю жінку ідеалізувати. Цей портрет пані Ускової, на якому її зображено в кріслі, майже в профіль, з оберненою до майстра головою, зовсім нагадує старі акварельні портрети Шевченка з часів перед засланням, тільки що некорисно відрізняється від них тим, що тло портрета не легке, нейтральне, як це майстер робив раніше, а тлом служить реальна ряба стіна і стеля покою, у якому портрет роблено. Цілому образкові, із зрізаними кутами, це надає непотрібної тяжкості. Але ця риса — відходити від гладкого нейтрального тону і додавати до портретів ціле оточення, або окремі предмети з оточення — якраз є характеристичною для портретів Шевченка цієї доби. Вже в часах Аральської експедиції Шевченко в своєму акварельному автопортреті пририсував стіну з картинкою, годинником і „тесаком”. Пізніше Шевченко робив свої автопортрети просто в жанровій обстановці, як і портрети членів Аральської експедиції, і може це привело до певного змішування стилю портрета і стилю жанра, що характеризує його портрети, роблені в Новопетровському форті, з винятком портрета Іраклія Ускова та автопортрета, посланого Кухаренкові. Особливо це відноситься до того портрета Агати Ускової, на якому вона представлена з дитиною на руках. Хто знає, чи то випадок, чи ні, що цей портрет композиційно дуже нагадує образи італійського ренесансу, що представляють у сучасній життєвій обстановці Мадонну з Дитям на колінах, при чому Мадонна замислено дивиться в далечинь, а Дитя Ісус невинно й мило пустує в нїї на

колінах з квіткою або пташкою в руках. Так, пані Агата Ускова сидить у фотелі біля відкритого, заставленого квітами вікна, а на колінах у неї в одній сорочечці сидить дитина з зеленою гілкою в руці. Зм'якшене зеленню на вікні світло сонця м'яко вливається в хату й заливає невелику частину обличчя й погруддя матері та привабно освітлює цілу дитину. Пані Ускова тут представлена вже без жіночої привабливості в статурі, бо замість жіночої кокетерії тут Шевченко хоче передати *charme* молодій матері і більше підкреслити інтимність цілого образу; але все ж найбільше притягує увагу дитина з дуже гарними і спливчастими складками її сорочки, з мило, по-дитячому диспропорційними ручками, ніжками і по-дитячому великою головою з великими очима. Тут знову в Шевченка повно й дотепно виявилась його велика любов до дітей.

У спогадах Ускової і в спеціальній розвідці д-ра Ів. Брика говориться ще про один портрет, зв'язаний із домом Ускових, портрет, що представляє служницю Катю, по-киргизькому вбрану; можливо, що саме цей портрет дійшов до нас у вигляді сепії, що представляє молоду, гарну дівчину в широкій сорочці із широко та мальовничо, по-східньому пишно пов'язаною головою; дівчина тримає в одній руці каганець, закриваючи вогонь другою рукою, так що світло каганця яскраво освітлює дівчину та маленьку, прямовісно поставлену, мабуть намогильну, плиту із східнім визерунком. Незвичайно ефектне, але звичайне для Шевченка, освітлення в цьому дуже привабливому рисунку вибагливо удосконалюється майже імпресіоністичним моментом світла, що пробивається між пальцями руки, яка це світло закриває. Почувається, як Шевченко наближається до імпресіоністів, ніби простягає їм руку через голови грядущих натуралістів, але рішучого кроку не робить. Не робить навіть того кроку, що зробили його сучасники, безпосередні вчителі імпресіоністів Де-

лякруа та Курбе, — ні, він спиняється на полустанку давнього шляху від Рембрандта до Мане, на полустанку, близько до старого Шардена, пристосовуючися до української дійсности, скажемо — Лосенка, на полустанку, вибудованому в країні академізму.

Є відомості, що Шевченко в Новопетровському форті рисував іще портрет свого ротного командира Єгора Косарева, а також пляц-ад'ютанта, а пізніше доглядача Новопетровського військового „полугоспітала”, Миколи Бажанова, з яким був у приятних відносинах, того самого Бажанова, що 21 липня 1857 року в 11 годині вранці при вході до форту перший поздоровив Шевченка із „свободою”. Доля цих портретів невідома, але про портрет Бажанова Шевченко записав кілька характерних рядків у своєму щоденнику 15 червня 1857 року: „Сьогодні вранці почав я рисувати в киргизькій кибітці на городі портрет п. Бажанова чорним і білим олівцем. Прекрасне освітлення! і я охоче взявся за працю. Чорт приніс приятельку — перешкодила! Я закрив портфель і вийшов із кибітки. Скромна приятелька не втерпіла, глянула одним оком на мою працю і знайшла повну схожість, коли б тільки рот і ніс були менші. І, не задовольнившись власним спостереженням, запитала думки в покоївки та в свого фаворита Молчаліна А. Це мене зовсім розлютило, і я, не попрощавшись, подався до форту”. Можливо, що цей портрет занапастився, але в Київському Музеї зберігся другий портрет М. Бажанова з дружиною (сепія, в поперечному овалі). Пані Бажанова сидить у фотелі біля столика з високою лямпою, а Бажанов із книжкою в руках біля неї на дзиглику. Ясне світло падає трохи ззаду, так що освітлює половину обличчя пані, а пана Бажанова менше, ніж наполовину. Як цей портрет, так і вище наведені слова Шевченка про портрет Бажанова свідчать, що Шевченко не перестав кохатися в чарах світла й тіней, і

світляні переходи його не менше цікавлять, як самі особи, що він їх рисує. Навіть стислість овалу, де вміщені дві особи, зображені вище пояса, не перешкодила Шевченкові згідно з новим настроєм додати аксесуари — пририсувати ще столика з ляпою та розгорнути книжку в руках у пана. Це, мабуть, для того, щоб підкреслити родинність, затишність і спокій цілої композиції. Цей портрет, увійшовши до колекції Київського Музею, був на обох виставках, уряджених Київським Музсем, а саме — на виставці українського портрета 1925 р. під ч. 172 і на виставці українського малярства 1929 року під ч. 368. Упорядник обох цих виставок Ф. Ернст у вступній розвідці до першої виставки зазначає: „Двадцять чотири портрети, Шевченковою рукою написані, наочно доводять, що Тарас був художником не „між іншим“, у межичасі своєї літературної творчості, а першорядним майстром, віртуозом в орудуванні і акварелею, й олією, й вуглем, і олівцем. Щодо офорту, то тут Шевченко, як відомо, не мав собі рівного на цілу Росію, та й не має й досі“. В увагах до другої виставки Ф. Ернст підкреслює цінність автопортретів Шевченка, зроблених на засланні, а за найкращі „щодо виконання“ визнає цей портрет Бажанових і жанровий образок сепією з киргизям перед грубкою. Треба завважити, що обличчя Бажанова — мало подібне до Шевченкового, але деякі деталі, вуса, ніс, брови, зачіска, виглядають так, що треба бути уважним, щоб може інший портрет Бажанова не прийняти за автопортрет Шевченка.

В колишній колекції І. Цветкова в Москві був іще один портрет роботи Шевченка з двома особами, виконаний у 1857 році, що зазначено виразно на підписі і, як видно з оточення, зроблений на свіжому повітрі літом, отже, значить, у Новопетровському. Представляє він подружжя вже старих людей, а саме — пані в зав'язаному старушчиному білому очіпку і старушчиній чорній мантилі, а за нею

очевидно, її чоловіка в цивільному вбранні, з голеними вусами і невеличкими баками. Портрет цей звичайно підписують „Зигмантовські (?)” із знаком запитання. О. Новицький в оправдання такого підпису подає, що представлені на цьому портреті персони „дуже пригадують слова Шевченка про Зигмантовських, і самий час праці теж відповідає тому”. Старий Констянтин Зигмунтовський (як він сам писав своє прізвище) тримав у Новопетровському крамничку та мав дозвіл торгувати горілкою. Подружжя Зигмунтовських було, здається, одинокою цивільною родиною, з якою знався Шевченко в Новопетровському форті і про яку докладніше оповідає в своєму щоденнику. Те, що Шевченко оповідає про це подружжя, в такій мірі відповідає портретові, що, мабуть, не було б необачним знак запитання з підпису під цим портретом зняти. Цей портрет, рисований білим і чорним олівцями, в овалі представляє справжню ідилію „Филимона й Бавкиди”, як Шевченко в щоденнику називає Зигмунтовських. Вони сидять на канапці з різьбленою дерев'яною спинкою, над ними густа рослинність, збоку — далекий краєвид; зображено тільки їх погруддя. Крім не такої вже прихильної характеристики, що її дає Шевченко Зигмунтовським у щоденнику, на портреті ми бачимо живих, рухливих, підприємливих стареньких: в обличчі пані видно багато цікавості й доброго гумору, а обличчя її чоловіка — досить характерне для немудрого старого шляхтича-хуторянина, що любить оповідати про себе найнеймовірніші пригоди, не дуже вибагливо вигадані або вичитані із старих авантюрних романів, та ще, може, оповідаючи їх, сам собі й вірить. Із широко розставлених очей і розведених брів проглядає одночасно і наївність фантазера, і наївне лукавство, так, що дивлячись на цього пана на портреті, можна гадати, що в минулому його могло бути не все гаразд і не завжди в згоді з карним кодексом. Все це Шевченко передає, як тонкий рису-

вальник-психолог, без найменших підкреслень, спокійно й лагідно, навіть із явною симпатією до портретованих (див. т. IX, стор. 41).

Зразу після Аральської експедиції, будучи в Оренбурзі півроку (від листопада 1849 до квітня 1850 р.), Шевченко був добре прийнятий в оренбурзькій колонії поляків і хотів для католицького костела в Оренбурзі намалювати надвітарний образ Розп'яття. Він зробив сепією шкіц такого образу, і цей шкіц зберігся у Д. Мордовця, а від нього перейшов до музею кол. Тарновського в Чернігові. Але виконати цей образ Шевченкові не довелося: 7. III. 1850 року Шевченко писав з цього приводу до В. Репніної: „Я пропоную тутешній католицькій церкві (коли мені дозволять рисувати) намалювати запрестольний образ (без усякої ціни та умови), що зображує смерть Спасителя нашого, повішеного між розбійниками; та ксьондз не згоджується молигись перед розбійниками! Що робити? Мимохіть бачиш схожість між ХІХ та ХІІ століттями”. Справді, композиція цього ескізу Розп'яття — дуже оригінальна, і зрозуміле, що ксьондз побоювся б такий образ примістити в костелі, та ще й у центрі над вітгарем. Цікаво, що в Петербурзі в часах академічних Шевченко був свідком того, як Брюлов намалював образ Розп'яття для кірхи, і навіть помагав натягати його на раму і в кірсі вішати. Тоді Шевченко дуже захоплювався, як звичайно, твором Брюлова, але слідами його у своїй праці, як звичайно, не пішов. Навіть покійний Кость Широцький, що ще тримався погляду про величезний вплив Брюлова на Шевченка, і той, аналізуючи далеку від усяких банальностей композицію Розп'яття, констатував, що вона в шкіці сепією „незвичайно вийшла у Шевченка експресивною. Це не театральна ефектовність „Останнього дня Помпеї” Брюлова, а справжня драма, передана з розумінням, ніде інде не висловленим; ця річ може роздратувати нерви, бо змушує майже фізично пережи-

вати всю подію. Христос, з молодим безбородим обличчям, висить на трьохконечному хресті; він з торжеством простягнув своє тіло, й наче по волі його відбуваються великі зміни в природі. Наступає зловіща тьма евангельська, і меркне сонце, кидаючи свій останній промінь на фігуру Розп'ятого та на прилалу внизу, до ніг хреста, вловиту білим покривалом, убиту горем Божу Матір. Шевченко добре знав, що то значить горе матері, і прикмети незвичайної ніжності дав своїй „матері” та матері при хресті. Крім Матері Христової й силуетів розбійників, за хрестом Шевченко не дав на картині жадної фігури, відкинувши геть усіх статистів, аби дати в вільній, ніде не повтореній, композиції саму трагедію Христа на Голгофі”. П. Зайцев також звертає увагу на дуже цікаву й оригінальну композицію цього шкіцу з Матір'ю Божою за хрестом, ефективною світлотінню і Христом молодим і близьким уже до воскресення. П. Зайцев навіть уважає, що композиція цього розп'яття не позбавлена „певної революційної символіки”.

Так само не пощастило Шевченкові і в Новопетровському форті з проектом намалювати за престольний образ для тамешньої церкви. Коли в 1851 році скінчилася експедиція, чи каратауський похід по Мангишлаку, Шевченко знову дуже тяжко відчув заборону рисувати, як це видно з листів його до Бодянського („не давати чоловікові займатися... тим мистецтвом, якому він усе життя своє присвятив, — це найлютіша кара!” — 15. XI. 1852) та особливо до Артемовського: „Та найгірша для мене мука, що рисувати мені не дозволяють” (1. VII. 1852); „... я без олівця і фарб мучуся. Лихо! і це [раз] лихо!” (15. VI. 1853); „хоть би і на стороні постоять коло тієї Академії” (6. X. 1853). Тоді комендант Усков порадив Шевченкові прохати дозволу намалювати за престольний образ до місцевої церкви. Думали, що для церкви начальство може не заборонить, а це під

претекстом змалювання церковного образу дало б Шевченкові можливість і взагалі рисувати. Шевченко за цю пораду вхопився й подав комендантові офіційне прохання дозволити йому власним коштом намалювати для новопетровської церкви запрестольний образ. Комендант запитав думки безпосереднього Шевченкового начальника — капітана Косарева; Косарев дав Шевченкові найкращу атестацію, і тоді комендант післав відповідний рапорт до Оренбургу. У квітні 1854 року начальник штаба генерал Фантонде-Верайон повідомив коменданта Ускова, що начальник корпусу не згодився дати дозволу „рядовому Оренбурзького лінейного ч. 1 батальйону Тарасові Шевченкові нарисувати запрестольний образ для церкви дорученого Вам форту”. Це було для Шевченка справжньою катастрофою, і йому знову нічого не лишалось, як знову мріяти про зв'язаний з його релігійним малярством Седнів і жити надією, що недовлі прийде колинебудь кінець: „Тоді вирушаю просто до Седнева і в міру сил втілюю свою ідею, що її так довго леліав. В седнівській церкві прикро мене вражали два вмуровані гаки над іконостасом, і я думав: чим їх заслонити? Та нічого кращого видумати не міг, як образом смерти Спасителя нашого” — писав Шевченко до княжни Репніної ще 7 березня 1850 року.

На засланні в малярській творчості Шевченка появляється, як уже згадувано, нова відміна жанру, якої раніше, здається, в його працях не траплялося, а саме — жанрового характеру викінчені образки, на яких у числі зображених персонажів бачимо й самого Шевченка. Здебільшого ці жанрові образки залічують до автопортретів, але неслухно. Це характеристичні жанрові сцени, а самого себе Шевченко зображує на другому або на третьому пляні, а не серед головних постатей композиції. Вже перша відома Шевченкова річ, зроблена на засланні, була композицією такого роду: рисунок представляє внутріш-

ність казарми в Орській кріпості, мабуть восени або зимою 1847 року. Цей рисунок тушем зберігся в альбомі у Суханових і був у Відні репродукований фотогравюрою. Представляє він *intérieur* Орської казарми, наповненої салдатами, що одні лежать на нарах, друга група зібралася коло горілки, а праворуч на ослінчику під стіною сам автор з амуніцією, а перед ним мале киргизя, якому Шевченко дає калача*). Другий образ сепією з часів Аральської експедиції уділяє ще більше місця особі автора, бо в композиції взагалі тільки дві постаті серед *intérieur'u* киргизької кибітки. Але все таки головною постаттю в центрі і на першому пляні до пояса роздягнений киргиз позує, а сам Шевченко збоку з олівцем у руці напів лежить, спершися на другу руку, і зарисовує киргиза. Постать Шевченка освітлена слабше, але ясне світло, що жмутом пробивається крізь вікно в стелі кибітки, розбивається об голе тіло киргиза, яскраво його освітливши, і об біле розкидане ліжко в глибині кибітки, та творячи особливо привабливу пляму на білій подушці ліжка і на східньому килимі, повішеному над ліжком. Образ уповні викінчений, і на ньому старанно вирисовані складані дзиглики, гітара, мідяний посуд, біблія на полиці в глибині; але те, що всі ці предмети — детально зрисовані, не робить композиції нудною, бо, поперше, надто цікаво панує в цілій композиції центральна постать, а, подруге, головний інтерес композиції — в дуже живому контрасті залитої світлом плями і де-що затемненої решти. Слабо освітлена постать автора представлена в дуже трудному, але дуже цікавому ракурсі. Цей ракурс з ногами, витягнутими вперед, — один із найтяжчих для рисувальника, і тільки найвправніші рисувальники ризикують за нього братися, але рідко який цю трудність переможе так

*) Опис змісту рисунку подано за О. Кониським та К. Широцьким.

блискуче, як то ми бачимо на цьому образку. Разом із тим постать Шевченкова вийшла дуже живою і природною в протилежність до центральної постаті, що позує. Інша знову композиція з постаттю автора — цікава дуже перспективним і світляним укладом, поділеним на три пляни: передній плян, зовсім темний, зображує, мабуть, внутрішність киргизької юрти з широко відчиненими дверима, на порозі яких півголий киргизький хлопець бавиться з кішкою; дальший — середній плян — більше освітлений, з постаттю самого Шевченка, що сидить біля недобудованої, або недоладно покладеної стіни і, нарешті, в глибині — третій плян залитого яскравим сонцем широкого *plein-air*'у. Цілий *ensemble*, що його бачимо через розчинені двері, — зроблений у флямандському характері так само, як і поділ композиції на три світляні пояси; але дуже цікаво світло вривається з глибини до темних передніх просторів, ефективно освітлюючи ззаду постать Шевченка, що сидить, заклавши ногу на ногу, із стуленими на колінах руками. Ще соковитіше освітлена півгола, в білих штаних і високій киргизькій шапці хлоп'яча постать, а темна силуета кішки пікантно виділяється на залитому світлом порозі — зовсім по-імпресіоністичному. Між цими *chef-d'oeuvre*'ами Шевченкової творчости найбільше живою і сповненою ліричного надхнення є аквареля, до композиції якої входять постаті Шевченка і двох киргизьких дітей-жебраків, „байгушів”. Тут знову фактично три пляни, але перший плян, зазначений вузькою смугою навколо відчинених дверей, служить тільки рямом для цілої картинки. У дверях стоять і жebraють два хлопчики, босі і майже голі, у високих киргизьких капелюхах, а за ними на третьому пляні, стоїть сам Шевченко у салдатському мундурі. Всі пляни умисне дуже стиснуто, так що, замість ширшої перспективи, залишається вражіння стиснутого забудовання: ніяких деталей, тільки на половині відчинених дверей висить

салдатський „картуз”. Світло вривається, мабуть, у вікно середнього пляну, трохи освітлюючи Шевченка та третьому пляні, але яскраво розбиваючись об половину дверей і весело заливаючи та вибагливо граючи по голих дитячих тілах. Але особливий чар цієї інтимної акварелі — в трактуванні обох хлопців: старший уже з більше сформованим тілом і, як видно, досвідчений у ремесві жебрацтва, відповідно викрививши обличчя і простягнувши руки, канючить, повторюючи витвержені слова, але особливо чарівне мале витрішкувате хлоп'я, що ще прохати не вміє, а тільки з казаночком у руках чекає, щоб дістати милостиню. Тут може найякніше виступає знана нам велика любов Шевченка до дітей і тонке, проникливе їх розуміння. Коли старша дитина зображена в типі, вже в малярстві відомому, хоч би з вуличних дітей Мурільйо, то мале дитинча — вповні в Шевченковому оригінальному стилі, порівнюючи до якого „putti” італійського ренесансу видадуться і за солодкі, і навіть зманеризовані. Можливо, що цих самих дітей-байгушів Шевченко ще раз нарисував під вікном залитої світлом хати: старший сидить на землі з руками простягнутими не то до собаки, не то по милостиню, а мале з тим самим казанчиком у руках так само безтолково стоїть під вікном, з якого висувається затиснутий п'ястук. Всі ці сепії й акварелі з дітьми, крім великого майстерства й віртуозности рисунку, крім того, що їх залито промінням життєрадісного світла й настрою, особливо знаменного для Шевченка в тих його обставинах, осяяні ще й тою спеціальною Шевченковою лагідною усмішкою, яка все в нього виринала при зустрічі з дітьми, дітьми, що, очевидно, були його розвагою в тих страшних часах і, можливо, помагали на хвилину забути трагічну дійсність. Із листів Шевченка ми знаємо, як його розважав малий хлопчик Ускових у Новопетровському форті і як тяжко Шевченко переживав його несподівану смерть. У колек-

ції Тевяшова в Петербурзі переховувалася ще одна сепія, на якій ще раз представлений сам Шевченко, що зарисовує напівголого натурника, а другий гість у брилі сидить долі на килимі перед самоваром; але на цім рисунку Шевченко представив себе з бородою, так як він виглядав у Нижньому Новгороді після заслання, так що й та сепія, можливо, зроблена в тому, вже пізнішому часі, як думає О. Новицький; менш можливо, що її зроблено, як гадає К. Широцький, під час Аральської експедиції, під час якої Шевченко також деякий час не голився. Ще одна сепія з дитиною, власне хлопцем підлітком, збереглася в Київському Музеї: напівголий киргизький хлопчик палить у грубі. Образок цей цікавий найбільше тим яскравим освітленням від вогню, що палає в грубці і виринається блискучим снопом та своїм блиском обливає тіло хлопця. Ф. Ернст може небезпідставно гадає, що ця сепія, а разом із нею й вищнаведений портрет Бажанових, між усіма працями Шевченка з доби заслання, що зібрані в Київському Музеї, — „найкращі щодо виконання”.

Використовуючи для своїх жанрових рисунків свою власну особу, Шевченко, натурально, використовував і особи своїх товаришів. В альбомі пані Глазенап (дочки Бугакова) збереглася сепія, що представляє внутрішність кімнати Бугакова, командира „описної експедиції” Аральського моря, у форті Кос-Арал, де ця експедиція зимувала. На образку сидить спиною до глядача сам капітан-лейтенант Олекса Бугаков, українець, офіцер чорноморської фльоти, той, як його Шевченко називає в листі до В. Репніної — „друг, товариш і командир”, до якого Шевченко мав найтепліше почуття. Перед Бугаковим стоїть фельдшер експедиційної виправи — Істомін. Внутрішність хати з запаленою залізною грубою на першому пляні досить докладно вирисована з усіма атрибутами, як у вище згаданій сепії всередині кибітки, де Шевченко рисував самого себе і на-

турника киргиза. Взагалі в цих двох сеп'ях є децю спільного, і їх, мабуть, роблено в короткому часі одну після одної. Але в селії з Бутаковим вечірне освітлення дуже ефективно розходиться в глибині хати від якогось каганця, якого не видно за постаттю самого Бутакова, що на тлі яскравого світла виступає виразною, але м'яко окресленою силуетою, а постать Істоміна, навпаки, освітлена повно. Треба завважити, що Шевченко в своїх роботах ще з часів Академії вже любив передній плян робити темним, а далекий освітлювати і світло давати з глибини композиції. Тепер ця любов особливо розвинулася і стала майже правилом усіх його жанрових, а часто й пейзажових рисунків.

У своїх жанрових рисунках з доби заслання Шевченко з надзвичайним замилюванням рисував киргизів і в степу, і в їхній хатній обстановці з побутовими подробицями. Але ще більше захопили його бухарці. Ці останні зразу зробили на Шевченка, як на артиста-малювача, дуже велике й приємне враження. Вже в першому своєму листі із заслання до В. Репніної з дня 24. X. 1847 р. Шевченко писав із Орської кріпости: „Вихожу іноді за кріпость до караван-сарая, або „мінового двору“, де звичайно бухарці напинають свої різнобарвні шатра. Що то за стрункі люди! Які прекрасні голови (суто кавказьке плем'я) та постійна повага без найменшої пихи. Якби мені можна було рисувать, скільки б то я Вам нових та оригінальних рисунків прислав“. І хоч рисувати й не можна було, але з часів заслання до нас дійшло чимало акварслів, сепій та іншими засобами зроблених жанрових рисунків з киргизами та туркменами. Іноді це суто жанрові рисунки, іноді зарисовки окремих типів, іноді напівпейзажові образки, але в такій мірі заповнені людським штафажем, що можна вагатися, чи зачислити ті рисунки до жанрів, чи пейзажів. У В. Кочубея в Києві зберігалася до революції сепія, що представляла киргиза в степу верхи на коні. Ши-

рокий, безмежний, монотонний степ, а на першому пляні — сильним рисунком зображений степовик-киргиз на степовому конику. В такому характері пізніше брався рисувати другий популярний українець-рисувальник М. Каразин, але він в такій мірі вже не володів для того ні рисунком, ні малярським хистом. Ще одна риса великої вмільости та досконалости Шевченка-рисувальника виявляється тут у рисунку коня. Досі ми бачили на рисунках Шевченка дрібних звірят, собак, котів, бачили рогату худобу — волів у степу, але тільки намічених у дуже дрібному масштабі, так що власне ті рисунки уяви про Шевченка, як про рисувальника звірів, ще нам не давали, хоч і там уже, наприклад у чумацьких валках коло Седнева, можна було спостерегти характеристичні пропорції й деякі детальні риси волів специфічно української породи. Але все це було ще надто схематичне. В рисунку ж сепією із збірки В. Кочубея Шевченко дає тонкий і удосконалений, випрацьований у всіх деталях прекрасний рисунок коня, і то з усіма характеристичними рисами непоказного, невеликого степового коня, быстрого в бігу і витривалого в степових переходах. Такий рисунок зробив би честь найкращому спеціалістові, рисувальникові коней. Правда, ми знаємо, що Шевченко багато виправлявся в рисуванні коней у киргизському степу. У так званому Хвастівському альбомі — „особливо багато скізів з верблюдів та коней” (див. т. V цього вид., стор. 286). В музеї був. Тарновського в Чернігові є аквареля з двома кіньми у великій печері. Називається цей рисунок „Далісмен-мула-аульє” (т. IX, стор. 74). Він витриманий у характері невеликих флямандських образків і спеціально нагадує Ф. Вувермана, цього майстра білого коня, що використовував засіб робити білим конем мальовничу пляму в тіневій частині образу. Те саме, над чим Вуверман працював ціле своє життя, Шевченко з великою майстерністю віддав, як видно, спеціально над цим не

спиняючись. У колекції сенатора Рейтерна перехо-
вався рисунок сепією, що представляв півголого кир-
гиза, який, лежачи на килимі, бринькає на домрі,
на передньому, як звичайно у Шевченка, затемнено-
му пляні, а далі, біля відчинених дверей — залита
світлом сонця, теж гола жінка киргиза крутить жор-
на. Уже знані нам контрасти освітлень і тіней, блиск
і гра яскравого світла на жіночому тілі і стримані
блиски на смуглявому тілі киргиза — віддані із зви-
чайною для Шевченка майстерністю; але тут Шев-
ченко знову виступає, як досконалий рисувальник зві-
рів, представивши мале теля на першому пляні, а на
третьому — велику корову, що просовує голову крізь
розчищені двері. Незграбність форм молодого теля-
ти і тяжкі форми старої корови віддані з надзви-
чайною спостережливістю, наче Шевченко спеціаль-
но студював рисування звірів (*Tiermalerei*). Під час
аральської експедиції Шевченко, як *Tiermaler*, мав
нагоду виявити себе в рисункові хижого звіря: на
експедицію напав старий і могутній тигр, що встиг
загризти одинадцять чоловіка раніше, ніж його було
вбито; Шевченко майстерно віддав велетенську си-
лу, хижу м'якість і яскраву барвистість цього страш-
ного хижака, що ніби напівлежить, напівсидить на
землі. Пізніше, уже в Новопетровському, Шевченко
дозволяв собі іноді вводити до нічних пейзажів мен-
ших хижаків, як гієна або лисиця, щоб заакцентува-
ти моторошно романтичній настрій краєвиду глибокої
ночі. Очевидно, в цих випадках він мусів обмежу-
ватися лише темними силуетами цих хижаків, але
завдяки майстерності рисунку темною плямою намі-
чена силюста дає зовсім ясну характеристику звіря
і його породи.

До революції в Києві в колекції кн. В. Кочубея
зберігалася жанрова сцена сепією киргизького хат-
нього побуту. На цій сепії киргиз у юрті, сидя-
чи долі, розтирає щось у макітрі довгим макогоном,
а за ним його жінка мішає ложкою в великій мисці

(т. V, стор. 274); обоє вони — на тлі великого східного килима; киргиз майже ввесь голий, киргизка в широких одінні з білою наміткою на голові; косе проміння сонця грає на тілі киргиза, виблискує на білій намітці киргизки і переливається на кольорових визерунках килима. Може ще цікавіша — сепія, що переховувалася в колекції Цветкова і представляє киргизку, що товче в ступі. На відкритому повітрі біля юрти в ясний соняшний день хлопець-киргиз сидить біля дверей, степовий орел, прикутий на ланцюгу, сидить на тичині, а на першому пляні в центрі дуже гарна киргизка в широкій хламиді з пов'язаною головою, боса, з особливою невловною грацією товче в ступі. Мабуть не випадково Шевченко в граціозних рухах киргизки віддав щось українське, стихійно вроджене. Подібних рисунків особливо багато було в альбомі, що належав Л. Жемчужнікову. Всі ці рисунки, крім високої мистецької вартости, представляють немалий етнографічний інтерес, бо вони не штучно скомпоновані, а з артистичною винахідливістю віддають поезію й мальовничість тубільного народного побуту.

Від обох експедицій, а особливо від Аральської, зосталося чимало рисунків Шевченка, що не піддаються звичайній класифікації і прийнятому поділові на жанр чи пейзаж. Цього типу композиції були властиві Шевченкові ще й на Україні, де мальовнича природа ніби мусіла перемагати потяг Шевченка до оживлювання природи людським штафажем. Закинута ж у киргизькому степу самотня валка або табір мимоволі на собі скупчують увагу, може тим самим надаючи пейзажовому образу жанрового характеру. Особливо Чернігівський музей, колишній Тарновського, був багатий на акварелі, а почасти, й на сепії та рисунки олівцем з Аральської експедиції, що представляють днювання експедиції в степу, розтаборювання її на березі моря, киргизьку оселю на березі Аральського моря, пристань на річці Сир-Дар'я, ос-

танки будівель у Раїмі з мешканцями форту, працівників експедиції на березі моря тощо; всі ці не то жанри, не то пейзажі, — як пейзажі, прекрасно передають характер краєвидів киргизького степу та Аральського моря, а як жанри, так само докладно зображують життя в степу, характер і діяльність експедиції. Особливо цікава між ними аквареля, що зображує становище експедиції Бутакова на березі моря. Під ясным, прозорим, дійсно акварельним небом, також прозоре, рівне, далекою смугою простяглося море, з боку — узгір'я, а на передньому пляні кибітка, коло неї вози, випряжені коні, люди окремо і групами, а від них самих, від возів та кибітки по землі стеляться соковиті тіні і, розуміється, мальовничість табору зосереджує нашу увагу в цілому дуже широко захопленому краєвиді.

Найбільшу частину малярської творчості Шевченка з часів заслання складають краєвиди. О. Новицький у своєму покажчику нарахував їх 184, але це було в 1914 році; з того часу знайдено невідомі ще тоді речі, так що проф. М. Кордуба з повним правом налічує їх більше, як двісті⁴²). Ці краєвиди роблено головним чином під час Аральської експедиції, потім під час Каратауського походу та в форті Новопетровському. Краєвиди з другої експедиції і з Новопетровського проф. М. Кордуба особливо цінить, вважаючи, що вони „вирізняються якоюсь особливою меланхолійністю і чудово передають сумний характер природи тих убогих, пустинних східніх країн”. Щодо сюжетів тих краєвидів, то це — або, так би мовити, чисті краєвиди, або рисунки архітектурних пам'яток; іноді це краєвиди, в яких одведено місце і для будівель, а іноді це рисунки тих конструкцій (шатра, юрти, кораблі тощо), які сама експедиція споруджує; іноді це ті краєвиди, що власне переходять в жанрові образки. Особливо багато рисунків Шевченка збереглося із часів Аральської експедиції. Це зрозуміле, бо це власне одинокий час на засланні,

коли Шевченкові легально можна було рисувати. Властиво заборона Шевченкові рисувати за весь час заслання не була скасована; вона тяжила на Шевченкові аж до кінця його заслання, хоч як старалися і він сам, і його приятелі цю заборону коли не зняти, то хоч обійти; власне за таку спробу її обійти і треба вважати прохання Бутакова, щоб Шевченка приділили до його експедиції для зарисовування берегів Аральського моря. Коли на це командир Оренбурзького корпусу Обручев погодився, то Шевченко й сприйняв це, як „розрішення малювать”, про що й писав до А. Лизогуба 9 травня 1848 року. Пізніше, у 1850 році, за це й сам Шевченко, і його начальники відпокутували, але в експедиції у 1848 році і Шевченко, і всі з його оточення вважали, що йому рисувати справді вільно, і він рисував, зовсім з тим не ховаючися. Наприклад, коли в самому початку дороги експедиції через степ 12 травня трапилася в степу пожежа, то генерал Шрейбер, начальник війська, що йшло разом з експедицією, попрохав Шевченка нарисувати цю страшну картину степової пожежі. Шевченко зробив цей рисунок сепією і подарував його Шрейберові. Цей рисунок зберігся в московського колекціонера Міронова і вповні відповідає описові тої пожежі, що його Шевченко зробив у повісті „Близнята”^{*)}). М. Макаренко, що опублікував цей рисунок у 1914 році, писав тоді ж, що його „виконано дуже гарно: не відчувається ні сухости, ані одноманітності. Нема нічого робленого, вимученого: навпаки, відчувається нервова, бойка, вправна рука та свіжий соковитий пензель”. Самий образ М. Макаренко описує так: „Легенькі хмароньки, заслонені густим серпанком брунатного диму, зливаються гень-гень далеко з самим небом та землею. Легснькою, ледве помітною змією відокремлено небо від землі, там полум'я пожежі. Від землі підіймаються навкіс ліниві струйки,

^{*)} Див. т. VIII, стор. 118.

їх без кінця: се пара від трави, що горить, сполучається з димом. Уся земна поверхність стала морем вогню. І страшне вражіння від пожежі побільшується через те, що стихія вогню відбивається в воді в затоці на першому пляні. Коло затоки транспорт, освітлений червоним відблиском пожежі, всі чекають кінця грізного явища! Вечоріє, смеркається. З лівого боку, на першому пляні, спокійно розмовляють людські фігури, одягнені в місцеві степові вбрання та шапки. По землі витягнувся довгий, величезний транспорт: се відпочиває „исполинское чудовище”, тут великі вози, довгі човни на колесах, біля них людські фігури, дехто на коні. Кілька коней стоять зокрема, ніби чекають, що їх ось-ось захопить чудове коло вогня . . .” М. Макаренко зробив велику прислугу для дослідів малярської творчости Шевченка, що відшукав і опублікував цей рисунок, бо ми до того знали тільки, так би мовити, ліричні краєвиди Шевченка — соняшні, життєрадісні, або повиті сумом сірі краєвиди, іноді трохи романтично забарвлені, а тут Шевченко перед нами встає з широкою, величавою, трагічною, епічного розмаху картиною. Очевидно, велике було захоплення Шевченка невиданим доти явищем, що він його так безпосередньо просто й величаво віддав.

Велике число краєвидів з берегів Аральського моря примушує дивуватися, що такі монотонні краєвиди рівного голого степу і рівного ж безбарвного моря не надають характеру монотонности артистичним творам Шевченка. Правда, тут сталося те, чого звичайно з Шевченком не траплялося, а власне цей краєвид берегів Аральського моря, що Шевченко безліч разів зарисовував, він віддав також і в одній із своїх поезій:

І небо невмите, і заспані хвилі,
І по-над берегом геть-геть,
Неначе п'яний, очерет
Без вітру гнеться . . .

Ця яскрава, хоч дуже лаконічна і скупа на слова

картина берегів Аральського моря представлена кількома відмінними краєвидами, що виявляють до неї певну аналогію; взяти хоч би „Урочище Раїм від заходу”, хоч „Острів св. Миколи”... Зрештою один акварельний краєвид із альбому пані Глазенап теж є аналогічний до тих самих рядків. Але в шуканні цих аналогій не слід далско заходити. О. Новицький, що хотів довести „багато аналогій” між поезією Шевченка і його малюнками, не обмежившись „Островом св. Миколи”, привів іще денний пейзаж рогу Тюк-Карагай і твердив, що його ніби ілюструє вірш „За сонцем хмаронька пливе...” Але Новицький не звернув уваги на те, що цей вірш Шевченко написав у Кос-Аралі у 1849 році, коли Тюк-Карагая ще не бачив. Не треба забувати, крім того, що настрої згаданих пейзажевих акварелів також значно відмінний від тієї безпросвітної журби, що оповивала душу поета та вилася у наведеному вірші. Крім того, при всій схожості сюжету, при тотожності настрою, кожна із згаданих трьох акварелів є самостійним відмінним мистецьким твором: монотонність краєвиду, але пишна різноманітність артистичного твору. Самі засоби малювання Шевченко розширює: коли раніше він любив яскраве світло і переходив від світла до тіней, то він любився в цих проблемах світлотіні, але уникав віддавати самі джерела світла. У нього завжди ясно і умотивовано світло ллється на певні місця образу, але саме джерело того світла — здебільшого закрите. Навіть, коли це світло ляпши або вогню з груби, то й тоді самого вогню здебільшого не видно. У краєвидах берегів Аральського моря в Шевченка появляються ці джерела світла, і не тільки місяць, але й сонце: іноді — за хмарами, як на акварелі „Мис Тюк-Караї”, іноді — в хвилині заходу, як на акварелі в альбомі пані Бутакової у Київському музеї, що представляє затоку Усть-Урт. При цьому, рисуючи основу кожного пейзажу з натури, Шевченко уникає нічних та місячних краєвидів, бо їх треба рисувати не з натури,

а з пам'яті, але все таки (хоч як рідке явище) між рисунками Аральського моря є й ніч на морі з повним місяцем, великими стовпами місячного сяєва у воді і силюетами обох шкун, привезених з експедицією, зложенних на березі моря і спущених на воду. Кілька акварелів і сепій представляють працю коло складання цих шкун, особливо цікава сепія із альбому пані Глазенап, що представляє шкуну „Константин”, на якій плавав Шевченко, ще не скінчену і не спущену на воду. Сепія ця дуже цікава масивом корпусу шкунни, що імпазантно виглядає серед рівного водяного і степового простору, цікава теж і зображенням тихого вечора з специфічним передвечірнім блиском тихої води.

Коли в Аральській експедиції більшість краєвидів — приморські, то в експедиції 1851 року, у так званому Каратауському поході, краєвиди здебільшого суходольні — іноді із скелями гір, іноді з рослинністю і навіть великими деревами. Позиція Шевченка в цьому поході була далеско гірша, бо тут уже він рисувати не мав права і рисував нелегально; почасти він користувався тим, що начальник експедиції не був дуже суворий, бо, згадуючи його, Шевченко каже: „і він, хоч це дуже рідко бувало, інколи на людину скидався” (лист до Бр. Залеського з 25. IX. 1855 р.), але головним чином завдяки Брониславові Залеському, що разом із ним був у цій експедиції і що також рисував, при чому вчився рисувати в Шевченка, рисував разом із ним, а перед начальством видавав рисунки Шевченка за свої. Не виключене, що для конспірації Залеський міг і підписати своїм іменем деякі рисунки Шевченка (на це ніби є натяки в їх листуванні), а внаслідок того не виключене, що деякі рисунки Шевченка пізніше могли піти за рисунки Залеського. Як potwierдження слів проф. М. Кордуби про особливу меланхолійність краєвидів цієї Каратауської експедиції, виступає сама сюжетність тих краєвидів, що представляють досить часто окремі могили, чи над-

могильні пам'ятники, чи цілі цвинтарі. В альбомі Л. Жемчужнікова збереглася, а потім перейшла до колекції В. Кочубея аквареля, що представляє „Туркменське кладовище в долині Долнапа” (т. V, стор. 277). Рівна, досить широка долина, оточена з усіх боків горами, засіяна надмогильними каменями і окремими сумного вигляду надмогильними будівлями, залита рівним, мертвим світлом місяця, робить навіть моторошне вражіння долини смерті. Це вражіння посилюється ще самотньою живою істотою серед мертвого краєвиду, темною гісною, що крадеться з темноти. Уже цей один краєвид переносить нас у зовсім іншу сферу настроїв, ніж перейняті сумом береги Аральського моря, або навіть трагічна пожежа киргизького степу. В музеї був. Тарновського в Чернігові зберігалася ще більше десяти акварелів та рисунків олівцем, що представляють або цілі кладовища, або окремі могили. Дуже суворо виглядає киргизьке гробовище з чотирма великими, зовсім сухими деревами спереду; вони стоять на широкій долині, на тлі гір, геть засіяній надгробними камнями, та зрідка чотирьохкутними, вкритими банями, невеликими надгробними будівлями; холодом і пусткою віє від цієї акварелі. Аквареля „Аулія-Тау” (свята гора) із альбому Жемчужнікова перейшла до колекції В. Кочубея, де зберігалася до революції. Від цієї гори теж віє могильною тишею і покоем (т. V, стор. 268), і могильний настрій збільшується руїнами покинутих будівель під таємничо мовчазною горою в світлі лілово-червоного місяця. Щось зловіще криється між високими пустинними скелями, що гострими шпильастими пірамідами стирчать на рисункові „Ак-Миш-Тау” і глухою стіною замикають краєвид на акварелі „Чир-Кал-Тау”. Це справжні шедеври з альбому, що колись належав Бутаковій. Простота їх виконання ще збільшує силу їх вражіння.

Персвідений до Новопетровська, Шевченко знов опинився на березі моря, але моря відмінного, зов-

сім інакшого, ніж те, над яким він нудьгував у Кос-Аралі. Хоч Каспій, так само як і Аральське море — море закрите, але все ж у ньому багато сили й безмежжя, водяної стихії, в ньому немає охлялости і приспаности, якогось безвілля, що гнітило душу поета в Кос-Аралі. Не дурно Шевченко мало не божеволів від нудьги на березі Аральському, „понад оцим нікчемним морем” . . . Правда, і на березі Каспія Шевченкові було не веселіше, але все ж море було інше, і в своїх краєвидах Шевченко це зразу заакцентував. На березі Каспія, коло рогу Тюк-Карагай, Шевченко знайшов майже романтичний пейзаж із самотньою скелею, що біля берега підносилась, наче з моря. Не раз Шевченко робив з неї акварелі при соняшному і при місячному освітленні. Захопившись романтизмом цієї картини при місячному сяєві, Шевченко дещо вистилізував саму скелю, наблизивши її силуету до контурів сидячого чорного монаха, а на березі якраз проти місячного стовпа у воді поклав мертве тіло потопельника. Для докінчення романтичності сюжету в кутку додав силуету лисиці, що біжить на запах трупу. Цікаво порівняти цю лисицю з гієною на кладовищі в долині Долнапа (т. V, стор. 277): нарисовано звірів в обох випадках ніби однаковими силуетами, а яка велика різниця в характеристиці! Краєвид Тюк-Карагай одрисував Бр. Залеський для свого альбому киргизьких степів, але вже з характеристикою звіра не дав собі ради: в нього вийшла ні гієна, ні лисиця, а щось середнє.

Нудьгуючи в Новопетровському форті, Шевченко не раз зарисовував і його з різних пунктів, і в цілому з віддаленими від форту батареями, і окремі його частини. О. Новицький у своєму покажчику начисляє більше десяти краєвидів Шевченка, рисованих у Новопетровському. Точні дати цих рисунків трудно встановити, і тому час їх рисування звичайно означається протягом тих семи років, що Шевченко мусів провести в отій „незамкнутій тюрмі”, але правдо-

подібніше, робив він ці рисунки вже в кінці свого заслання, особливо вліті 1857 року, коли вже було відомо про його звільнення, а офіційний наказ про це не приходив, застрягши десь у військових канцеляріях. Розуміється, в цей час режим Шевченка мусів полегшати, він уже фактично не жив в казармі, міг провадити щоденник і тільки нудьгував у нетерпеливому дожданні наказу про своє так довго й пристрасно очікуване звільнення. В Чернігівському музеї був. Гарновського зберігався зроблений акварелею загальний вид Новопетровського форту з віддаленою батареєю ч. 2 на окремому горбі (т. X, стор. 71). Широка позема лінія, що переходить уздовж цілого рисунку, змазуючи ці підвищення, на яких стоїть і самий форт, а оподалік і одна з його батарей — підкреслена поземими лініями берегів морської затоки і лінією далекого обрію, навіть майже рівнобіжною поземою лінією хмар на небі. Все це настирливо акцентує тужливий настрій цього глухого закутка Шевченкового заслання.

За чотири дні перед остаточним від'їздом з Новопетровського Шевченко ще зробив рисунок олівцем з батарей ч. 1, принаймні в його щоденнику 29 липня записано: „Перед вечором пішов я нарисувати першу батарею з того самого місця, з якого вночі любувався на неї, повертаючися від Мостовського. Колинебудь зроблю акварельний рисунок”. У колекції І. Нікольського в Петербурзі до революції переховувався рисунок (теж олівцем) батареї ч. 2, зроблений можливо коло того самого часу. Це та сама батарея, що зарисована й на загальному виді Новопетровського форту з Хивинського шляху, тільки тут вона справляє далеко приємніше вражіння: нарисована в центрі рисунку, поставлена на горбі, мабуть спеціально для неї підвищеному насипом, вона підноситься одним суцільним контуром, пересікаючи поземі лінії берегів морської затоки і лінії обрію, і своїми будівлями, якраз обрахованими на плато пагірка, цікаво зарисо-

вується в повітрі, на прозорому тлі неба. На першому пляні, перед горбом батареї, намічена силуета верблюда, що пасеться в степу. але намічена дуже схематично. Не видно навіть, чи це верблюд, чи дромадер. В одному з альбомів, яким користувався Шевченко до 1850 року, у так званому хвастівському альбомі, знаходимо дуже багато шкідців Шевченка з верблюдів та коней. Як видно, Шевченко у степу старанно студіював ці тварини, і студіював не даремно. Ми вже бачили, яку досконалість осягнув Шевченко в рисунку коня, але викінчений рисунок верблюда нам не попадався, хоч збереглися рисунки, як киргизи напувають верблюдів, та інші.

Загальний вид Новопетровського форту з боку моря, зроблений акварелею, зберігся в Чернігові в музеї був. Тарновського. Навдивовижу цей рисунок у Шевченка виглядає коли не весело, то в кожному разі несподівано живо і досить мальовничо (т. IX, стор. 9). У центрі — коса, що вдається в морську затоку з мальовничою округлою будівлею на кінці, протилежний бік затоки — хвилястий, а море по обидва боки коси оживлене човнами, шкунами і навіть одним пароплавом. Таке оживлення на воді коло берега навіть дивне для такого безлюдного місця, яким був Новопетровський форт. Небо прозоре, вода виблискує, у кожному разі і згадки немає про той сумний вигляд, який маємо на краєвиді того ж офорту з Хивинського шляху. Взагалі в Шевченка, коли він уже знав про своє звільнення і так нетерпляче його дожидав, настрої іноді різко змінювалися і, часто сумний до розпуки і божевілля, раптом переходив у веселий, життєрадісний. Так, 11 липня у своєму щоденнику Шевченко записував: „Я весело взявся за свій чайник. І коли все було готове для мого ранішнього самотнього бенкету, я оправив уважно перо, розгорнув свій журнал, і, як той мовляв, півбукви не міг написати: так мені раптом стало весело”. І далі записано того ж дня: „Вечір був тихий, світлий. На обрії чорніла до-

вга смуга моря, а на березі його горіли в червонястому сяєві скелі, і на одній із скель блищали білі стіни другої батареї й цілого форту. Я милувався своєю семилітньою в'язницею". Мабуть, у хвилину такого настрою Шевченко зробив акварелю, що представляє Новопетровський форт з боку моря. Агата Ускова оповідала, що Шевченко подарував їм п'ять новопетровських краєвидів, з яких два представляли комендантський город, а два — аули побіля форту. Із щоденника видно, що Шевченко любив ходити на туркменські баштани і заходити в аули туркменів, господарів тих баштанів.

Нарешті остання велика малярська робота, яку Шевченко виконав на засланні, власне вже в кінці свого заслання, — це велика серія на 8 аркушах — притча про „Блудного сина". Ця праця, згідно з задумом, повинна була мати 12 аркушів, але перших чотирьох Шевченко не виконав, сподіваючися виконати в Москві, де міг знайти відповідних натурників; проте, виїхавши з заслання, до цієї праці вже не вернувся. Виконав він вісім рисунків бістрою, змішаною із тушем. Очевидно, Шевченко або не мав, або шкодував сепії, що її йому тоді був прислав М. Лазаревський, а змішував бістру з тушем і хвалився, що в нього виходить тон зовсім подібний до сепії. Цілу серію рисунків „Блудного Сина" Шевченко виконав між 8 листопада 1856 року і 10 травня 1857 року, як це видно з його листів до Бронислава Залеського. В першому листі він пише, що тільки недавно йому прийшла до голови думка представити в серії рисунків євангельську притчу про блудного сина в обстанові та звичаях сучасного „русского сословія". З приводу цього мистецького задуму Шевченко філософує: „Ідея ця й сама по собі глибоко повчальна, а які проймаючі картини скомпонував я в своїй уяві до цієї правдиво моральної теми! Картини готові в найменших подробицях (звичайно, в уяві), і коли б мені хоч найскромніші засоби, я задубів би над роботою. Я майже задо-

волений, що не маю тепер засобів, щоб розпочати роботу. Думка ще не дозріла, я легко міг би помилок наробити; виношую, як мати дитину в своїй утробі, цю без краю різноманітну тему, а на весну, помолившись Богу, захожусь коло виконання, хоч би й у собачій конурі. Якщо Бог мені допоможе здійснити мій намір, то з цієї теми вийде неабиякий завтовшки альбом, а якби мені колись удалося його видати в літографії, я був би вищий над усяке земне щастя. Але не доведи Боже невдачі: тоді я помру, — ідся надто тісно з моєю душею зрослася". Отже, як видно, почалося, як звичайно для поета, а для Шевченка й поготів, захоплення ідеєю, що свіжо прийшла до голови. Що вона ще зовсім свіжа, це видно з того, що при виконанні її дуже багато змінено. Із товстого альбому, про який мріяв Шевченко, її було зведено до 12 аркушів (виконано тільки 8), і видання замість літографії Шевченко постановив робити гравюрою на міді, для чого треба було переробляти вже зроблені рисунки. Так, як їх виконано на папері, вони справді більше надаються до літографії. 10 травня 1857 р. Шевченко знову писав до Залеського:

„... для Блудного сина мішав я бістру з тушем, і вийшов тон мало не сепії. Готових маю вже 8 штук. Перших чотирьох сцен я ще не починав, моделі не маючи. Треба російського типового купця, чого тут немає. Я відкладав це до Москви або до Петербургу". Пізніше, десь через півтора місяця, 26 червня того ж 1857 року Шевченко записував у своєму щоденнику: „... я думаю згодом пустити у світ у гравюрі акватінта і власне чадо: „Притчу про блудного сина", пристосовану до сучасних норів купецького стану. Я розділив цю повчальну притчу на дванадцять рисунків; вони вже майже всі зроблені на папері. Але над ними ще довго й пильно треба працювати, щоб привести їх до стану, в якому їх можна буде перевести на мідь. Загальна ідея досить вдатно пристосована до неотесаного нашого купецтва. Але вияви-

лося, що виконати її — мені не під силу. Треба зручного, влучного, правдивого, а головне — не карикатурного, скоріше драматичного сарказму, ніж висміювання. А для цього треба пильно попрацювати й тямущих людей порадитись. Шкода, що покійний Федотов не натрапив на цю багату ідею, він би з неї створив найартистичнішу сатиру в лицях для нашого темного напівтатарського купецтва". Далі Шевченко ще моралізує:

„Мені здається, що для нашого часу й для нашої середнього напівграмотного стану необхідна сатира, тільки сатира, розумна, благородна. Така, наприклад, як „Жених" Федотова, „Свої люди — сочтемся" Островського і „Ревизор" Гоголя. Наше молоде середнє суспільство, наче той лінивий школяр, на складах спинилось, і без понуки вчителя не хоче й не може переступити цієї безглуздої „тму", „мну". На вади й хиби нашого вищого суспільства не варто звертати уваги. Поперше, задля нечисленности цього суспільства, а подруге, задля застарілости моральних хвороб, а застарілі хвороби, коли й можна вилікувати, то тільки героїчними засобами, — лагідний засіб сатири тут не допоможе. Та чи має якесь значення наше маленьке вище суспільство в розумінні національности? Здається, — жадного. А середня верства — це величезна, та, на нещастя, напівписьменна маса, це половина народу, це серце нашої національности; йому й потрібна тепер не суздальська лубочна притча про блудного сина, а благородна, артистична і влучна сатира. Я вважав би себе за найщасливішу в світі людину, коли б мені вдався так щиро й сердечно задуманий мій несвідомий негідник, мій блудний син".

Ці моралізування у зв'язку з малярською творчістю Шевченка звучать для нас зовсім новим і, ніде правди діти, для сучасного смаку не завжди приемним тоном. Не в тому справа, що в самім ставленні питання і в деталях міркувань не все гаразд, але саме моралізування, як претекст або підстава до мистець-

кої творчості, тепер справляє немиле вражіння. Але це, очевидно, тимчасовий наслідок довгої самотності Шевченка в Новопетровському на протязі принаймні чотирьох-п'яти років, після того, як від'їхали його друзі з Каратауського походу. За останні роки як і попадався в Новопетровському який свіжий чоловік, то хіба раз на рік на кілька днів. Ніколи раніше малярською творчістю Шевченка моралізаторські тенденції не керували, та й ледве він виїхав із заслання, як вони йому знову стали чужі, і він до „Блудного сина” вже не вернувся, хоч до старих своїх тем з молодих років, як побачимо, вертався і віддавав гравюрою те, що замолоду рисував. Отже, це незвичайне для мистецької творчості Шевченка моралізування було якимсь скороминувим і, здається, безслідно минулим епізодом. Розуміється, цікаво було б переконатися, чи проєкт видання сепією сатири з виховною метою був оригінальним помислом Шевченка в самотині, чи цю ідею він звідкись міг почерпнути. Для другої можливості самотнім джерелом міг бути, розуміється, тільки Гогарт, цей англійський рисувальник-мораліст, що свій дуже великий талант занапастив, віддавши на послуги моралізаторській сатири. Власне тільки Гогарт випускав свої рисовані оповідання серіями з метою навчати й направляти на шлях чесноти своїх земляків. Правда, міг ще претекст до того ж подати і французький маляр-мораліст Грез, якого так реклямував улюблений Шевченком Руссо. Навіть можна припустити, хоч це вже дальше, що самий потяг до моралізаторської творчості постав у зв'язку з проповіддю Руссо. Але шлях, яким у Шевченка спочатку склалася була в уяві, а потім вилилася на папері епопея про Блудного сина, ближче і швидше наводить на думку про Гогарта, ніж про Греза або Руссо. О. Новицький, що аж трьома наворотами вертався до теми Шевченка й Гогарта, а разом із тим дуже високо цинив цей твір Шевченка, стояв на тому, що Шевченко Гогарта не знав і не міг знати, і що ідея твору „Блудного сина”

у Шевченка була зовсім оригінальною, а не навіяною із сторони. Крім того, Новицький доводить, що ідея Шевченка далеко вища від відповідних ідей Гогарта. Перше твердження — про те, що Шевченко Гогарта не міг знати, у Новицького висловлене надто декларативно й вимагало б перевірки, бо ми знаємо із „Журналу”, що Шевченко, щоправда пізніше, у Нижньому Новгороді, мав кілька випусків Гогарта. Що ж до того, що ідеї Шевченка далеко вищі й пішли вперед од Гогарта, то в цьому не було б нічого дивного, бо Гогарта відділяє від Шевченка сотня років, і, розуміється, геній Шевченка не міг старої ідеї не посунути значно вперед. Але самий принцип служити малярським мистецтвом моралізаторській проповіді безперечно надто близький до Гогарта та, головне, Шевченкові зовсім не властивий; навпаки, в цілій великій його творчості це — одинокий епізод та ще й дуже скороминущий. Але найцікавіше те, що коли переглянути ці рисунки без упередньої думки, забувши про Шевченкові моралізування, переглянути просто, як талановито рисовані образки, то власне того моралізування в багатьох випадках не буде помітно, бо деякі найкращі й найсильніші з цієї серії рисунки справляють велике вражіння, і то зовсім далеко, а, може, й просто протилежне моралізаторським задумам автора.

Ціла серія рисунків „Блудного сина” складається з восьми листів, як писав Шевченко, „зовсім викінчених”. Можна думати, що деякі сюжети Шевченко робив у кількох варіантах, поки не спинявся на якомусь певному; працюючи, міг, очевидно, різні варіанти змінити, як і формат рисунків, а до певної міри й техніку виконання, і, особливо, трактування сюжету. Почати з того, що до нас дійшло не вісім, а дев'ять листів, отже один зайвий; це — напевне покинутий автором варіант. Але можна думати, що з решти восьми деякі — теж варіанти, а не викінчені листи єдиної серії, про яку писав Шевченко. А що ці листи збе-

рігалися у чотирьох різних колекціонерів: 4 у С. Боткіна в Петербурзі, 2 — у І. Цветкова в Москві, 2 у Е. Рейтерна в Петербурзі і один у Музеї був. Тарновського у Чернігові¹³), то дуже правдоподібно, що лише деякі з них представляють листи з серії восьми викінчених рисунків, інші ж — просто пробні варіанти, подекуди не скінчені, або тільки нашкіцовані. Із двох листів, що знаходилися в колекції сен. Рейтерна, один, що представляє сцену вбивства і грабунку нашійшого хрестика вбитого, — або не скінчений, або інакше виконаний, ніж другий, що зображує фінал гри в карти. Із чотирьох листів, що знаходилися в колекції Боткіна, два обрізані згори півкругло, чого не бачимо ні в одному з інших листів, але два інші листи — зовсім різних форматів і глибоко відрізняються один від одного складом і засобами композиції, а також зовсім по-різному виконані, так що про один із них — „Кара шпіцрутенами” — можна взагалі мати сумнів, чи належить він до серії „Блудний син”. З певністю можна думати, що до серії восьми викінчених Шевченком листів „Блудного сина” належить чотири листи, а саме: один із колекції Рейтерна — фінал гри в карти, один із колекції Боткіна — сцена в шинку, і обидва з колекції Цветкова: сцена на кладовищі та сцена в тюрмі (кара колодкою). Що ж до сцени в тюрмі з колекції Боткіна та „В кайданах” — з колекції Тарновського, то це — варіанти до остаточної сцени в тюрмі з колекції Цветкова; можливо, що сцена п'яного героя з горілкою й картами з колекції Боткіна — варіант, що синтезує сцени фінала гри в карти з колекції Рейтерна та сцени в шинку з колекції Боткіна. Сцена ж убивства і грабунку хрестика з колекції Рейтерна, трохи інакше виконана й ніби не викінчена — може, до серії й не належить; це саме ще з більшою підставою можна думати про сцену кари шпіцрутенами. Але це все ще мало проаналізоване. Крім О. Новицького, який усі листи досить штучно звів до одної серії, з винятком дев'ятого листа з колекції

Тарновського, ніхто докладніше серії „Блудного сина” не студіював, тому гадки про ці рисунки можна висловлювати з певним припущенням, а ні в якому разі не категорично.

Разом із тим усі 9 рисунків, що зачисляються до серії „Блудного сина”, мають у композиції дещо й спільного між собою: на всіх рисунках центральна особа — Блудний син — представлений голим трохи нижче, ніж до лінії пояса, з виїнятком сцени вбивства та грабунку хрестика, яка взагалі своєю композицією від інших відрізняється. У ній на першому пляні представлена роздягнена до половини жертва розбою, а Блудний син, у відміну від усіх інших, представлений аж на другому пляні, на тлі освітленої плями третього пляну; зрештою весь цей рисунок, здається, не скінчений і в серії він — виїняток. Але й у цьому рисунку, і в рисунку сцени в шинку, де теж головна постать Блудного сина обернута до глядача спиною, а подскуди і в інших послідовно підкреслено „великоруську” структуру тіла з пропорційно короткими ногами, а головне з сильно скороченою нижньою половиною торсу. На всіх рисунках, крім сцени вбивства, центральна постать Блудного сина представлена на першому пляні, голою до пояса, і так приміщена відносно інших персонажів, що більшими своїми розмірами притягує до себе увагу й натурально виступає, як центральна постать. Ця остання риза не стосується тільки рисунку „Кара шпіцрутенами”, який взагалі зроблений дуже реально, а не скомпонований, як усі інші, і взагалі видається рисунком, що до серії не належить. На сучасного глядача цей рисунок справляє найбільше вражіння саме своєю реальністю, ніби шкіц, зроблений безпосередньо з натури, не дороблений і не викінчений в деталях, як усі інші рисунки цієї серії. Від цього рисунку справді віє жахом саме тому, що в ньому нема ніякої акцентації, ніякого резонерства й деклямації, а представлена ця „зелена алея”, як звичайне „побутове яви-

ще". В глибину перспективи тягнуться два ряди салдатів („зелена алея") під командою офіцера, а на першому пляні коло фельдфебеля роздягається засуджений. Ніхто не виявляє ніякого страху, схвилювання, переляку, — все йде, як найзвичайніша річ; засуджений роздягається, ніби виконує звичайну повинність, ніби діло, яке звик робити щодня; так само представлені й усі інші учасники екзекуції; спереду коло засудженого на землі валяються тільки що зняті з нього кайдани. Все це зроблене легким, не закінченим, не вигладженим і не деталізованим рисунком, і тому вражіння від цього рисунку зовсім особливе, і він зовсім не в'яжеться з іншими, до деталей опрацьованими, штучно скомпонованими і то, очевидно, скомпонованими так, щоб бути цікавими і принадними для людсь „середнього стану", для яких Шевченко призначав цю моралістичну серію. Якраз це бажання пристосовуватися до смаку певного кола глядачів (від чого вільний тільки рисунок „кари шпіцрутенами") дещо зменшує мистецький інтерес цілої серії, хоч виконано її із звичайною віртуозністю рисунків Шевченка, хоч вона багата композиційною фантазією, і в ній, як звичайно в Шевченка, тонка й вибаглива гра світла й тіні, та дуже цікаві подробиці композиції, іноді може трохи пересиченої. Що центральна постать на всіх рисунках — до пояса гола, це для Шевченка річ звичайна: він любив рисувати голе мужеське тіло, так він рисував і всіх своїх киргизів, і киргизьких дітей, і всі свої моделі, які рисував, змальовуючи й себе разом із ними, і завжди використовуючи тіло й гру м'язів, щоб показати на них світляні відблиски. Але, бажаючи простосуватися до смаку певного кола глядачів, Шевченко мусів внести забагато оповідання, того, що ми назвали б „літературою", що, звичайно, з погляду чисто мистецького відбивається на творі не зовсім корисно. Але поза тим кожен рисунок має високомайстерні, незвичайно цікаві деталі: уже в першому рисункові, що зображує фінал неща-

сливої гри в карти, Блудний син сидить з трьома фатальними тузами, без сорочки, а скільки гострої пікантності в рисунку його партнера, що в глибині відходить, знявши з нього сорочку! У другому рисунку, в сцені в шинку, як цікаво освітлена і яка рельєфна — наче виліплена — спина Блудного сина на першому пляні, а скільки живої безпосередності й цікавої спостережливості в групі двох персонажів, що живо розмовляють між собою на другому пляні! В сцені, де грач п'яний засипає з пляшкою в руках, а фатальні три тузи валяються перед ним, куток далекого пляну з силуетою півня — опрацьований, як у старих флямандців. Не зовсім зрозуміла сцена на кладовищі з поваленими хрестами, зруйнованою будівлею та пугачем, що сидить на руїнах, світлячи очима і, очевидно, віщуючи біду; і ця сцена, де може за багато скупчено жахів, має чудесний краєвид за руїнами з кладовищем в далечині і силуетою церкви ще далі на обрії. У сцені в тюрмі, де Блудний син сидить прикований спільним ланцюгом до товариша недолі, світло із-за спини надзвичайно цікаво вирисовує обидва його голі плеча та дуже соковитою плямою і різким рисунком викреслює на віконній ніші тіні від ґрат. Кожен рисунок виконаний з умілістю першорядного майстра рисунку, і крім свого літературного змісту та загального закроення, має, як не в цілому, то в деталях надзвичайно вишукані фрагменти, виконані з великими мальовничими досягненнями. А „Кара шпіцрутенами” — виїмковий і глибоко трагічний рисунок, та в рахунок не йде, бо до серії, мабуть, не належить.

І цікаво: хоч як захопила Шевченка хвиля моралізування і бажання проповіді рисунком, ця далека від малярського мистецтва ідея не була Шевченкові властивою. Коли підійти до серії „Блудний син” не з мистецькою оцінкою, а з оцінкою моралізаторського змісту рисунків, то виявиться, що мораль виходить зовсім не та, якої хотів Шевченко. Вражіння від змі-

сту зображених сцен не є тільки огидою до досить невинних блудів пияцтва та картярства; навіть сцена вбивства завдяки фантастичній романтиці зображення не справляє такого вражіння, як зображення кари й рафінованих тортур середньовіччя. Вражіння від цих Шевченкових образів тим жахливіше, що ці сцени не відділені від нас туманом далеких віків, а представляють вони побутові явища „христолюбивої Росії” всередині гуманного і свободолюбного дев’ятнадцятого віку. І обурення у глядача підіймається не проти досить невинного грішника, а якраз більше проти влади, що його карає. Ні, Шевченко рішуче не був банальним моралізатором, і тому, хоч поклав на свого „Блудного сина” мабуть добрих півроку праці й хоч думав, що умре, якщо не доведе цієї праці до щасливого кінця, але, виїхавши із заслання, цю працю покинув, і захопившись справді мистецькою творчістю, про „Блудного сина” вже й не згадував, хоч до своїх старих ідей і рисунків, як побачимо, вертався не раз. Тож не дивно, що рисунки із серії „Блудний син” розбрелися по різних колекціях, а деякі, можливо, і зовсім пропали. Серія „Блудний син” — це була остання велика рисувальна праця Шевченка на засланні.

Література: И. Айзеншток. Дневник Шевченка. Харків 1925. — І. Брик. Реліквії Шевченка в родині Ускових. „Стара Україна”, 1925 р. — О. Грушевський. В киргизьких степах. „Шевченківський Збірник”, т. І. С.-Петербург 1914. — Ф. Ернст. Український портрет від кінця XVIII століття до наших днів. „Український портрет”. Київ 1925. — Ф. Ернст. Українське малярство XVII-XX сторіч. Київ 1929. — І. Житецький. „Описная експедиція” Аральського моря. „Україна”, 1928, III. — P. Zajsew. Szewczenko i Polacy. Biuletyn Polsko-Ukraiński, 1934, Nr. X (45). — П. Зайцев. Альбоми Т. Шевченка (т. V цього вид.). — П. Зайцев. Новое о Шевченкѣ. „Рускій Библиофиль”, 1914, I. — О. Кониський. Тарас Шевченко-Грушівський. Хроніка його життя. Том II. Львів 1901. — М. Кордуба. Т. Шевченко, як краєзнавець і археолог (т. V цього вид.). — М. Макаренко. З артистичної спадщини Шевченка. „Шевченківський збір-

ник", т. I, С.-Петербург 1914. — Л. Мацієвичъ. Къ бібліографіи Шевченка. „Кіевская Старина", 1895, II. — Мих. Новицький. До історії арешту Шевченка 1850 р. „Шевченко та його доба. Збірник". I, 1925. — О. Новицький. Тарас Шевченко, як маляр. Львів-Москва 1914. — О. Новицький. Шевченко, як художник. Київ 1930. — О. Новицький. Шевченко та Гогарт. „Шевченківський збірник", т. I, С.-Петербург 1914. — О. Новицький. Примітки до малюнків. „Шевченко та його доба. Збірник", I, 1925. — Л. Пантел'євъ. Замѣтки г.-л. Л. В. Дубельта. „Голосъ Минуваго", 1913, III. — Н. Стороженко. Первые четыре года ссылки Шевченка. „Кіевская Старина", 1888, X. — К. Широцький. Шевченко-художник. „Сяйво", 1914, II. — К. Широцький. Шевченко-художникъ. „Русскій Бібліофилъ", 1914. I.

VI.

Амністію Шевченкові підписано 17 квітня 1857 року. До Новопетровського форту, де він поневірявся, наказ про звільнення прийшов тільки 21 липня; але комендант Усков не зразу відважився відпустити Шевченка, не вимагаючи від нього ще подорожі до Оренбургу, більше ніж 1000 кілометрів пустинню, щоб явитися до штабу корпусу. Коли ж Усков нарешті рішився відпустити Шевченка просто до Петербургу (за це він мав неприємності), то Шевченко міг виїхати з Новопетровського тільки 2 серпня. В дорозі він затримався в Астрахані, потім окреим наказом змушений був затриматися на півроку в Нижньому Новгороді, так що до Петербургу прибув аж через рік після підписання амністії. Дозвіл виїхати з Петербургу на Україну Шевченко здобув тільки літом 1859 року, а решту своїх днів провів у Петербурзі. А дні його вже були почислені, і залишилося їх дуже небагато. Від звільнення з неволі до смерти залишалося Шевченкові яких три з половиною роки. Короткий був цей останній етап життєвого шляху поета, але повний творчої праці. Ні велетенського духу, ні творчих сил Шевченка не зломали десять тяжких років заслання та салдатської муштри: він знову завзято працює, як рисувальник, а ще більше, як гравер-офортист, здобуває диплом „академіка гравірування на міді” і, не покидаючи праці рисувальника, стає загальнопризнаним гравером, з яким не міг рівнятися ні один гравер у Росії на протязі цілого ХІХ століття.

Акад. О. Новицький констатує, що „усі визнають його за найліпшого офортиста”. К. Широцький

каже, що, коли Шевченко прийнявся за гравюру „ідкими горілками, чи офортгом”, то „скоро придбав значного уміння й навіть став єдиним представником цієї штуки для цілого ряду десятиліть в Росії, бо не мав ні попередників, ні безпосередніх наслідувачів”. Проф. Федір Ерст у своїх супровідних завагах до виставок Київського Музею каже: „Щодо офорту, то тут Шевченко, як відомо, не мав собі рівного на цілу Росію, та й не має і далі”, а чотири роки пізніше повторює: „В царині офорту Шевченко, як відомо, визнається найкращим майстром України й Росії у XIX столітті”. Правда, поруч із тим Ф. Ерст заважає, що „остання доба творчости Шевченкової після заслання (1857-1861) характеризується відмовленням розбитого фізично й морально художника від користування олійними фарбами й акварелею й уживанням переважно рисунку олівцем або вуглем з крейдою, також сепією й особливо офортгом”. Але це невірно: ми не тільки не спостерігаємо в Шевченка ознак морального розбиття, але й фактично ніякого відмовлення „від користування олійними фарбами” не було. Це твердження Ф. Ерст висловив, очевидно, під впливом слів самого Шевченка в щоденнику та в листах, що, мовляв, „живописцем-творцем я не можу бути, про це щастя мені не розумно було б і мріяти”, або — „про малярство мені тепер і мріяти шкода”. Тільки треба завжди пам'ятати, що Шевченко чи то з уродженої скромности, чи з надто розвиненого самокритицизму любив сам про себе висловлюватися скептично, але тих його висловів ніколи не можна приймати на віру, бо вони часто або зовсім не відповідають дійсності, або характеризують певні моменти його психічних переживань та настроїв, а не об'єктивну дійсність. Хоч на словах Шевченко відмовлявся від малярства і праці олійними фарбами, бувши в Новопетровському, але виїхавши з нього, він знову взявся за фарби. Вже в Нижньому Новгороді Шевченко виконував портрети олійними фарбами, а в Пе-

тербурсі так само олійними фарбами робив і портрети, і особливо автопортрети. Останній автопортрет Шевченка олійними фарбами має дату 1861 року, себто року, в якому Шевченко прожив менше двох місяців. Отже, Шевченко працював олійними фарбами до самого кінця своїх днів, і захоплення працею над офортом зовсім не відірвало його від малювання олійними фарбами. У якій мірі Шевченко, як маляр, зберіг свіжість молодечого малярського чуття після заслання, про це свідчать слова мемуаристів, особливо дочки графа Ф. Толстого — Катерини (за чоловіком Юнге), з якою Шевченко заприятелював у 1858 році (хоч вона була ще підлітком), коли він зблизився з цілою шляхетною родиною Ф. та Н. Толстих. Катерина Юнге згадує: „Великий поет, що дав мені, дитині, ім'я друга, коли ми з ним ходили по Василівському Острові, шукаючи за красою, і знаходили її в зломаній гілці, у відблисках зорі — хто з нас був молодший душею? Влетить до нас, бувало, Тарас: „Серденько, беріть олівці, ходім!” — „Куди це?” — „Та я тут дерево знайшов, та ще яке дерево!” — „Господи, де ж це таке чудо?...” — „Недалеко, на Середньому проспекті. Та ну бо, ходім мерщій!” І ми, стоячи, зарисовували до своїх альбомів „дерево на Середньому проспекті”. Вернемося до дому, заберемося на жовту канапу у півтемній салі, і поллються його надхненні слова! Із сльозами в голосі звірявся мені з своєю тугою за рідним краєм, рисував широкий Дніпро з його віковими вербами, з легкою душогубкою, що гойдається по його старих хвилях; рисував проміння заходу, що золотить затоплений у зелені Київ, вечірній півсмерк, що легким серпанком заволокав обриси далечини; рисував чудові, незрівняні українські ночі: срібло над сонною річкою, тиша, завмирання... і раптом трелі соловейка... ще, і ще... і несеться чарівний концерт ген по широкому роздолі... „От де б пожити нам з вами, серденько!”... Які далекі ця молада мистецька вражливість і захоплення від будь-

якого морального розбиття! Ще красномовніше, ніж спогади сучасників, про те саме свідчать мистецькі твори самого Шевченка.

Роки заслання, десятилітнє поневір'яння в салдатській шинелі, розуміється, відбилися на здоров'ї Шевченка, але мистецьких творчих сил його не зломали. Фізично Шевченко на своїх автопортретах з того часу виглядає знову інакше: тут він представляється з великим, значно побільшеним від втраченого волосся чолом і з великою бородою. Цікаво, що в кожному періоді свого життя Шевченко на своїх автопортретах виглядає із зміненним обличчям. Вже згадувано, що під час навчання в Академії він ходив зовсім голений з легкими бачками на скронях; після Академії його обличчя було легко обрамлене м'якою борідкою, але з голеними вусами і підборіддям; на засланні він виглядає голений з великими вусами на молодому схудлому обличчі; тепер, після заслання, він представляється з великим облісним чолом і широкою густою бородою та вусами. Таким він, мабуть, був уже і в Астрахані, напевне в Нижньому Новгороді, у Москві, таким приїхав і до Петербургу. У Петербурзі 29 березня 1858 р. Шевченко зайшов до директора канцелярії оберполіцмайстера, свого знайомого Івана Таволги-Мокрицького, що прийняв Шевченка „півофіційно, півфамільярно". До цього Шевченко додає: „... він мені порадив зголити бороду, щоб не зробити прикрого вражіння на його патрона Шувалова, до якого я повинен зголоситися, як до головного мого наглядача". Ця порада була власне наказом, бо, як пояснює О. Кониський, навіть на вилучених салдатів „право ношенія бороди не распространялось". Тоді Шевченко другого дня сфотографувався ще з бородою в шапці та кожусі, а десь перед 6 квітня, — день, коли являвся до Шувалова, — поголив бороду. Тільки від цього часу, менше, як за три роки до смерті, Шевченко нарешті прийняв ту зовнішність, яка найбільше закріпилася в пам'яті потомків, і яким зде-

більшого Шевченка українці собі уявляють: немолодий уже, або в шапці та кожусі, або — без шапки й кожуха, без волосся на голові — в обох відмінах, з досить великими вусами.

Таким чином автопортрети Шевченка короткої доби його життя після заслання представляють його обличчя спочатку з великою бородою, а з половини квітня 1858 року й до кінця життя — з вусами без бороди. З першого варіанту (з великою бородою) до нас дійшло кілька автопортретів: один, подарований Шевченком губернаторові Барановському, знаходився в Чернігівському Музеї, другий, подарований Щепкінові на пам'ять 24 грудня 1857 р. (день приїзду Щепкіна до Нижнього Новгороду) зберігався в галерії Цветкова в Москві, і третій, подарований Михайлові Лазаревському в 1858 р., але зроблений, мабуть, у листопаді попереднього року, зберігався також у Чернігівському Музеї був. Тарновського. Перший із цих автопортретів, можливо зроблений ще на засланні, може під час Каратауської експедиції, був Шевченком переданий Барановському через Бронислава Залеського. Принаймні на тому портреті рукою самого Барановського надписано: „Цей портрет передано мені в п'ятидесятих роках минулого століття засланним до Оренбурзького краю поляком з доручення Т. Г. Шевченка, нарисований ним самим у той час, як він мучився на вигнанні в пустинях Каспія з заборонаю не тільки писати, але й рисувати”. . . . Що цей автопортрет був у руках Бр. Залеського, видно з того, що збереглася гравюра з цього портрета роботи Залеського. Зрештою на цьому автопортреті Шевченко виглядає молодше, ніж на двох пізніших, і в виразі його очей та всього обличчя більше ліричної мрійливості, ніж драматичної експресії, яку ми бачимо в обох згаданих пізніше автопортретах, а особливо в подарованім Лазаревському. Другий автопортрет (в овалі), нарисований, мабуть, у Нижньому Новгороді (з датою 1857 року) — дуже м'яко зробле-

ний; автор, видимо, зм'якшив сліди, що залишили на його обличчі 10 років заслання та салдатської служби. Третій автопортрет, зроблений може з найбільшою експресією, має дату 1858 року. Нижнегородський приятель Шевченка Шрейдерс, що, мабуть, одвозив цей автопортрет до Лазаревського до Петербургу, вертаючися привіз Шевченкові в лютому 1858 р. 4 примірники фотографічних репродукцій із нього, і з цієї нагоди Шевченко писав до М. Лазаревського: „19 феврала вернувся Шрейдерс із Петербурга, привіз мені Беранже Курочкіна, чотири екземпляра нерукотворенного образу і твое братне сердечне писаніє. Спасибі Тобі, друже мій єдиний, за все і за вся. Добре еси зробив, що заказав 50 штук пом'янутого образу: нехай покищо земляки дивляться хоч на сей облик бородатого недобитого кобзаря свого...” Мабуть, про цей самий портрет Шевченко писав до М. Лазаревського ще 18 листопада 1857 р.: „Нарисував я карандашем для Тебе своє поличчя, та нема з ким прислати його, а по пошті боюся, зотреться...” Дату 1858 р. Шевченко міг поставити пізніше, коли вже посилав з нагодою цей портрет Лазаревському до Петербургу. Це один із найбільш експресивних автопортретів Шевченка, з обличчям en face, з широко відкритими очима, від погляду яких робиться моторошно, стільки в них пережитого страждання й незламного завзяття (див. у т. IX перед текстом). На цьому автопортреті знову, як і раніше, у Шевченка сильне світло й тіні в різкому контрасті, тоді як у двох попередніх автопортретах світло й тіні, в згоді з більш ліричним трактуванням, покладені значно м'якше. Всі три автопортрети зроблені олівцем. Один автопортрет з бородою Шевченко зробив у 1860 році офортом; офорт цей був вільною копією із згаданої вище фотографії в шапці й кожусі з 30 березня, фотографії, яку Шевченко зробив для М. А. Дорохової перед тим, як поголити бороду. З часу від 6 квітня 1858 року й до кінця життя до нас дійшла ще серія автопор-

третів Шевченка з вусами без бороди, тих автопортретів, що разом із фотографіями з того часу лягли в основу найбільше розповсюджених і відомих портретів, з якими український народ найбільше зжився, які засвоїв і згідно з якими уявляє собі Шевченка. Автопортрети цього останнього часу зроблені, або олією, або пером, або — і цих найбільше — офортом.

Коли з попередніх часів зовнішність Шевченка ми можемо уявляти з одним вище поданим виключенням тільки на підставі його автопортретів, то від цього останнього часу, крім автопортретів, збереглося й чимало фотографій, а є також портрети Шевченка, роблені іншими майстрами. Що ж до портретів, що їх робили з Шевченка інші майстри за попередніх часів (Штернберг, Башилов, Чернішов тощо), то вони фактично впливу на іконографію Шевченка не мали. Олійними фарбами в цей час Шевченко робив свої автопортрети не менше трьох разів. Один із них — олійними фарбами, що його Шевченко подарував Дзюбинові і що зберігався у С. Неклюдова, в оригіналі до нас, здається, не дійшов. З того портрета робили копії Жебровський і Флавицький, а з копії Жебровського різав гравюру Матюшин. Покійний В. Шавинський думав, що в нього був оригінал цього портрету, але О. Новицький, що кількома наворотами займався справою автентичності автопортрета з колекції Шавинського, довів, що цей примірник не є оригіналом, а швидше копією, зробленою Флавицьким. Цей автопортрет зображує Шевченка ще не позбавленого волосся на голові, трохи молодшого, ніж ми звикли його бачити на фотографіях та автопортретах того часу. Обличчя, обернене в три чверті з сильно залитою світлом передньою частиною і зовсім темною другою половиною, має в собі дещо спільне в виразі з тим автопортретом і олівцем, і що його Шевченко післав з Нижнього Михайлові Лазаревському: той самий

страдницький вираз очей і глибока зморшка на високому чолі. Тільки може тому, що обличчя обернене в три чверті, а не просто дивиться, чи тому, що до нас дійшла добра копія, а не оригінал, вражіння від цього автопортрета, при всіх його великих мистецьких якостях, не таке сильне, як від портрета попереднього. Другий автопортрет олійними фарбами в шапці й кожусі був на осінній виставці Академії 1860 року, і там його купила велика княгиня Олена Павлівна¹⁴). Доля цього автопортрета невідома*). Але відомо, що Шевченко не сподівався цього автопортрета продати, а хотів його пустити в льотерію, щоб виручені гроші вжити на українські освітні потреби. Коли ж велика княгиня купила цей автопортрет, то Шевченко зробив другий, скінчивши його незадовго до смерті вже в 1861 році (т. V, перед текстом). Цей автопортрет виграв на льотерії архітект Резанов і подарував Василеві Лазаревському. У сина його Сергія в Нижньому Новгороді цей автопортрет зберігався до революції. Цей автопортрет в овалі і золоченій рамі, рахунок за яку сплачувано вже після смерті Шевченка, робить справді вражіння лебединої пісні. Уже в обличчі, як звичайно в Шевченка, яскраво освітленому з боку, багато хворобливості, страждання, і видно ознаки обрякlosti від хвороби, що звела його в могилу. Автопортрет пером — це власне шкіц (як кажуть французи, *сгоуізі*), ніби жартома накиданий на маргінесі якогось російського вірша; але й такий рисунок — ніби недбало, кількома штрихами пера, зроблений — у такого майстра рисунку, як Шевченко, обертається в поважний графічний твір, а як документ Шевченкового обличчя, зробленого в профіль, має особливу цінність для медальєрів при виконан-

*) Є. Айзеншток думає, що це той ніби „автопортрет“, що знаходиться в колекції Н. Смірнова-Сокольського, який „теперішній власник портрета придбав від людей близьких до родини Толстих“.

ні медалі з портретом Шевченка, та взагалі для скульпторів.

Можна думати, що Шевченко на рисування портретів дивився, як на свій безпосередній фах, і якраз на заробітках з портретування хотів у Нижньому Новгороді головним чином базувати своє матеріальне існування. Вже по дорозі з Астрахані до Нижнього пароплавом Шевченко зробив не менше трьох портретів, користуючися зупинками пароплаву. У записах у „Журналі” Шевченко ремствує на те, що пароплав під час ходу так трусить, що рисувати неможливо. Але пароплав мав досить часті довгі зупинки. Використовуючи ці зупинки для зрисовування берегів Волги та краєвидів (для цього він спеціально на дорогу купив альбом), він також використовував їх, щоб робити портрети різних осіб із товариства, з яким разом їхав пароплавом. Можливо, що під час тих зупинок Шевченко зробив і більше портретів, але конкретно записує в своєму щоденнику лише про три. Ставлячися до своєї роботи, як звичайно, не тільки без самозахоплення, але над міру суворо, все ж про жіночий портрет пані Козачепкової Шевченко записує 30. VIII. що „портрет зроблений за один сеанс білим і чорним олівцем досить таки незугарно, але не позбавлений експресії”. Про інший портрет лікаря Є. Панченка Шевченко висловлюється (17. IX) ще гостріше: „Учора мені ніщо не вдалося. Вранці почав рисувати портрет Є. А. Панченка, домового лікаря О. Сапожнікова. Не встиг зробити контурів, як покликали снідати”, а далі продовжує — „я знов узявся до портрета. Але взявся мляво, неохоче, взявся для того, щоб його закінчити і, звичайно, закінчив погано”. В цьому записі для нас цінне те, що автор зостався незадоволений своєю працею (якби вона збереглася, то ми мали б право свій присуд винести і, можливо, з автором зовсім не згодитися), те, що нехотячи Шевченко дає ключ до того, як він розумів портрет і як

до нього брався: Шевченко, починаючи портрет, спочатку робив контур, а тоді вже закінчував деталі. Це тої, ми б сказали, здоровий підхід майстра до малярської праці, при якому спочатку держиться в одні цілі, а вже від цілого переходиться до деталей. Процес — так би мовити, синтетичний, що стоїть у повній протилежності до настроєвих та інших, аналітичним способом роблених, портретів, коли майстер починає з тої деталі, що видається йому найбільше характеристичною, а тоді вже до неї достроює решту. Портрет роблений першою методою, методою, якої тримається Шевченко, буде завжди справляти вражіння краще побудованого, зв'язаного, суцільного, одне слово — матиме ті позитивні риси, якими визначаються в рисунку портрети Шевченка. Ще про один портрет навіть вибагливий і суворий до себе Шевченко записує 15 вересня: „Користуючись цією недовгою зупинкою і довгою, повільною переправою через цю Ураківську переміль, я нарисовав білим і чорним олівцем, досить вдало, портрет Михайла Петровича Комаровського”. Отже, із трьох портретів, роблених на пароплаві, про які Шевченко згадує в щоденнику, він зостався зовсім незадоволений тільки одним, та й то тому, що йому перешкождали в праці і позбавили настрою в роботі. Другий робив наспіх, з одного сеансу, але й той вийшов „не позбавлений експресії”, а третій зовсім автора задовольнив. Очевидно, у Шевченка не було найменшого приводу сумніватися в своїх силах, та й сумніви такі в дійсності, не зважаючи на всі песимістичні записи та листи, писані іще з Новопетровського, в нього наділі не проявилися. Отже, маємо тут зайвий аргумент, щоб до слів, написаних Шевченком про самого себе, ставитися обережно і сприймати їх критично.

Ні в якому разі не можна твердити, що, крім цих трьох портретів, про які є записи в щоденнику, Шевченко, пливучи Волгою, не робив ще інших пор-

третів, про які міг і не записати. Немає доказів ні на те, ні на друге. Що ж до перебування в Нижньому, то, хоч здавалося б, що Шевченко про всі свої малярські та рисункові праці записує в щоденнику, а проте ми знаємо напевне, що в Нижньому він робив портрети, про які записів у щоденнику немає. Можливо, що так було й на пароплаві, особливо, коли припустимо, що портрет скрипака, зроблений в овалі різнобарвними олівцями, що зберігався у Чернігові в Музеї був. Тарновського, зображує буфетника пароплаву — Олексу Панова, з кріпаків пана Крюкова. Цей буфетник був певне не абияким артистом-скрипаком. Він записав Шевченкові до щоденника кілька рядків нот і, як пише Шевченко, „три ночі зряду цей визволений раб-чудотворець безмежно підносить мою душу до творця вічної [краси] принадними звуками своєї дешевенької скрипочки. Він каже, що на пароплаві не можна тримати доброго інструменту, але і з цього не доброго він добуває чарівні звуки, особливо в мазурках Шопена”. Не можна бути зовсім певним, що цей портрет представляє якраз Панова, а коли його, то певне був роблений на пароплаві, бо не видно, щоб Шевченко бачився з Пановим у Нижньому. На портреті обличчя просте, але одухотворене, з великими темними, глибокими очима, лице справжнього артиста і гарні нервові руки, що тримають скрипку та смичка.

У Нижньому Новгороді Шевченко зробив цілу серію портретів, і з осіб, з якими приїхав з Астрахані, і з місцевих людей, з якими познайомився через своїх супутників. Різні особи в Нижньому робили послуги Шевченкові, і він, щоб їм віддячитися, рисував їхні портрети, або й умисне шукав нових знайомостей, щоб добувати замовлення на портрети. Шевченкові дуже хотілося мати заробіток, щоб не звертатися за матеріальною підтримкою до Михайла Лазаревського, який увесь час шляхетно і в цім напрямі йшов назустріч Шевченкові. Справді,

декілька замовлень на портрети Шевченко дістав, але, здається, не дуже багато, і на прожиття йому не вистачало, бо він ніколи не вмів бути з грішми ощадним, а в Нижньому подекуди вернувся до своїх старих богемних звичаїв. Замовлення на перший платний портрет Шевченко дістав у Нижньому в середині жовтня і зробив його олівцем за два дні. Знаємо навіть, яку ціну дістав він за цей портрет, а саме 25 карбованців. Ціну таку вважав він за добру, бо з приводу неї записав у щоденнику (13. X. 1857): „Перший портрет рисую за гроші — за 25 карбованців. Побачимо, що далі буде. Не погано було б, коли б таких щедрих красунь було більше в Нижньому, — хоч би на кравця заробив”. Тяжко сказати, чи Шевченкові далі велося з заробітками, бо в своїх листах він пише не однаково. Щелкінові, напр., 5. XII пише: „Добрий мій друже. Питаєш Ти, чи багато у мене грошей? Дуже, дуже небагато, мій друже єдиний; нема де взять. Заходився рисувать карандашем портрети, так що ж, нарисував три портрети, та й сижу, склавши руки. Без столиці художник — риба без води. Погано, дуже мені погано у цім Нижнім”. Через місяць знову в листі до Куліша Шевченко дякує за прислані гроші й додає: „Нехай Вам так Господь поможе во всіх Ваших начинаніях, як Ви мені тепер помогли. Препоганий Нижній Новгород, — копійки нема де заробить! Думаєв уже писать Лазаревському” . . . Але й до цих звісток Шевченка про самого себе треба ставитися обережно, бо вони виявляли швидше його настрої під час хвиливого безгрішшя; в іншому настрої про те саме Шевченко писав зовсім інакше, — як от, напр., 12. XI до Іраклія Ускова: „Мені тут покищо добре. Нижегородська аристократія приймає мене гостинно і за роботу платить, не торгуючись, 25 карбованців серебром за портрет, рисований олівцем. Гроші в мене є. Костюм справив собі першого сорту, починаючи від голляндської білизни, і на додаток запустив бороду, справж-

не помело'... І пізніше, 17 лютого, в листі до Ускова хвалиться: „Грошенят тепер уже стільки набиралося, що, не бідуючи, років зо три закордоном прожити можна, а там, що Бог дасть. Не загинув у неволі, не загину й на волі”... Очевидно, всякі відомості Шевченка про себе самого, навіть фактичні, треба сприймати, як вираз настрою тої хвилини, коли він пише. Для артистів це риса досить звичайна. Заробить трохи, — і йому здається, що він крез, а гроші розійдуться, і настрої змінюється. У кожнім разі принаймні в листопаді 1857 року Шевченко платних замовлень на портрети мав більше, але гонорар за груповий портрет трьох осіб — Шрейдерса, Кадинського та Фрейліха, та ще й одержаний уперед (125 карбованців), у нього вкрали; але й це зрештою не справило на Шевченка великого враження, і в щоденнику він з досади написав: „І по заслугі — не бери вперед незароблених грошей”... І хоч пробував через поліцію гроші відшукати, але через три дні записав: „Що з воза впало, те пропало. Значить, про цю паскудну анекдоту нема чого й думати. Я так і зробив”. Більше Шевченко журиться з приводу самого портрета, бо вже другого дня (30 XI) записує: „Сьогодні почав груповий портрет своїх щедрих приятелів. Не знаю, чи вийде щось путнє з цього заміру: приятелі неакуратні в сеансах, — обставина важлива під час праці. Побачу, що буде далі, і коли сеанси затягнуться, то нарисую кожного зокрема олівцем і тим покінчу мої рахунки з приятелями, хоч цього мені дуже б не хотілося; тим більше, що задуманий рисунок сепією дуже вдало згрупувався; і мені б хотілося достойно сплатити їм свій борг”. Але цей груповий портрет так і не був доведений до кінця, а окремо цих приятелів Шевченко олівцем таки рисував. 12 лютого 1858 року Шевченко записує до щоденника: „Сьогодні нарисовав пор-

трет Кадинського*). Зостається нарисувати Фрейліха, і квит". Чи нарисував таки його Шевченко, — не знати, а про портрет Шрейдерса записав у щоденнику ще 10 січня: „Нарисував портрет Шрейдерса і досить добре. Отже, частина боргу сплачена...” Цей портрет Шрейдерса, справді дуже добрий (не дурно ж сам автор був з нього задоволений), зберігся, як власність О. Новицького. Цей портрет, як і багато Шевченкових портретів з попередніх часів, представляє чоловіка, що сидить у кріслі трохи боком з легко повернутою головою. Від крісла видно тільки спинку. Чоловік зображений ледве до пояса, як це Шевченко почав робити на засланні, а не до колін, як він робив перед заслання. З портрета дивиться на нас незвичайно рельєфно нарисоване інтелігентне обличчя молодого чоловіка, з розумними очима і досить пишним волоссям. Світло й тіні покладені дуже м'яко, і тільки білий твердий комірець та пазуха сорочки блищать білиною, що підкреслює смуга чорного оксамитного коміру. Під портретом білим олівцем підписано: „1858. Т. Шевченко”. Такий самий підпис, із тою самою датою, зустрічається ще на кількох портретах роботи Шевченка, але кого вони представляють, невідомо. Шевченко зробив у Нижньому Новгороді не менше двох десятків, коли не більше портретів, але доля їх здебільшого невідома. Завдяки щоденникові можна нарахувати цілий ряд осіб, яких портретував Шевченко в Нижньому, але кого саме з них зображують портрети з 1858 року, і чи не зображують вони ще якихось неназваних у щоденнику осіб, — сказати важко. Так у власності Нижегородської Архівної Комісії був до революції один портрет олівцем з підписом Шевченка і датою 1858 року, і там цей портрет помилково вважали за пор-

*) Справжнє його прізвище Кадницький. Його портрет роботи Шевченка знайшли недавно в Нижньому Новгороді. — Ред. видання УНІ. П. Зайцев.

трет військового нижнегородського губернатора Муравйова. Це припущення зовсім безпідставне, бо автентичний портрет Муравйова відомий, тому легко ствердити, що особа, зображена тут Шевченком — не Муравйов. Муравйов, військовий генерал, із сивими вусами і щетиною сивого волосся, був тоді людиною на сьомому десяткові, а портрет роботи Шевченка представляє чоловіка ще не старого, в цивільному убранні, голеного, з м'яким, не дуже густим волоссям на голові. Очевидно, цей портрет представляє когось із нижнегородців і, мабуть, не названих у щоденнику. Це можна думати тому, що цей портрет олівцем Шевченко ще раз повторив олійними фарбами. Цей олійний портрет, очевидно обтятий, був до 1939 р. власністю родини Л. Павенцького у Львові. Якби про цей портрет Шевченко зробив запис у щоденнику, то певне зазначив би, що малював портрет олійними фарбами, тим часом такого запису в щоденнику немає. Портрет цієї самої особи на рисунку зроблений до погруддя, м'яко, з легко піднятими і ніби втомленими очима. Те саме обличчя, намальоване олійними фарбами, виступає рельєфніше, ще м'якше, і частини м'якого обличчя — соковито виліплені, очі дивляться теж швидше м'яко, ніж утомлено. Світло на обличчі грає вибагливіше, ніж на рисунку, хоч розподілене назагал так само. Ще один портрет молодого чоловіка з вусами і малесенькою еспаньолькою зберігався в Москві в колекції Остроухова. Цей портрет так само має дату 1858 р. і підпис Шевченка, але зроблений дещо ескізніше, ніж два попередні. Чи він представляє теж когось із знайомих Шевченка в Нижньому, чи цей портрет Шевченко зробив уже в Москві, сказати важко. Далі ту саму дату 1858 року і такий самий підпис, зроблений, як і на портреті Шрейдерса, білим олівцем, має й відомий портрет олівцями Михайла Щепкіна, що належав до революції Історичному Музеєві в Москві (див. т. IX, стор. 185). Це безперечно найкращий із

великого числа портретів Щепкіна, зроблених на протязі його піввікової артистичної діяльності, і тому не дурно він — найбільше розповсюджений із усіх портретів Щепкіна. Хоч Щепкін у той час мав уже сімдесят років, але ще був чоловіком незвичайно бадьорим і рухливим, хоч би й не на свої роки. Не дурно він один із усіх друзів Шевченка спеціально на Різдво вибрався з Москви до Нижнього на тиждень, щоб побачитися з Шевченком. У портреті Щепкіна з експресією віддав Шевченко енергію, розум, велику інтелігентність і безконечну рухливість. Сам автор, звичайно дуже суворий до своїх творів, уважав цей портрет за не зовсім удатний. Можливо, що сердечно й гаряче люблячи Щепкіна, Шевченко хотів наповнити цей портрет ще теплішим чуттям, але в виконання його Шевченко вніс багато темпераменту й захоплення. Він з таким захопленням працював над цим портретом, що навіть не стримав у щоденнику слів досади проти Максимовича, якого теж дуже любив і поважав. Причиною, що перешкодила щасливо скінчити цей портрет, як оповідає Шевченко, був несподіваний прихід Максимовича, а потім Марковича: „Пренаївні одвідувачі. Їм на думку не спала приказка, що не в пору гість — гірший татарина. Здається, люди й розумні, а звичайної речі не розуміють!” У Москві Шевченко провів коло двох тижнів, більше тижня був хворий, крім того — річ зрозуміла — хотів бачитися з безліччю старих друзів і приятелів, святкував Великдень, але завдяки своїй кипучій енергії все ж знаходив час і для літературної та малярської праці. Чи, крім Щепкіна, рисував він іще які портрети в Москві, чи портрет з колекції Остроухова встиг теж там зробити, чи він походить із Нижнього Новгороду, — не знати.

27 березня 1858 року Шевченко нарешті добрався до Петербургу, і тут його зразу закрутило в вирі столичного життя. Число приятелів і прихильників його в Петербурзі було значно більше, ніж у Москві.

Спогади молодих років, старі товариші і друзі, нові ентузіясти його генія так обступили Шевченка, що він скоро втопився і, як сам казав, боявся, щоб не стати „модною фігурою в Петербурзі”, і скоро від приятельських обідів та забав почав тікати, щоб повернутися до праці. Ще два портрети з тим самим підписом і датою 1858 р. дійшли до нас уже з петербурзького часу: це портрет Михайла Лазаревського і знаменитого актора-трагіка — мурина Айри Олдріджа. Портрет Лазаревського з масивною головою, з високим і характеристичним для родини Лазаревських чолом, з великими очима і масивним носом та устами справляє вражіння сильного, може трохи ескізного, але тонко задуманого й безпосередньо виконаного портрета (див. т. X, стор. 353). Сила штриху поруч з енергійно ліпленням обличчям справляють велике вражіння. Правда, на звороті цього портрета рукою історика Олександра Лазаревського зроблено напис: „Портрет Михайла Матвієвича Лазаревського, рисований поетом Т. Г. Шевченком з натури у 1858 році в Петербурзі. Дуже, дуже мало подібний. Ол. Лазаревський 1898... лютого 18”. Не маємо підстав сумніватися щодо слушності присуду, зробленого нашим славним істориком (який, до речі, був для свого часу найсоліднішим фахівцем в ділянці старого українського портрета і велику колекцію козацьких портретів сам зібрав), але все ж мусимо зазначити, що напис свій на портреті брата зробив він уже через сорок років після виконання того портрета. Мимоволі в його очах образ брата стояв не такий, як був у 1858 році, а такий, яким він його бачив останній раз, коли час міг уже обличчя Мих. Лазаревського децю змінити. У кожному разі, не маючи підстав оцінювати цей портрет щодо схожості, не можемо проте не подивляти його енергійного рисунку. Портрет Олдріджа — це вже, мабуть, останній портрет Шевченка з 1858 року, бо дата й підпис на ньому, зроблені знову білим олівцем, мають ще

один рядок, в якому дату спрецизовано точною вказівкою — 25 грудня. К. Юнге в своїх спогадах присвятила кілька сторінок оригінальній дружбі Шевченка та Олдріджа, які, не маючи між собою спільної мови, проте добре порозумівалися виразною мімікою. Не без теплого гумору описала Юнге й сенси рисування цього портрета, під час яких невгомний Олдрідж своєю непосидючістю до розпуки доводив Шевченка, що хотів навіть кидати працю. Портрет Олдріджа, як зрештою більшість Шевченкових портретів цього часу, складається з детально нарисованої голови і ледве наміченого погруддя, але двох-трьох ліній досить Шевченкові, щоб дати вражіння великої монументальної постаті Олдріджа з характерною головою і невловно зазначеною рисою трагічного, страдницького виразу; чи це вираз тільки широко відкритих чорних очей, чи може цілого обличчя — тяжко навіть сказати, настільки тонко і невловно Шевченко потрапив це віддати. Тоді ж Шевченко зробив і офорт з цього портрета, але офорт передає дещо інше, а цієї трагічної риси в офорті вже немає. Дуже цікаво зроблений цей портрет чорним та білим олівцем якраз щодо кольориту. Бажаючи віддати смуглявість обличчя мурина, Шевченко його освітлює і робить білим олівцем, а різко чорними штрихами зазначає контур постаті Олдріджа, особливо його велетенського плеча. А коли обличчя все ж справляє вражіння темношкірого, то цього Шевченко досягає контрастом білого комірця, перетягнутого знову таки чорною краваткою. Крім великої енергії сильного рисунку, крім тонкого психологічного акцентування, цей портрет дуже цікавий осягненням біло-чорного етюду в характері зовсім модерному.

У кінці травня 1859 р. Шевченко нарешті здобув дозвіл приїхати на Україну. Подорож, як відомо, скінчилася дуже нещасливо: Шевченко був заарештований і після великих неприємностей мусів виї-

хати з України назад до Петербургу. Але, покидаючи Україну, Шевченко все таки встиг заїхати до Гирявки на хутір до Лазаревських, щоб познайомитися безпосередньо з матір'ю Лазаревських, як він називав її, — „божественною бабусею”, і нарисував її портрет. Тут нахил до лаконізму виявився ще повніше: цей портрет — властиво вже одна голова з обличчям, подібним у рисунку очей, носа й уст до портрета Михайла Лазаревського; ця голова в чепці з повновидим добрим обличчям, чудесно, рельєфно нарисованим, все ж найбільше вражає тою безконечною ласкою, ніжністю й любов'ю, з якою її зроблено, тим лагідним чуттям, яким її овіяно. Це власне не портрет, а ідилія в характері того чудесного вірша, автограф якого з присвятою подарував тоді Шевченко цій „божественній бабусі”. („Садок вишневий коло хати...”).

У Петербурзі Шевченко, можна думати, робив портрети приятелів, знайомих, але не дивився вже на цю роботу, як у Нижньому, як на засіб заробітку та існування. У Петербурзі Шевченко мав поважніші малярські та рисувальні праці й замовлення, а портрети робив, мабуть, уже тільки для приємности. Може й це також було однією з причин, що його портрети ставали чим далі ескізніші, лаконічніші, і нарешті дійшли до того, що обернулися в стоців з детально нарисованою головою. Цього Шевченкові було досить, щоб виявити в портреті все те, що виявити він бажав. Одним із останніх портретів Шевченка, рисованих у Петербурзі, був портрет Ликері Полусмаківни. Досить химерний був, як усе в Шевченка, цей останній його не знати роман, чи „каприз”, але портрет Ликері Шевченко нарисував, очевидно, в періоді свого захоплення цією кріпачкою. Негарному й несимпатичному обличчю Шевченко зумів надати дівочої грації, навіть миловидної кокетерійности. Цей портрет — власне сама лише голова з пов'язаною широкою стрічкою поверх волосся,

з ледве-ледве номіченим погруддям, — так легко, так елегантно накреслений, так легко нанесений найтоншими штрихами олівця і з таким відчуттям дівочого чару, що мимоволі забуваєш про натуру, і хочеться любуватися тонким елегантним рисунком.

Довгі роки заслання так мало відбилися на психіці Шевченка, що вернувся він до Петербургу не тільки з давнішими своїми засадами мистецтва й мистецькими смаками, але навіть із інтересом до тих самих сюжетів, над якими працював перед виїздом з Петербургу, — ніби на короткий час виїхав, а, повернувшись; продовжував свою працю. Так було з сюжетами „Турчин з одаліскою” та „Сама собі господиня”, так само, мабуть, сталося і з сюжетами історичними. Рисунки-шкіци „Хмельницький перед кримським ханом” та „Смерть Хмельницького”, що зберігалися в Чернігівському Музеї, так нагадують Шевченкову гравюру з 1844 року „Дари в Чигирині”, що можна думати, що вони походять з того самого часу, та що всі вони творили серію ескізів із історії Хмельницького, та один із них — „Дари в Чигирині” Шевченко опрацював і видав в альбомі „Живописная Украина”, а решта лишилася ескізами. Чи до того самого часу віднести рисунки з циклу Мазепи (два з них так само зберігалися в Чернігівському Музеї: „Мазепа та Войнаровський” і другий — „Смерть Мазепи”), чи цикл Мазепи належить до пізнішого часу, до часу повороту з заслання, — хто знає? Але ніби приналежний до цього циклу портрет Кочубея Шевченко малював олійними фарбами таки вже тепер, після повороту з заслання. Суханов-Подколзін пригадує, що цей портрет Шевченко малював на замовлення одного з потомків Кочубея. З інших джерел знаємо, що Петро Кочубей на початку 1859 року замовляв Шевченкові великі декоративні панно. Отже, не виключене, що міг Кочубей спочатку замовити й портрет свого предка, сучасника Мазепи. Суханов-Подколзін, що в тому часі був

іще підлітком і вчився в Шевченка рисувати, оповідає, як він одного разу, прийшовши на лекцію, застав Шевченка затурбованого, бо він збирався приступати до праці над портретом Кочубея: „були потрібні: полотно, різні аксесуари, як оксамит, брокат, соболеві футра тощо. Тарас Григорович узяв мене з собою, і ми до пізнього вечора тинялися по місті, розшукуючи всі ці речі, при чому, ні крихти не зважаючи на „хлопця”, що бродив із ним разом, він заходив до крамниць, до костюмерів, до приватних своїх знайомих. З приводу того ж таки Кочубея, одна з лекцій пройшла в тому, що ми, забравшись до якоїсь превеликої академічної комори, а може горища, рилися в цілому хаосі запошених старих образів, щоб розшукати якісь портрети якихсь українських гетьманів (чи просто гетьмана), потрібні йому для більшої правдивости кочубеївського одіння. Після довгих розшуків, забруджені, як чорти, знайшли ми якогось старого чубатого пана і, охрестивши його чомуть „Мазспою”, з тріумфом приволікли до студії. Чи був коли скінчений цей кочубеївський портрет, що завдав стільки клопоту Шевченкові, і де він тепер? Майстрі мистецтва, що відвідували Шевченка, одноголосно хвалили його працю, і це додавало йому дуже доброго настрою, а це виявлялося в тому, що він, підходячи до своєї праці, надавав їй усякі ніжно-лайливі прізвища”. Треба сказати, що спогади Суханова-Подколзіна викликають до себе найбільше довір'я, бо всі ті праці Шевченка, про які він оповідав, не знаючи, чи вони збереглися, знаходились і зовсім відповідно до слів мемуариста. Так було і з портретом Кочубея: він також зберігся у Чернігівському Музеї був. Тарновського. Що ж до знайденого Шевченком на горищі портрету „Мазепи”, „старого чубатого пана”, то мимоволі виринає питання: чи це не портрет роботи Івана Нікітіна знайшли Шевченко та його учень на складах Академії? Бо, поперше, портрет роботи Нікітіна

був переданий до Академії з Зимового Палацу ще 1762 року і там на горищі перелсжував, подруге, він називався спочатку Мазепою, а потреге, якраз одіння Шевченкового Кочубея, не зовсім звичайне для гетьманської старшини, дуже нагадує одіння персонажу Нікітина: так само різстібнутий жупан, з такими самими нашивками. К. Широцький уважає, що „портрет Кочубея цікавий, як історичний портрет. Його малював Шевченко на підставі старих матеріалів (як портрети полководців з 1845 року), але врешті решт наблизив його до простонародного сучасного типу”. Це не зовсім вірне, бо для полководців Шевченко мав їхні портрети, яких і дотримувався, а для Кочубея — ніякого портрета на взірець Шевченко правдоподібно не мав, а мусів його образ компонувати, чому він і вийшов, поперше, трохи схематичний, а подруге, наблизений до „простонародного сучасного типу”.

У Музеї був. Тарновського в Чернігові зберігалися перед революцією два рисунки олівцем під числами 174 і 377, зроблені на той самий сюжет „Турчин з одаліскою”. Мабуть, вони вирвані з альбомів, де листи зарисовувалося з обох боків, бо на відвороті рисунка ч. 174 зроблено рисунок „У гаремі”, шкіц до акварелі 1843 року, а на відвороті рисунка ч. 377 — рисунок „Сама собі господиня” з 1859 року. Із того О. Новицький робить висновок, що над композицією „Турчина з одаліскою” Шевченко працював ще в 1843 році і до цієї самої теми й композиції повернувся в 1859 році знову. Що в 1859 році він над цією композицією працював, це потверджує і Суханов-Подколзін, який не знав, що ці шкіци збереглися. Він оповідає: „Я пригадую рисунки сецією, що виконував Шевченко при мені. Один представляє старого турчина, на взір тих, що красуються на вивісках крамничок з тютюном, цебто в повному своєму турецькому уніформі, у чалмі, з кинджалом та чубуком сидів він без особливо виясне-

гих замірів поруч з одаліскою. Для цієї праці приходив старий натурник і дуже скромна, затого навіть бридка натурниця". Що Шевченко міг далі в 1859 році працювати над сюжетом, розпочатим у 1843 році, це потверджує також і його праця над композицією „Сама собі господиня". Мабуць, уже не перший на цю тему рисунок, але найстарший із датованих між ними, має дату й підпис: „Шевченко 1840". Цей рисунок, незвичайний тим, що він зроблений акварелею та золотом, — належав до революції Д. Рєзвому в Петербурзі. На цій акварелі гола жінка лежить, одвернувшись спиною, з ногами прикритими ковдрою; освітлення рівне, без гострих тіней. Всю композицію перероблено в 1859 році так, що жінка спить уже обернена лицем, з розсипаним волоссям, у сорочці, хоч і сильно опущеній, з закуреною сигаретою в руці; на передньому пляні столик із запаленим каганцем, закритим рефлектором, але світло тим більше, що рефлектором посилене, падає на білу подушку й тіло жінки; контраст світла з затемненою частиною хати — сильний і досить різкий. Так само Шевченко в 1860 році ще раз повторив в офорті цю свою стару композицію, що представляє сплячу неодягнену жінку на ліжку, вкомпоновану в зовсім кругле поле.

Незадовго перед смертю Борис Лазаревський надрукував свої „Дрібниці про Шевченка", в яких згадує, що в залі музею Петербурзької Академії, бачив образ, що представляв, як не помиляюся, сцену з життя в казармі: чиясь гола спина, широкі штани, навколо москалі... екскуція. Барви вже де-не-де потріскалися, як то кажуть малярі, пожушли... Але видно було, що не аматорська рука керувала пензлем". Спогад, як бачимо, на жаль, не зовсім ясний, але образ з подібною композицією описують і інші мемуаристи. В каталозі образів галерії Петербурзької Академії Мистецтв виданому в 1915 році, ні одної праці Шевченка не зазначено, як не зазначено

теж, щоб якісь образи Шевченка були з Академії кудись передані. Із того, що Б. Лазаревський каже, що фарби „потріскалися, як то кажуть малярі, — по-жухли” (а це не все одно), виходило б що образ писаний олійними фарбами. Сцену з життя в казармі Шевченко міг зробити олією або в 1849 — 1850 роках в Оренбурзі (як би вона тоді потрапила до Академії?), або в Петербурзі після повороту з заслання. Цікаво було б це точно усталити, бо покищо маємо вражіння, що Шевченко після заслання охоче повертався до тем і сюжетів із своїх академічних часів, зовсім відвернувшись від тем часів заслання.

Під час подорожі на Україну 1859 р. Шевченко нашкіцував у альбомі кілька народних сцен того властивого для нього типу, які він любив і раніше, що стоять посередині між жанром і пейзажем; це — пейзажі, оживлені людськими групами, але так, що вже й увага зосереджується більше на цих групах, ніж на самому краєвиді. Ці рисунки з альбому Жемчужнікова перед війною перейшли до колекції Терещенка. Це цілі сцени, як „Сільський шинок”, „Торг під горою Щєкавицею на Подолі”, а особливо „Сільське свято” з великою групою сільської молоді, що своїм танком зайняла передній плян рисунку. Композицію цієї останньої Шевченко, як і раніше, робить зовсім симетричною, як у краєвиді, так і в розгрупованні персонажів. У центрі парубок — руки в боки, одна нога підійнята, постаць дуже влучно і живо схоплена; з одного боку на землі — баба продає якісь ласощі, з другого боку, симетрично до неї — троїста музика; але що особливо вдалося Шевченкові в цьому рисунку, це дві теж симетрично поставлені дитячі фігурки: одна в задраній сорочці — перед бабою, а друга ще живіша, бо разом із тим і простіша, — дитина, що устала і дивиться на троїсту музику. Шевченко й раніше, і завжди, був великим майстром рисувати дітей, але скільки ж у цій дитячій фігурці, ледве закресленій одним, двома,

ніби недбало кинутими штрихами олівця, віртуозно витонченої, невловно-примітивним способом виконаної характеристики, яку вміють досягнути хіба лише найкращі майстри вибагливого японського примітиву. Вся спостережливість дитячої вдачі і та характеристична поза, в якій дитина, чимсь здивована, раптом стане і на щось задивиться, — виявлені тут з такою майстерністю, для досягнення якої мусіли зложитися виняткова техніка рисунку й надзвичайне замишування до дітвори.

Елегійний настрій кладовища, що здавалося б — був чужий життєрадісній вдачі Шевченка, завжди й постійно приваблював його увагу. Ще будучи в Академії, Шевченко з К. Йоахімом часто ходили на Смоленське кладовище зарисовувати лопухи, і можливо, що деякі з цих рисунків до нас і дійшли (т. VI, стор. 81); зарисовував Шевченко кладовища, особливо старовинні, і на Україні (у Суботіві), і за Уралом (т. V, стор. 277), до цієї теми знову повернувся і тепер, komponуючи старців на кладовищі: один із розгорнутою книжкою в руках стоїть на першому пляні, другий сидить на землі коло гробка на другому пляні, а далі — могутнє дерево і в глибині — розчинена брама кладовища з похоронною процесією; рисунок цей, зроблений олівцем дещо ескізно, зберігався в Чернігівському Музеї*), але він більше відомий у граверному опрацюванні, — на офорті Шевченка з 1859 року. Так само, очевидно, для офорту опрацював Шевченко жанрову сцену — двох українських дівчат, що з коромислами через плече, з дерев'яними відрами йдуть по воду; за ними — велика верба, далі — друга, під якою сидить дід-лірник, а біля нього — хлопець-поводир. Один шкіц цієї композиції, дуже легко накреслений олівцем, зберігався в Чернігівському Музеї; на цьому рисунку в глибині, під вербою, не дід-лірник, а запоро-

*) Була ще там і сепія, подарована Н. В. Тарновській.

жець із бандурою. Другий примірник цієї композиції, зроблений сепією, у 80-их роках зберігався у Б. Суханова-Подколзіна, але також і ця композиція більше відома в репродукціях ще не скінченого офорту, що зберігався в колекції сенатора Рейтерна в Петербурзі. Одні дослідники хочуть бачити в зображених у цій композиції дівчатах портрети сестер Білозерських, інші — дівчат, кріпачок Соколенківен, що позували Шевченкові в Петербурзі десь коло того часу, перед поїздкою його на Україну в 1859 році. Ледве чи треба конче дошукуватися в цих дівчатах портретів дійсних осіб, тим більше, що обличчя дівчат на рисунках і на офорті — зовсім різні. В обох рисованих варіантах дівчата мають обличчя подібні між собою, а на офорті їх обличчя передано досить схематично, може тому, що самий офорт зостався не викінчений.

Горпина та Одарка Соколенківни, із кріпацької родини, що належала князеві Голіцинові, жили в Петербурзі і вчилися ремесства. Умовив їх молодий артист-маляр Грицько Честахівський позувати Шевченкові для образу „Русалки”. З цим образом справа неясна, а дослідники та мемуаристи, свідоцтва яких не сходяться, цю справу ще більше заплутали. Збереглося від цього образу два шкіци олівцем у Чернігівському Музеї, викінченіша сепія в сенатора Рейтерна, та гравер Шюблер у семидесятих роках зробив з неї гравюру на дереві. Покійний К. Широцький, що присвятив образу „Русалки” цілу окрему розвідку, захопився так, що твердив, ніби Шевченко мав розмалювати в Кочубея в домі стіни і плафон одного з покоїв мітологічними сценами на тему з русалками. Він дійшов у своїм захопленні до того, що заявив, що в цій праці Шевченко „мав можливість спробувати свої сили у фресці”. Ну, розуміється, про малярство *al fresco* Шевченко, як і ніхто поза Італією в його часи, і не помишляв. Сумнівна теж думка, що Шевченко мав вернутися до тої праці,

що колись робив у Ширяєва, бо хоч там Шевченко справді розмальовував стіни, але не *al fresco* (по мокрому), а *al secco* (по сухому), та й то, здається, спеціальною технікою транспарантів (прописів). Здається, далеко вірогідніша звістка М. Білозерського, що „коло половини березня 1859 року Кочубей замовив Шевченкові намалювати чотири образи олійними фарбами, за що призначив 4 тисячі карбованців сребром. Пам'ятаю два сюжети для цих образів: один — „як русалки місяць ловлять“, а другий про Сомка Мушкета...” Беручи на увагу обставини і смаки того часу, далеко правдоподібніше думати, що Шевченко мав замовлення на чотири панно олійними фарбами, а не на безпосереднє розмальовування стін. Заслуговує довір'я рівнож і оповідання Суханова-Подколзіна, про те, як Шевченко працював над цією композицією: „На другому рисункові зображені були досить легко одягнуті дніпровські русалки, що заманювали молодого козака на дно річки. Козак чомусь не давався Тарасові Григоровичу, і він його змивав немилосердно; при цьому і без того нещасливий запорожець діставав наймення „бісової дитини” та інших неприємних епітетів. Хоч як змагався я оборонити безталанного, невблаганний квачик робив свою руйнуючу працю і на місце козарлюги, що згинув, до наступної лекції з'являвся його заступник, якого русалки й далі заманювали до дніпровської безодні. Мушу сказати, що з дамами чи паннами, що брали на себе труд позувати для русалок, я ніколи не зустрічався. Для зображення козака мені іноді доводилося довгенько таки валятися на канапі, звисивши руку та ногу, іноді в дуже незручній і навіть болісній позиції”. Про дівчат Соколенківен, особливо про красуню Одарку, Г. Честавівський оповідає, що Шевченко був нею просто захоплений, тим більше, що це була перша після заслання зустріч Шевченка з українською дівчиною-селянкою. Але якщо Шевченко так працював над

шкіцом сепією, щоб потім із сепії зробити панно олійними фарбами, то як зрозуміти записку Шевченка до Миколи Макарова, родича Петра Кочубея, з 12 квітня 1859 року? В ній сказано: „Попросіть у Петра Аркадієвича до осени мого рисунку „Русалки”, — я хочу дещо поправити и выгравировать кь выставкѣ. Ежели можна, то подателю сього і вручіте рисунок та скажіть, коли Ви буваєте дома?...” Якби Шевченко мав із шкіцу сепією робити панно олійними фарбами, то навіщо б він мав віддавати рисунок сепією Кочубєєві, не лишивши в себе дублікату? Далі виходить, що Шевченко збирався з цього рисунку робити не олійний образ, а гравюру. Хіба що припустимо, що Кочубей спочатку замовив образи, а потім задовольнився рисунком, відкликавши замовлення, а Шевченко тоді надумався використати той образ для гравюри? Справа неясна, як незрозуміло й те, чому цей рисунок від Кочубея перейшов до Рейтерна, коли Кочубей сам колекціонував рисунки Шевченка. В кожному разі цікаве тут, що Шевченко і наприкінці життя працював над українськими композиціями, як і за часів академічних. Можливо, що в цім образі з мітологічним сюжетом шукав він синтези української легенди з античною мітологією. Рисунки з сюжетами з античної мітології та легенди Шевченко й раніше робив. У колекції Цветкова в Москві зберігалися три сепії Шевченка, що представляли: одна — Нарциса, друга — Мілона Критонського, третя — Діогена. Розуміється, ідея вмістити довкола місяця трьох українських дівчат, додавши їм дещо з античного антуражу, спеціально серпанок, що півкругло, по-античному, розвивається над головою, — ідея не конче щаслива, але Шевченко, як майстер світла й тіней, головне акцентування переніс на місячне сяєво, що заливає постаті русалок і козака, якого русалки заманюють до дніпровської безодні. В кожному разі ні гравюри, ні, здається, образу олійними фарбами з цим сюжетом Шевченко не ви-

конав. Аналізуючи й критикуючи цей рисунок сепією, К. Широцький із здивуванням констатував, що це „утвір передсмертних років Шевченка, на якому несподівано відбилися впливи юнацької пори, пройнятої романтизмом і щиро клясичним духом пройденої їм школи”... У другому місці Широцький писав: „Не міг Шевченко остаточно скинути з себе ярма клясичности в своїх останніх творах. Так, наприклад, коли йому дано було замовлення розмалювати пляфон одного магнатського дому, то він вибрав для тієї мети сюжет Дніпрових русалок; на шкiцiвi, що дійшов до нас (збірка Рейтерна, репр. в „Пчелі” 1876 р.), він представив їх у вигляді трьох негожих грацій, в напнутих, на взір античних зображень ночі, покривалах, що бавляться навколо місяця. Видко, як він боровся проти заученої клясичности і як вона все ж пробивалася в різних дрібницях цього образу і до нього подібних”... Ці осуди на адресу клясичности та академізму, крім Широцького, повторяло багато інших дослідників, але в основі їх лежать дві помилки. Одна загальна — та, що і Широцький, і інші його однодумці неправильно розуміють термін „академізм”. Тепер, коли мистецтво академізму вже належить історії, треба перестати полемізувати з ним, як з напрямком, повним нібито бездушности, скостенілости, сухої формалістики, нежиттєвості та інших гріхів, а прийняти, що під академізмом треба розуміти малярське мистецтво доби клясичности — великого стилю, яким жило європейське (і не тільки європейське) суспільство від останньої чверти XVIII століття аж до половини XIX-го. У тій добі були великі майстри, як Прюдov, Давід, Енгр, Менгс, Брюлов і наші Боровиковський, Лосенко й Шевченко, але, як звичайно, багато теж і нездар. Помилявся Широцький, коли писав, що „академізм уважав предметом гідним малярства тільки теми з античного світу та героїчні моменти горожанської та біблейської історії”. Це не вірно: в широких межах ака-

демізму знаходили своє місце і строга клясичність, і романтизм із його захопленням середньовіччям (напр. Енґр, Делярош), і сентименталізм із сценами з міщанського та народного життя (Грез, Робер), а вчителями академізму були не тільки Рафаель та Боньонці, але так само і Пуссен, і Рубенс, і Веляскез, і Рембрандт, і всі талановитіші флямандці. Такий стовп академічного мистецтва, як Брюлов, казав Шевченкові, що варто з Америки приїхати до Петербургу, щоб тільки подивитися в Ермітажі на відомий образ флямандця Тенірса-молодшого (Теньєра). В добу академізму вчилися на античних сюжетах, але малярство академізму було дуже широке, і в межах його Шевченкові було просторо, і ніколи з меж його Шевченко не виламувався, прекрасно розрізняючи в цьому мистецтві майстрів справжнього таланту від нездар, хоч би випадково й розрекламованих. А друга помилка Широцького та інших дослідників — у тому, що вони думають, ніби Шевченко змінювався, відходив від академізму і ніби знову до нього вертався. Це непорозуміння: змінювалися обставини навколо Шевченка, а не сам Шевченко. Розуміється, обставини праці в Петербурзі й на Україні дуже відмінні, особливо для рисувальника та майстра малярства, а ще відмінніші за Уралом. За Уралом Шевченко здебільшого образів не komponував, зарисовував сцени з природи, тому вони справляють вражіння більш „реалістичних”, але таке саме вражіння справляють і його рисунки з України. Коли ж придивитися докладніше, то й у зарисовках на Україні, і за Уралом можна побачити в Шевченкові майстра доби академізму і в виборі сюжетів, і в засобах їх виконання. Коли ж Шевченко в Петербурзі робив у себе в майстерні композиції з українського життя, то, очевидно, ознаки академічної школи його виступали яскравіше. А хіба не так само вони виступають у його композиціях „Блудного сина”, що він за Уралом не з природи зарисовував, а komponував? Ко-

ли Шевченко захоплювався проблемами світла й тіні та студіював для цього Рембрандта, то він однаково його студіював — і будучи в Академії, і повернувшись з заслання. Як Шевченко розумів рисунок ще перед вступом до Академії, так розумів його і на Україні, і за Уралом, і після повороту із заслання. Коли в цім останнім періоді Шевченко попав в обстановку, близьку до тої, в якій був під час студіювання в Академії, то і в його працях знову виступає те, що було за часів академічної науки. Навіть, як ми бачили, він вертається до тих самих сюжетів: до „Турчина з одаліскою”, до „Сама собі господиня”, до автопортрета із свічкою тощо. На протязі часу від постійної вправи рука Шевченка твердішала, робилася більше впевненою, рисунок хоч і втрачав на свіжості, але вигравав на досконалості, але це технічні осягнення, а не зміна майстра. У Петербурзі Шевченко не міг опанувати кольориту, а на Україні опанував, — це знову здобуття того, до чого він простував свідомо. Ні Академія, ні заслання ні в чому не змінили малярської істоти Шевченка, і тому Шевченко вернувся до Петербургу такий самий, з тими самими мистецькими засадами, з якими і в перший раз приїхав до Петербургу від Лямпі, і тому немає нічого „несподіваного” в тому, що він у 1859 році komponував „Русалки” на тих самих засадах, як у 1842 році в Петербурзі komponував свою „Катерину”. Коли Шевченко раніше рисував свої портрети акварелею та олівцем лише до колін, а на засланні здебільшого тільки погруддя, а після заслання пішов іще далі в тому лаконізмі і рисував самі голови, то й у цьому треба бачити швидше технічне удосконалення, ніж якийсь засадничий зворот. Просто цей лаконізм, якого, до речі, майстром був Брюлов, не імponував Шевченкові за життя вчителя (так мало Шевченко піддавався впливові Брюлова), але постійно й поволі Шевченко засвоював перевагу

лаконічної техніки для сконцентрованої передачі мистецької ідеї і поволі собі цей лаконізм засвоїв.

Виявився цей лаконізм останніми часами рисункової праці Шевченка не тільки в портретах, а також у пейзажевих зарисовках. Ці зарисовки Шевченко робив переважно до свого альбому з подорожі 1859 року по Україні. Цей альбом зберігався у Сулієва, а потім перейшов до Київського Музею. Описав цей альбом П. Зайцев спочатку перед війною в окремій розвідці, а також з чотирма старішими альбомами Шевченка в томі V цього видання. У цьому альбомі є дев'ять пейзажевих рисунків сепією, тушем та олівцем; два рисунки, вирвані з альбому, зберігалися у сен. Рейтерна в Петербурзі та один у Чернігівському Музеї. Деякі з цих рисунків вважають за нескінчені, але це, мабуть, помилка, бо вони всі зроблені в формі легко накиданих *esquis*, і з винятком більш менш деталізованих двох рисунків (одного зробленого в Лихвині, другого в Корсуні), всі на перший погляд — ніби нескінчені, але в дійсності це так лише здається, бо вони вповні віддають усе, що майстер хотів віддати. Рисунок із підписом „В Черкасах” вирізняється спеціальною елігантністю, власне завдяки тому, що на рисункові — тільки три хатки та нескінчені ряди парканів, що розходяться на різні боки. На рисунку група хаток серед безмежної рівнини робить вражіння оази серед пустелі. Легкими поземими лініями віддано безмежно широкий краєвид із підписом „Коло Канева” із збірки сенатора Рейтерна. Зрисований він із лівого берега Дніпра; правобережні гори, що вже кінчаються коло Канева, затрачаються в далечині, а перед ними — широка долина Дніпра, що сильними закрутами обмиває гори. Більше як половина рисунків присвячена старим міцним деревам, битим бурями, з сухими вітями, що різкими чорними контурами вистають на тлі м'яко затушованих дерев. Таким деревам присвячений другий рисунок „В Лихвині” і

кілька рисунків, що представляють просто такі дерева; рисунок „В Корсуні” представляє пару таких дерев над Россю; рисунок „В Межирічі” складається тільки з двох розбитих громами верб, а один рисунок такого дерева Шевченко навіть підписав „Козакуватий дід”. Мимоволі відчувається, що в цих самотніх старих, міцних, але пошарпаних бурями, напівзасохлих деревах, Шевченко відчував певну спорідненість із собою, — ніби вони символізували його самого. Багато замилювання Шевченко вносить у ці рисунки і дуже лаконічно, ніби економлячи кожен штрих олівця, вміє віддати не тільки форму, а, сказати б, і душу побитого громом дерева і всю вибагливу гру світла та тіней на ньому. Затишний, чарівний своєю інтимністю перший рисунок „В Лихвині” з великими деревами над водою і гайком, що тягнеться на пригорі — такий типовий для Слобожанщини краєвид — якраз програє завдяки своїй викінченості та ідилічній настроєвості поруч лаконічних, але енергійних і з віртуозною майстерністю накиданих рисунків із потрошеними, але ще дужими деревами. „Шлях коло Києва” в колекції Терещенка з альбому Жемчужнікова, як і більшість рисунків цієї серії, має напівжанровий характер, завдяки увазі, яку присвятив автор оживленому рухові поїжджан на шляху. Виникає питання, чи не той самий шлях над Дніпром рисував Шевченко тепер у 1859 році, що його зарисував, будучи в Києві в перший раз у 1843 році. Тоді перший рисунок, як твердить О. Новицький, послужив основою для гравюри із серії „Живописная Украина”, що не зовсім певне. Здається, той рисунок з 1843 року ближчий темою до рисунку 1859 року, ніж до гравюри 1844 року. В кожному разі з огляду на спільність теми цікаво порівняти техніку виконання обох рисунків, щоб уявити, яка відбулася зміна в техніці рисування Шевченка. І от цікаво, що на рисунку з 1843 року на шляху немає ні душі, — тільки дерева нап’яли над шляхом свій зелений на-

мет, а рисунок з 1859 року має на шляху повно поїжжан, піших постатей та нап'яту балагулу з парою коней. Отже, він, здавалось би, — більше деталізований. Наділі ; якраз навпаки: на рисунку 1843 року, де, здається, не видно ні одного штриху олівця, хоча любовно й вирисовані кожен листочок, кожна гілочка, кожна тінева пляма, а на рисунку з 1859 року — смілі й упевнені штрихи олівця, ніби нічого в деталях не опрацьовано, а все узагальнено в монументальній імпресії, але в дійсності з-під чарівного олівця майстра ми бачимо тут усі деталі і, здається, так само кожен листок, кожную стеблину, кожную тіневу плямку, як і в попередньому рисунку. Порівнюючи ці рисунки, доводиться констатувати, що технічна удосконаленість рисунку Шевченка за час праці на засланні пішла ще виразніше на шлях імпресіонізму, і разом із тим трудно не сконстатувати, що Академія менше заважила на удосконаленні рисунку Шевченка, ніж рисувальні вправи під час заслання.

У щоденнику Шевченка, ще в Нижньому Новгороді, під записом 10 грудня 1857 року вміщено рисунок-портрет А. Герцена. Герцен був тоді нелегальний політичний емігрант і отверто його портрета тримати не було б дозволено, а по руках потай ходили репродукції з його портрета, зроблені від руки. Правдоподібно, це були відрисовки з портрета Герцена роботи Зарянка. Коли знайомий Шевченка в Москві роздобув одрисовку портрета Герцена і привіз у Нижній для другого знайомого, то, очевидно, це вже була копія з копії і то, мабуть, далеко не з першої. Але Шевченко природно хотів мати й собі копію портрета Герцена, якого дуже шанував, і цю копію Герценового портрета перерисував собі до щоденника (див. т. IX, стор. 179). Шевченко, очевидно, бачив і інші рисунки портрета Герцена, бо занотовує, що цей портрет певне схожий, тому що неподібний до рисунків „в цьому роді”. Не зовсім ясно,

що Шевченко цими словами хотів висловити, але певне під рисунками в цьому роді мав на увазі інакші портрети Герцена. В кожному разі перерисовував цей портрет Шевченко до свого щоденника дуже легким рисунком, додержуючи стилю „свинцевого карандаша”, яким було зроблено привезену до Нижнього копію. Трьома тільки лініями Шевченко намітив верхню частину погруддя Герцена, а уважно й докладно зарисовував його характерну „герценівську” голову та обличчя з високим чолом. Треба дивуватися не тільки подібності рисунка Шевченка до пізніше відомих фотографій Герцена та скульптурних портретів, хоч би знаменитої статуї роботи П. Забіли, але ще дивніше, що в копії Шевченка бачимо стільки життя й виразу в очах, що, якби ми не знали, що це — копія з копії, то могли б уважати її за портрет безпосередньо близький до оригіналу.

Але для характеристики мистецьких уподобань Шевченка типовіший є другий рисунок у щоденнику — теж копія, зроблена трохи раніше, коло 27 вересня того ж таки 1857 року. Це копія великої ікони, в церкві св. Юрія в Нижньому Новгороді, мабуть особливо почитуваної в парафії тої церкви, де ця ікона зберігалася. Велика шкода, що не маємо хоч фотографії тої ж ікони, щоб без помилки можна було судити, як Шевченко сприймав і як розумів мистецтво „великоруської” ікони. Розуміється, це мистецтво дуже велике і в кращих своїх взірцях демонструє справжні високо-мистецькі осягнення, але мистецтво це зовсім відмінне від мистецтв європейського, а разом із тим і від українського малювання ікон. Європейська іконографія зрештою не є мистецтвом відокремленим від світського малярства: на Заході ікони звичайно малювали нормально, від руки, як усякий малярський твір. Що ж стосується до „великоруської” ікони, то це твір перш за все декоративного малювання, з глибоким декоративним змістом, по-східньому передуманим і по-мистецькому вишу-

каним та розцвіченим визерунком. Вигляд ікони строго регламентувався канонами та т. зв. „лицевими подлинниками”, і самі рисунки ікон майстри наносили „по прорізнях”, а розцвічування — за спеціальними вказівками. Очевидно, що в такому мистецтві цілі покоління майстрів вишукували і вистилізували лінії рисунку та удосконалювали те розцвічування. У своїй умовності ікона далеко відходила від живих людських форм, і європейцям, що звикли до свobodного і більш реального малювання, мистецтво „великоруської” ікони довго зоставалося незрозумілим, і тому навіть не було цінене. Тим тяжче було українцеві зрозуміти чар „великоруської” ікони, що мистецтво великоруської іконописі у своїй удосконаленій східній декоративності — ближче до перських мініатюр, до буддійських священних декоративних форм, ніж до європейського малярства. Розуміється, і між окремими творами „великоруської” іконографії також бувають і твори по-своєму високо мистецькі, і з погляду того ж мистецтва — безвартісні, і тому цікаво було б знати, скільки вартісною з іконографічного погляду була та округла ікона, яка так вразила Шевченка. Що мистецтво східньої іконографії для Шевченка було далеке, це само собою зрозуміле, — ледве чи Шевченко над ним спеціально задумувався, але цікаво, що, вражений нижнегородською іконою, він інстинктом побачив у ній твір азійського Сходу. Він записав: „Мене вразила якась бридка потвора, нарисована на трьохаршинній круглій дошці. Спочатку я подумав, що це індійський Ману або Вішну заблукав до християнської божниці, щоб поласувати ладаном та оливою”... Отже, Шевченко, очевидно, не надумуючись і не розважаючи, просто безпосереднім чуттям майстра європейського мистецтва відчув Схід, Індію. Що саме ця, а не інша ікона вразила Шевченка, то це, мабуть, тому, що, судячи з його ж опису, це, мабуть, була велика кругла ікона для пляфону у високій бані, обрахована на те, щоб ди-

витися на неї з великої віддалі. А тут з якоїсь причини її, очевидно, примістили низько, близько до глядача, і вона тому так і вразила Шевченка. Оскільки можна судити з рисунку Шевченка*), то ця ікона була зроблена звичайним для „великоруської“ ікони рисунком: великі, широко відкриті очі, дуже маленькі уста, витягнутий ніс, зазначений двома зближеними рівнобіжними лініями, що розходяться над очима, створюючи луки брів. Схема рисунку для „великоруської ікони — зовсім звичайна, і без оригіналу тяжко сказати, оскільки Шевченко відчув і як точно передав деталі тонких ліній і їхніх засобів. Взагалі поруч із цим вирінає цікаве питання, як Шевченко розумів, як відчував і взагалі як сприймав „великоруське“ мистецтво. Починаючи з Астрахані, по всій Волзі й особливо в Нижньому Новгороді Шевченко зарисовував багато „великоруських“ старих церков. Одні з них він дуже хвалив, другі, навпаки, гудив, але цікаво було б простудіювати, як він їх сприймав і зрисував. Багато цих рисунків, зроблених між Астраханню та Нижнім Новгородом, зберігалося у Чернігівському Музеї, але, на жаль, вони зовсім не досліджені і не опубліковані.

Наскільки тонким і точним копійстом міг бути Шевченко, найкраще можна бачити з тих копій, які він робив з гравюри Рембрандта. Суханов-Подколзін оповідає, що „в ту зиму (себто 1858 — 1859 рр.), коли мені вперше довелося їздити до Тараса Григоровича, він починав займатися офортними (eau forte) роботами; при тому він вибрав собі в керівники і наставники найбільшого майстра того діла Рембрандта і пильно копіював його незрівняні рисунки“. З копій із Рембрандта, зроблених Шевченком, дійшли до нас три фрагменти в альбомі Сулієва: два з них заціліли в самому альбомі і поступили до Київського Музею, лист із третім фрагментом був у збір-

*) Див. т. IX, стор. 286.

ці сенатора Рейтерна в Петербурзі. Ці фрагменти — скопійовані з одної великої гравюри Рембрандта 1639 року, що представляє: „Смерть Діви Марії”. На гравюрі Рембрандта Діва Марія лежить на парадному ложі, оточена апостолами та жінками, що ридають; коло її ложа — з одного боку лікар, з другого єпископ із прислужником; на передньому пляні пиш-но одягнена постать, що сидить спиною до глядача перед столом із розгорнутою книжкою. Шевченко скопійовав пером фрагменти з цього оточення: чоловіка, що сидить перед книгою, потім єпископа з найближчими до нього постатями, в тому числі хлопця-послужника з дуже високою патерицею, і третій фрагмент — із лікарем, що тримає пульс Пресвятої Діви Марії, та з лише наміченою постаттю апостола Петра, що підносить хустку до уст спочилої. Всі три фрагменти зроблені в розмірі гравюри Рембрандта і незвичайно точно. Пером на папері Шевченко навдивовижу влучно наслідує голку для гравірування на металі, — наслідує до ілюзії, так що його рисунок можна прийняти, на перший погляд, за фрагменти гравюри. Коли Шевченко потрапив осягнути таку тонкість рисунку пером, то не доводиться дивуватися тонкості праці Шевченка гравірувальною голкою.

Отже, Шевченко приступив до праці над офортом, не покидаючи малярської праці, а поруч неї, — не змінюючи свого фаху, а поширюючи його. Невичерпне джерело творчих можливостей Шевченка й на цей раз його не зрадило, і геній Шевченка разом із його колосальною працездатністю за короткий час висунули його, як гравера, на перше місце між усіма майстрами гравюри, що були в Петербурзі перед ним і довго після нього. Незрівняне майстерство рисунку, розуміється, винятково придалося Шевченкові в цій справі, довголітнє студювання світла й тіней особливо стали в пригоді, а може й спричинилися до того, що між усіма галузями граверської техніки Шевченко спинився саме на офорті, як одному з шля-

хетніших засобів саме тіневої гравюри. Що своїм учителем у цій справі Шевченко вибрав знову таки Рембрандта, це зрозуміле, бо, вправляючися в світлотіні, Шевченко студіював Рембрандта; безперечні риси конгеніяльності все приводили Шевченка до Рембрандта, та й при мистецьких можливостях Шевченка, очевидно, ніхто з живих не міг бути йому ментором, і він мусів звернутися до генія минулих часів. У цей час в Академії професором гравюри був Федір Йордан, добрий, вправний рисувальник, акуратний гравер, сумлінний працівник в мистецтві, але нічого більше. Він дуже доброзичливо поставився до Шевченка, бажаючи йому на всякий спосіб допомогти, і дуже характерне свідоцтво про це знаходимо в Шевченковому щоденнику. 4 травня 1859 року Шевченко записує: „Був у Ф. І. Йордана. Який послужливий, милий чоловік та художник, та ще й живий чоловік, що серед граверів дуже рідко трапляється. Він мені протягом години [показав] усі найновіші способи риткування акватінта. Висловив бажання допомогти мені всім, що буде від нього залежати. Я розпрощався з ним — наполовину, як майбутній гравер”. Отже, в цих словах Шевченко, непомітно сам для себе, виявився вповні в своїм геніяльно швидкій сприйманні. Як і за молодих років, одної години йому було досить, щоб уже засвоїти собі нові способи техніки, наполовину вже стати гравером. Це „наполовину” треба віднести швидше до звичайної скромності Шевченка, але ні в якому разі — до зовсім невластивої Шевченкові похвальби. Шевченко зостався Шевченком, і як у 1837 році йому досить було двох днів, щоб нарисувати кістяк виразніше і правильніше, ніж те робив у взірцевих рисунках Басін — професор і гордість Академії, так і тепер досить було одної години, щоб перейняти всі новіші засоби гравюри, від яких він натурально за роки заслання був дещо відстав, і щоб у дуже короткому часі випередити в офорті цього професора,

дуже доброго, але не геніяльного рисувальника. Ця незвичайна здібність сприймання й феноменальна швидкість опанування найтяжчих засобів гравірувальної техніки — не зрадила Шевченка до кінця, і немає нічого дивного, що мало не за перші ж вправи в офорті Шевченко здивованими членами професорської ради був признаний академіком. Тільки формалізм Академії був причиною того, що спочатку його мусіли „признати назначеним в академики”, а декрет про іменування його академіком був підписаний президентом Академії тільки 31 жовтня 1860 року. Отже, натуральне було, що, дуже швидко випередивши в мистецтві гравюри всіх сучасних йому в Петербурзі граверів, Шевченко міг учитися тільки в такого генія, як Рембрандт, одного з найвидатніших граверів усіх часів і всіх народів, творчість якого переживає століття.

Як бачимо, прийнявся Шевченко солідно за гравюру в зимі 1859 — 1859 років і за три останні роки життя залишив від трьох до чотирьох десятків винятково прекрасних офортів. О. Новицький, складаючи в 1914 році каталог офортів Шевченка, за ці три роки нарахував їх 32, але цю цифру безперечно доведеться дещо збільшити. Спочатку в 1858 і на початку 1859 років, Шевченко робив офорти — копії з образів видатніших майстрів старого західноєвропейського малярства, з Мурільйо та Рембрандта. Тут цікава одна подробиця: ще будучи в Новопетровському й рішивши зайнятися гравюрою, коли вибереться на волю, Шевченко 26 червня 1857 року записував: „... візьмуся за виконання естампів, і першим естампом моїм буде „Казарма” з образу Теньєра, з картини, про яку говорив незабутній учитель мій, великий Карло Брюлов, що можна приїхати з Америки, щоб поглянути на цей чудовий твір. Словам великого Брюлова в цій ділі можна вірити”. Розуміється, цього заміру Шевченко забути не міг, а тим часом сталося щось зовсім інше, а саме те, що

Й раніше було характерне для Шевченка з часів академічних, а може ще й раніших: теоретично Шевченко побожно схилявся перед Брюловим, уважав його за свій недосяжний ідеал, а в дійсності, сам того не спостерігаючи, ішов за голосом власного мистецького сумління і геть далеко відходив від вказівок Брюлова. Найменшу незгоду з сентенціями Брюлова Шевченко уважав за найтяжчий гріх у мистецтві і за непростиму ересь, а наділі ішов своїм власним мистецьким шляхом, настільки далеким од Брюлова, наскільки можуть бути далекі між собою шляхи двох артистів тої самої доби. Шевченко, мабуть, сам не повірив би, якби йому вказали, наскільки він скрізь і все ішов незгідно із вказівками Брюлова, а може й наперекір йому, але це був факт, що мистецький шлях Шевченка був самостійний і від Брюлова незалежний. Ніхто не був такий далекий від усвідомлення цієї правди, як сам Шевченко. Своїми словами Шевченко помилив дослідників своєї малярської творчості, і тільки дуже недавно почали вони позбуватися своїх помилкових поглядів. Отже, ще раз доводиться тут констатувати, як небезпечно покладатися на Шевченкові признання про себе самого.

Після офортів, зроблених з образів старих майстрів, Шевченко перейшов до віддачі в офортах праць сучасних йому майстрів: Івана Соколова, того ж таки Брюлова, пейзажистів Лебедева та Мещерського, та, мабуть, швидко почув мистецьке невдоволення працею над чужими образами, може навіть неусвідомлене, але в кожному разі потягнувся до своїх власних композицій. Нарешті зробив цей крок і дав незрівняні взірці офортівих портретів і автопортретів.

Уже одні з перших його гравюр (Мурільйо — „Свята родина” та з Рембрандта — „Притча про виноградний сад”) викликали загальний подив і признання, але безперечно ці офорти програють, коли ми їх поставимо поруч із дальшими його працями.

Хоч офорт із Рембрандта приніс Шевченкові титул академіка (така його об'єктивна вартість), але цей офорт безперечно перетемнений (як і офорт з Мурільйо раніше зроблений і не представлений, здається, в Академію) і щодо тонкості виконання уступає пізнішим офортам з Соколова, з Лебедева та з Брюлова. Побіч офорту з Рембрандта Шевченко представив в Академію офорт із образу Івана Соколова — „У шинку”. Можна дивуватися, що Шевченко вибрав саме цей образ для відтворення в офорті, але тут, мабуть, грало ролю те, що й сам майстер Іван Соколов — українець із південної Курщини, земляк Щепкіна і Труговського, всю свою мистецьку працю присвятив українському жанрові. Крім того, Соколов у той час був у розцвіті своєї слави, як один із найпопулярніших тоді артистів-малярів. З Шевченком його зв'язували приятельські відносини. При тому в гравюрі Шевченка вульгарність п'яницької сцени в шинку блідне перед мистецьким виконанням, і, ніде правди діти, нам тепер офорт Шевченка більше імponує, ніж сам оригінал Соколова. У той час, як в оригіналі головну увагу звернуто на психологічний момент, на вираз облич трьох вельми підпилих дядьків і на етнографічну, чи краще антропологічну їх характерність, Шевченко в своєму офорті вніс в образ момент чистого малярського мистецтва, підкресливши світлість білої скатертини і світляні переходи на обличчях та охлялих постатях підпилих дядьків. Дуже мальовничо в Шевченка вийшли лісові пейзажі з образів Мещерського і особливо Лебедева. Тут Шевченко залюбки віддався своєму улюбленому експериментові передачі різно освітлених плянів і ясного світла, що проникає в гущавину лісу. Пізніше дуже славилися гравюри з зображенням лісу І. Шишкіна. Але шишкінівські гравюри, може енергічніші, сильніші своїм реалізмом, не дорівнюють Шевченкові в м'якості, мальовничості й одушевленій інтимності, — у Шишкіна вони надто проза-

їчні. Навіть коли Шевченко уважав за свій обов'язок сплатити данину відданості Брюлову і зробив офорт з його знаменитої „Вирсавії“, то й тут на гравюрі у Шевченка контраст сліпуче білого тіла Вирсавії і чорного тіла рабині виходить далеко барвистіший, ніж у кольоровому оригіналі в самого Брюлова.

Але, хоч які досконалі ці офорти, вони все ж дають менше радості, ніж офорти з власних композицій Шевченка. Мабуť тому, що в перших Шевченко являється, так би мовити, лише співробітником інших майстрів, і суцільність його мистецької вдачі не так повно виявляється, тоді як в офортах власної композиції стихія Шевченка виступає ніким не скована і не заслонена. Офорт із жебраками на кладовищі робив із власного рисунку, зробленого на гравірувальній дошці. На гравюрі стоїть дата 1859 року, отже цей офорт Шевченко робив після менше, ніж річної вправи в мистецтві офорту, але як же досконало він уже тоді опанував техніку цього мистецтва і як вільно себе в цій техніці почував! Варто порівняти цей дуже добрий рисунок з офортом, щоб наочно переконатися, як Шевченко, переводячи на дошку, поправляв свій рисунок, робив його яснішим, зм'якшував дещо різкі в рисунку тіні, навіть зміняв звороти голови, риси й вираз обличчя. На рисунку обличчя центрального старця трохи „деклямує“, а на гравюрі цього немає, — воно дивиться простіше й реальніше.

Вже була мова про те, наскільки не змінилася ні мистецька істота Шевченка за роки заслання, ні його мистецькі зацікавлення, навіть інтерес до тих самих сюжетів, над яким він працював, ще будучи студентом Академії. У тому ж 1859 році Шевченко, очевидно, знайшов свою стару акварелю „Сама собі господиня в хаті“ і дав їй зовсім нове опрацювання в офорті. Коли в акварелі Шевченко використав рисунок спини жінки, щоб цим засобом віддати змученість її тяжкого собачого життя, то в офорті він

ту ж саму жінку представив, повернувши її лицем до глядача, і те ж саме вражіння викликає ще тоншими засобами зображення цілого тіла, що звалилося у сні на ліжко в незручній позі з обезсиленою рукою. Тут своїм улюбленим способом освітлення Шевченко поставив світло на передньому пляні, закривши те тіло екраном і кидаючи відблиск вглиб картини.

В офорті, що представляє двох дівчат під вербою: одну з відрами, а другу з квітами, Шевченко знову вернувся до невдячного завдання роботи сільську українську композицію в обстанові петербурзької майстерні. Рисунок для цієї композиції Шевченко опрацював сепією, але, щоб досягти більше легкості, зробив його вдруге олівцем, власне тільки намітив і, переносючи такий легкий рисунок на дошку, ще значно змодифікував і все таки в гравюрі лишив ніби не викінченим. Правда, здається, є відтиски й більше викінчені, але цей не зовсім викінчений лист, з ефектом двох дівочих голів на тлі чорної плями розбитої верби, швидше вже робить вражіння легкої жанрової сцени; детальне викінчення тут було б зайве й непотрібне.

Дата 25 грудня 1858 року стоїть на портреті Айри Олдріджа, що його Шевченко скінчив не без приятельських конфліктів із прославленим трагіком. Офорт з цього портрета дати не має, але вистачає точно дати на рисунку, щоб думати безпечно, що цей офорт зроблено на початку 1859 року. В той час, як рисунок, повний ефектів контрасту білизни і смуглості обличчя та чорноти краватки, волосся, контурів погруддя, так трактований, що вражає певною яскравою і поривчастою екзотикою, офорт, навпаки, зовсім злагіднілий і спокійний, рівною плямою без виблисків і підкреслень представляє смугляву монументальну постать у певному маєстаті. В рисунку дуже тонко, невловимо намічено трагічний вираз, в офорті цього немає; але разом із тим офорт

якраз відсутністю ефектів і заглибленістю думки справляє не таке яскраве, але більш глибоке враження.

Майстерство офорту Шевченка піднялося до такої висоти, що всі тогочасні видатні майстри мистецтва, світила Академії, хотіли мати свої портрети в офорті Шевченкової роботи. Віце-президент Академії медальєр граф Ф. Толстой, професор і ректор, старий суперник Брюлова, Ф. Бруні, прославлений скульптор професор барон П. Клодт виступають перед нами в офортах Шевченка. Перш за все, розуміється, Шевченко хотів зробити портрет Толстого, до якого почував безмежну вдячність за справді, як на ті часи, геройські до самопожертви зусилля для визволення Шевченка з салдатської неволі та з заслання. Трохи сухе, аристократично спокійне, дуже інтелігентне обличчя графа з виразом великої м'якості й доброти в очах, представляється на офорті з незвичайною шляхетною простотою. Італійське, характерно закреслене, з кучмою пишного волосся обличчя Бруні дивиться з офорту твердо, упевнено, як обличчя людини, що знає собі ціну, знає свій певний шлях і певна цієї свідомості, а може й своєї непомилковості. Широке і швидше мужицьке, ніж баронське, обличчя Петра Клодта світиться печаттю енергії і талановитості. Цей чудесний офорт Шевченко скінчив уже в 1861 році.

У попередньому 1860 році Шевченко виконав офорт не менше п'яти своїх автопортретів, — ніби поспішав залишити Україні риси свого геніяльного обличчя, передчуваючи наближення невблаганного кінця. Між цими автопортретами зустрічаємо й автопортрет із молодих років, що є повторенням у гравюрі старого, з 1845 року, рисунку, і автопортрети останніх років, що представляють Шевченка таким, яким він живе в уяві мільйонів українського народу. Про портрет молодих часів Суханов-Подколзін оповідає: „Пам'ятаю, якось один із гостей приніс

із собою досить наповнений портфель, що правдоподібно зостався десь із давніх часів на схові. Коли гість відійшов, Тарас Григорович почав з моєю допомогою розбирати папери та рисунки, що були в портфелі, чи теці. Радів він їм, як мала дитина, і тут же подарував мені за труди акварельний шкіц Карла Брюлова... Між силою найрізноманітніших етюдів, краєвидів та нарисів знайшовся портрет молодого чоловіка із свічкою в руці; у цьому портреті тіні на обличчі були дуже різкі, рослинність на голові пишна. Тарас Григорович запропонував мені вгадати, кого представляє цей рисунок. Розуміється, я вгадати не міг. Тоді він сказав, що це — його власний портрет, що його колись давно він сам нарисував, ще коли вчився у Брюлова. Багато він сміявся з мого здивування, погладжував свою лису голову й розправляв запорозького вуса та, стоячи перед дзеркалом, порівнював себе з кучерявим безбородим юнаком із свічкою в руці. Він твердив, що свого часу оригінал дуже був подібний до портрета"... З огляду на суто мистецькі завдання Шевченко не міг не спитися на цьому портреті й не віддати його офортом (т. II, перед текстом). Та любов до світлотіні, що з новою силою прокинулася в Шевченкові, коли він взявся за офорт, ні в якій, очевидно, іншій речі не знаходила стільки вдячного матеріялу, як власне в цьому автопортреті, який щодо композиції та замислу був як раз етюдом світлотінівим. Порівняти офорт з оригіналом ми не можемо, бо оригінал, на жаль, до нас не дійшов, але треба бути вдячним тому гостеві, що приніс Шевченкові цей портрет і дав можливість хоч в офорті зберегти його до нашого часу.

Автопортрет в кожусі й шапці з бородою, — мабуть зроблений з фотографії, яку Шевченко замовив 30 березня 1858 року для Дорохової перед тим, як зголив бороду. Розуміється, переходить від темного до ясного і освітлення на обличчі Шевченко опрацю-

вав, як автор офорту. Автопортрет у сурдуті без шапки виглядає лаконічно нашкіцований, як це Шевченко робив у портретах 1859 та 1860 років. Це трохи незвично похмурий, із виразом притаманного страждання в очах, глибоко продуманий автопортрет. Але автопортрет, якому судилася вповні заслужена найбільша популярність, це автопортрет у кожусі і в шапці без бороди з великими вусами і усмішкою на устах та безмежною ласкою у виразі очей. Це той автопортрет, що навіки утривалився в пам'яті мільйонів українців, що саме таким уявляють собі Шевченка, таким його знають і люблять.

Офорти Шевченка — це останній величавий і достойний акорд його творчості, творчості великого артиста-маляра й незрівняного рисувальника.

Література: И. Айзеншток. Дневник Т. Шевченка. Вступительная статья. Харків 1925. — Д. Антонович. Неопублікований портрет роботи Шевченка. „Студентський Вістник”, 1926, III. — Ф. Ернст. Український портрет від кінця XVIII століття до наших днів у виданні: Д. Щербаківський та Ф. Ернст. Український портрет. Київ 1925. — Ф. Ернст. Українське малярство XVII-XX сторіч. Київ 1929. — П. Зайцев. Альбоми Т. Шевченка (т. VI цього вид.). — П. Зайцев. Новое о Шевченкѣ. „Русский Библиофиль” 1914, I. — О. Кониський. Тарас Шевченко-Грушівський. Хроніка його життя. Т. II. Львів 1901. — Б. Лазаревський. Дрібниці про Шевченка „Тризуб”, 1936, IX-X. — А. Лященко. Т. Г. Шевченко і В. М. Забіла. „Науковий збірник лєнінгр. т-ва дослідників української історії, письменства та мови”, вип. II. Київ 1929. — О. Новицький. Шевченко та Рембрандт. „Україна”, 1925, I-II. — О. Новицький. До портрета Шевченка, опублікованого В. Шавинським. Ібід. — О. Новицький. Автопортрети Шевченка. „Шевченківський збірник”, т. I, Київ 1924. — О. Новицький. Портрет Т. Г. Шевченка, збірка В. О. Шавинського. „Шевченко і його доба”. Т. I, Київ 1925. — О. Новицький. Тарас Шевченко, як маляр. Москва-Львів 1914. — О. Новицький. Т. Шевченко, як художник. Київ 1934. — О. Олександрів. Шевченко на Черкашині. „Україна”, 1925, I-II. — Д. Ровинській. Подробний словарь русскихъ граверовъ XVI - XIX в. в., СПб. 1895. — Б. Сухановъ-Подколзинъ. Воспоминанія о Т. Г. Шевченкѣ его случайного

ученика. „Кіевская Старина“, 1885, II. — К. Широцький.
„Русалки“. „Л.-Н. Вістник“, 1914, II. — К. Широцький.
Шевченко-художникъ. „Рускій Бібліофилъ“, 1914, I. — В.
Щавинський. Шевченко, як маляр. „Україна“, 1925, I-П.
— Е. Юнге. Воспоминанія (1843-1850 гг.), Т-во „Сфинкс“.
Историческая бібліотека т. X.

Обсяг малярської творчості Шевченка був надзвичайно широкий. Він обіймав майже всі відділи малярства: жанр побутовий, жанр історичний, жанр релігійний, пейзаж природи і пейзаж архітектурний, зображення звірів (Tiermalerei). Шевченко працював у всіх галузях; менше приваблювали його *nature morte* (*Stilleben*) та баталістика, але при бажанні деякі праці Шевченка можна зачислити й до цих галузів малярства. Але галуззю малярства, якій Шевченко найбільше уділяв уваги, і яку, здається, уважав передовсім за свій фах — це, розуміється, було малювання й рисування портретів. Портрети, може, найсильніші своїм значенням серед малярської спадщини Шевченка. І це не випадок. У портретовому мистецтві малярство академічної доби (доби Емпіге, або клясичности) осягло найбільше мистецькі здобутки. Доба, що прийшла на зміну добі академізму, переоцінила мистецькі цінності і суворо здискваліфікувала ті пишні й патетичні композиції історичного та релігійного офіційного малярства, якими так пишалися сучасники академізму. Всі визначні твори доби академізму, починаючи від іконостасів Боровиковського, „Жертвоприношення Авраама” та „Володимира з Рогнідою” Лосенка аж до „Помпеї” Брюлова і „Мідяного змія” Бруні, що ними захоплювалися сучасники, не зворушують нас, коли ми тепер оглядаємо ці потемнілі полотна, від яких дхне нещирою деклямацією: треба зробити над собою певне зусилля, щоб оцінити їх пластичність, композиційну вишуканість, досконалість анатомічного рисунку. Але портрети роботи тих самих майстрів справляють досі чарівне враження і не тільки рятують своїх авто-

рів від забуття, але примушують переоцінювати та інакше розуміти їхні історичні та релігійні композиції. Портрети Боровиковського справедливо висувують цього майстра на чільне місце між усіма сучасними йому майстрами європейського континенту. У Лосенка тільки портрети та автопортрети дають нам ключ до зрозуміння творчості цього, як писав французький гравер, „козака з національності і першого, що став дійсним артистом свого краю”; тільки портрети Лосенка відкривають нам секрет величезного темпераменту цього майстра, що могутнім поривом скерував усе малярство російської держави на шляхи академізму і в своїм титанічному пориві спалився сам в тридцятип'ятилітньому віці. Вітончені та вибагливо рафіновані портрети Брюлова не легко промощують шлях до зрозуміння, чому сучасники так захоплювалися його „Останнім днем Помпеї”, „Розп'яттям” та іншими шедеврами його офіційної малярської творчості. Коли прийшов час регабілітації академічного малярства, а це був час і регабілітації малярського хисту Шевченка, то саме портрет доби академізму своїми високими якостями сприяв зрозумінню малярства академічної доби й поборенню тих упереджень, що виростили проти малярського мистецтва доби академізму, цього визначного періоду в розвитку європейського мистецтва. Отже, немає нічого дивного, що Шевченко, при всій різноманітності свого малярського хисту, особливо зосереджувався на портреті; але, як дитина свого часу, Шевченко самим стилем своїх портретів віддав особливість того періоду академічного малярства, в часах якого працював, — власне вже останнього періоду класичного мистецтва, що вже з аристократичного стало бюргерським, власне прийняло ті форми, що звичайно характеризуються віденським терміном *Biedermeier* (Biedermeierzeit). Характеристичною ознакою цього останнього періоду класичності слугує перехід від форм офіційних, парадних, підне-

сених, до скромніших, інтимних. Крізь сувору зимну клясику пробивається романтизм і сентименталізм. А течії інтимності завжди знаходили вдячний ґрунт на Україні, і не диво, що й у малярській творчості Шевченка ми даремне шукали б великих офіційних полотен, навпаки, всі праці Шевченка здебільшого невеликі, інтимні і непретенсійні. Відповідно до цього в Шевченка рисунки олівцем, гуашшю, тушем, потім акварелею переважають над працями олійними фарбами, що з самої своєї істоти як олійні більше надаються до малярства офіційного. Як рисувальник, виявився і сформувався Шевченко значно раніше, ніж, як майстер малярства. Як рисувальник, Шевченко був уже майстром перед вступом до Академії, власне після науки у Вільні та Варшаві, а як майстер фарби, він виявив себе значно пізніше, вже на Україні і властиво після навчання в Академії. Навіть уже по своїх малярських досягненнях Шевченко все продовжував уважати себе за рисувальника й постановив спеціалізуватися у гравюрі, а своєму малярському хистові не довіряв. У 1857 році навіть писав про себе в щоденнику: „й раніше не був навіть середнім малярем” — сентенція, з якою ніяк не можна згодитися, маючи на увазі майстра портрета княгині Кейкуатової (з 1847 р.) і композицій з освітленням, у яких він являється предтечею імпресіоністичного *plein-air*'у.

Надто короткий був брутальним примусом обмежений час малярської творчості Шевченка для того, щоб його малярство започаткувало нову еру в розвитку світового малярства, — ця роля дісталась французам — Жеріко, Делякруа, Мане, бо для Шевченка головне досягнення його малярства — портрет Кейкуатової, був власне змушеною лебединою піснею його малярської творчості. Тому безперечно для нас Шевченко, уже з огляду на саму кількість його праць, зостається в пластичному мистецтві перш за все рисувальником, потім гравером і тоді вже ма-

лярем (живописцем). І цікаво, що, ті самі поступовці, які так погорджували клясицизмом, трималися й далі типового для часів академізму упередження, що мистецтво рисувальника є підрядне, порівнюючи до мистецтва малярського. Тільки в останні часи, коли мистецтво графіки завоювало собі рівновартість у пластичному мистецтві, нарешті усталилося й мистецьке реноме Шевченка.

Справедливість вимагає признати, що довгому недоцінюванню малярського таланту Шевченка багато сприяв якраз він сам, Шевченко, своїми власними осудами про власне малярство і своє малярське оточення. Шевченкові автобіографічні повісті, листи та записи в щоденнику представляють нам його, як майстра малярства, можна сказати, в кривому дзеркалі. Постійне недоцінювання своєї власної вміности, благоговіння перед хистом Брюлова і уболівання, що мало використав брюловську науку, примусили перших дослідників дивитися на рисувальну та малярську творчість Шевченка, як на якийсь відблиск від Брюлова, і бачити в Шевченкові тільки наслідувача Брюлова, якогось епігона брюловщини. Таке упередження опутувало свідомість багатьох дослідників Шевченкового мистецтва, і коли більше вдумливі й совісні дослідники спостерігали величезну віддаленість Шевченка від Брюлова, то мусіли будувати теорії про зміни, еволюції Шевченкової творчости, про переходи від одного напрямку до другого, і тим ще більше затемнювали справу, бо фактично ніяких еволюцій, ніяких перемін у творчості Шевченка не було; Шевченко був увесь час, як кремій, як моноліт, і в могилу зійшов з тими самими засадами мистецтва, з якими виступив на арені мистецтва в початку тридцятих років. Мистецька індивідуальність Шевченка була дуже сильно виявлена; від Брюлова вона була така далека, як можуть бути далекі один від одного два талановиті майстри одного часу й місця. Але писання Шевченка настільки гіпнотизують, що може

найсолідніший дослідник Шевченкового малярства, покійний академік О. Новицький, спеціальні праці видавав, щоб спростувати легенду про вплив Брюлова на Шевченка. Остання книжка Новицького „Шевченко, як художник” (видана в серії „Українське малярство”) була власне ґрунтовним спростуванням думки про вплив Брюлова на Шевченка й переповнена доказами протилежного. Новицький показує, як Шевченко найхарактеристичніших своїх творів, напр. акварельних портретів, не показує Брюлову, як не слухається Брюлова, коли Брюлов забороняє йому брати сюжети з середньовіччя, як уникає оселитися у Брюлова, щоб почувати себе вільнішим у своїй праці. Докази Новицького можна доповнити особливо прикладами з пізніших часів, коли вже Брюлов був у могилі, а Шевченко на словах за звичкою хотів виконувати заповіді Брюлова, а наділі робив щось зовсім інше. Напр., у щоденнику 26 червня 1857 р. записує про свої мрії вернутися на Україну і зайнятися гравюрою, випускаючи естампи, і першим, розуміється, як заповідав Брюлов, естамп з образу „Казарма” Теньєра. Наділі ж, приїхавши до Петербургу, робив естампи з Мурільйо, Рембрандта, а про Теньєра вже ніби й згадки немає, хоч до Ермітажу, де зберігся цей образ Теньєра, Шевченко учашав. Таке розходження слова й діла у Шевченка щодо Брюлова проходить червоною ниткою ввесь час. На словах Шевченко благоговіє перед Брюловим і його талантом, а наділі йде своїм шляхом, і спільности в нього з Брюловим не більше, ніж з першим ліпшим тогочасним петербурзьким майстром. Спільне у Шевченка і Брюлова, як слушно висловлюється С. Таранушенко, — це „стиль доби”, та й то не зовсім, бо Брюлов старший на півтора десятка років, і в нього ще досить сильно виявлений характер імпазантного, офіційного академізму, а Шевченко — вже наскрізь інтимний майстер доби Бідермаєр. Відкидаючи зовсім вплив Брюлова на Шевченка, Новицький висуває

теорію впливів голландських майстрів, так званих „малих флямандців”, а передовсім вплив Рембрандта.

Тут виринає в принципі цікаве питання, але питання нелегке до розв'язання, питання про впливи на Шевченка. Це питання дебатуються в шевченкологів-істориків літератури і, розуміється, постане в істориків пластичного мистецтва. У істориків літератури воно прийняло досить дивний вигляд. З одного боку ряд дослідників знаходить у Шевченка образи, або вирази, спільні з Міцкевичем чи Пушкіном або з іншими, старшими від Шевченка поетами, і ці випадки пояснюють впливом цих старших поетів на Шевченка. Інші ж дослідники стоять на тому, що *post hoc* не значить *propter hoc*, що окремі поетичні вирази, образи, навіть цілі мандрівні сюжети можуть зустрічатися у різних поетів, зовсім не доводячи тим впливу одного на одного, але в кожного з поетів можуть зароджуватися зовсім незалежно, і що ті вирази чи образи Шевченка, що є спільними або подібними до когось із старших поетів, постали в Шевченка зовсім незалежно і природно в процесі його творчості. У відповідь на таке твердження дослідники першої категорії пояснюють, що вплив інших поетів на Шевченка зовсім Шевченка не принижує, бо найгеніяльніші пости людства завжди підлягали впливам інших поетів, іноді далеко менше обдарованих. Очевидне непорозуміння. Справа йде зовсім не про те, чи понизити, чи возвеличити геній Шевченка, та зрештою як би зоїли його не понижували, а панегіристи не звеличували, об'єктивна сила генія Шевченка від того не зменшиться й не збільшиться, а питання про вплив того чи іншого поета на Шевченка до розв'язання не наблизиться. Коли в Шевченка зустрічаємо образ або вираз, подібний до другого поета, то треба усталити, чи він у Шевченка поставив через те, що цей образ, чи вираз, Шевченко знайшов у другого поета, чи незалежно від того; і

вже тоді можна рішати, чи маємо діло з явищем впливу, чи простого паралелізму. Так само в рисунках та малюнках Шевченка. Безперечно проблеми світлотіні незвичайно цікавили Шевченка. Також немає сумніву в тому, що ключа до розв'язання світлотіневих проблем Шевченко шукав у працях Рембрандта. Шевченко копіював образи і гравюри Рембрандта, робив автопортрети в великому числі, як Рембрандт, любив пересікати обличчя тіневою смугою, як Рембрандт; один автопортрет із свічкою, як це робив учень Рембрандта, Шевченко нарисовував, ще будучи в Академії, а п'ятнадцять років пізніше цей автопортрет повторив у гравюрі. Чи свідчать ці всі факти про безперечний вплив Рембрандта на Шевченка? Треба умовитися, що називати впливом. Що Шевченко вчився у Рембрандта — це безперечно, але чи був Шевченко під впливом Рембрандта? Щоб відповісти на це питання, треба вміти конкретно відповісти спочатку на питання, чому Шевченко зайнявся й захопився проблемами світлотіні. Чи Шевченка захопили блискучі, геніяльні експерименти Рембрандта із світлотінню, і через те він, побачивши ці експерименти в Рембрандта, і сам ними захопився та зайнявся ними, наслідуючи та копіюючи Рембрандта? В такому разі ми мали б безперечний вияв впливу Рембрандта на Шевченка. Але може було інакше: можливо, що Шевченко зацікавився проблемами світлотіні незалежно від Рембрандта, можливо сам у малярстві підійшов до цих проблем і даремне шукав у своїх професорів відповіді й науки розв'язання цих проблем. Не знайшовши їх у своїх професорів, Шевченко вдався до старих майстрів і відповідь на свої запитання знайшов у творчості Рембрандта, якого й почав студіювати, копіювати і, можливо, наслідувати. Чи значить у такому разі, що Шевченко був під впливом Рембрандта? Здається, в такому випадку швидше мова вже йшла б про конгеніяльність, ніж тільки про вплив. Але й у цьому разі певні еле-

менти впливу не були б виключені, якби було доведено, що Шевченко, знайшовши конгеніального творця в особі Рембрандта, учився на його працях і розв'язував проблеми світлотіні так, а не інакше, через те, що так їх розв'язував Рембрандт. Але знову й тут може бути відповідь інша: можливо, що Рембрандтові шляхи розв'язки світлотіні ближче покривалися з шляхами, якими простував Шевченко, і тому Шевченко обрав собі і взірць саме в Рембрандті, а не в якомусь іншому старому майстрові світлотіні, хоч би не в Корреджо, якого твори теж у Петербурзі міг бачити поруч із Рембрандтом. У такому разі знову ми мали б діло з близькістю геніїв Рембрандта й Шевченка, а не з впливом. Отже, питання про вплив інших майстрів на Шевченка вирішується далеко не так просто, як на перший погляд може здаватися. Автопортрет із свічкою — скомпонований так, як це любив робити учень Рембрандта — Фердинанд Боля; але чи бачив Шевченко роботи Боля і чи тому так зробив свій автопортрет, чи, не знаючи Боля, а шукаючи світлотіневих ефектів, натурально й незалежно прийшов до думки зробити свій автопортрет, тримаючи запалену свічку в руці? В акварелі „Далісмен-мула-аульє” (див. т. IX, стор. 74) Шевченко в тіні печери помістив білого коня поруч із чорним зовсім так, як це робив у всіх своїх численних образах гаарлемський майстер XVII віку Пилип Вуверман. Але чи бачив Шевченко образки Вувермана й тому поставив білого коня поруч чорного у затіненій печері, чи зовсім незалежно від Вувермана вразила його соковита пляма білого коня побіч чорного, і тому він зробив свою чудесну акварелю з білим конем, — все питання, на які ще нині не знаходимо безсумнівної відповіді.

Признаючи, що Шевченко в освітленні образів виявив найяскравішу подібність до Рембрандта, Новицький слушно зауважує, що тут є й певна різниця. Світлотінь у Рембрандта може існувати цілком

самостійно, але вона позбавлена всякої реальності; для освітлення в самій його картині звичайно нема підвалин. Навпаки, у Шевченка його яскраве освітлення, також як і густі тіні, завжди мають цілком реальну підставу. З цього боку він більше реальний, аніж Рембрандт". Отже, із світлом: у Рембрандта — містика, у Шевченка — реалізм. Це твердження значуще: якби було доведено, що Шевченко був під впливом Рембрандта, то тоді б це твердження свідчило про те, що, підлягаючи впливові Рембрандта, Шевченко не сліпо йому підлягав, а, перетворюючи в горнілі своєї творчості процес розвитку мистецьких цінностей, двигав його вперед, себто ми мали б діло з законною еволюцією мистецької творчості, коли творець одного покоління приймає спадщину генія попередніх часів і, перетворивши її, передає наступному поколінню. Цим хочемо сказати, що сприймання впливів у мистецькій творчості при умові не рабського підлягання їм, а мистецького перетворення тих впливів у горнілі власної індивідуальності не тільки не принижує майстра, а, навпаки, підносить їх до значення етапу в розвитку мистецької творчості, стапу тим важливішого, чим повніше майстер сприйняті впливи перетворив, доповнив і оновив. Якби припустити можливість повного несприймання впливів одного майстра на другого, то це привело б до занепаду всякої традиції, припинення еволюційного розвитку мистецької творчості і зрештою привело б до здичавіння, бо кожний незалежний майстер починав би спочатку. Тому несприймання чужих впливів було б явищем або некультурности, або нежиттєздатности. Тому тим більше обережності мусть виявити дослідник, вирішаючи питання про впливи на творчість Шевченка. Можливо, що, ставлячи питання про впливи на нього і його творчість, треба рахуватися і з характером та вдачею (чи натурою) Шевченка. Можливо, що, маючи характер м'який, ніжний, чутливий, Шевченко мав натуру крем'я-

ну, тверду, негнучку і нееластичну. Може саме цим треба пояснити ту різницю між свідомими бажаннями Шевченка, його словами, і волевими імпульсами, його ділами. На словах, у свідомості, Шевченко перед Брюловим схилявся і свідомо уважав себе за недостойного учня Брюлова, а несвідомо, протиставляючи Брюлову свою крем'яну вдачу, в дійсності перед ним не схилявся, а прямував своїми шляхами. Свідомо копіював праці Брюлова, але на його власній творчості це не відбилося. Можливо, що подібне відношення було в Шевченка до Рембрандта, що, використовуючи науку Рембрандта, Шевченко був за мало еластичний, щоб втягнути в себе впливи його й інших майстрів і, перетворивши в горнилі своєї творчості, стати основоположником *plein-air*'у та імпресіонізму з його яскравим відтворенням соняшного світла, для чого мав усі дані, але, не сприйнявши тих впливів, зостався майстром останньої доби академізму, майстром, що в розвитку малярського мистецтва займає місце в кінці тої доби, що відходить, а не на початку тої, що народжується, цебто місце швидше епігона, ніж новатора. Тим обережніше треба бути з питанням про впливи на Шевченка його професорів-учителів та інших майстрів, що необережне приймання тверджень про вплив того чи іншого майстра на Шевченка приводить до дальших помилок в працях дослідників його малярської творчості. Так ті дослідники, що спокусилися твердженнями самого Шевченка, приймають за факт вплив Брюлова на Шевченка і, сяк-так аргументуючи його працями з періоду до заслання, уже ніяк не можуть уаргументувати цього впливу на працях Шевченка в часах заслання. Із труднощі, що при цьому постає, мусять робити висновок про зміну в творчості Шевченка, про те, що Шевченко переініювався, позбавився брюловських впливів, перейшов від академізму до романтизму, а далі до реалізму тощо. А вертається Шевченко із заслання, і його праці знову такі самі.

що були й до заслання. Отже, виходило б, що Шевченко знову змінюється й звертається до академізму та підпадає під вплив Брюлова? Очевидно, що таке представлення показує Шевченка в кривому дзеркалі. Бо в цілій своїй малярській праці Шевченко виявляється незвичайно суцільним, монолітним, і ніяких змін з переходом від одного впливу до другого в Шевченка шукати не доводиться. З тим мистецьким *stredo*, з тим стилем, з яким Шевченко виступив, як рисувальник, на початку 30-х років, він працював і все життя, з ними зійшов і в могилу. Творчість його — суцільна, без вагань і метань, бо мистецький шлях Шевченка рівний, ясний і простий.

Здається, можна рішуче й категорично відкинути також усі здогади про будь-які внутрішні колізії Шевченка-поета й Шевченка-майлара. Одинокa фактично вказівка на щось подібне до такої колізії, яку можна вчитати в спогадах Шевченка, записаних у щоденнику 1 липня 1857 року, почасти належить до тих його свідоцтв про себе самого, до яких треба ставитися найбільше обережно, щоб не вчитати в них чогось невідповідного до дійсности. Шевченко згадує, що він мешкав у майстерні у Брюлова до його одруження (8 січня 1839 р.) і після його розводу, „і що ж я робив? Над чим працював я в цьому святилищі? Дивно й подумати... Я komponував тоді українські вірші, що потім спали таким страшним тягарем на мою вбогу душу”. Це місце, підкріпивши наведеними Чалим тирадами Сошенка про те, що поезія відтягла буцімто Шевченка від малярства, можна з натягненням представити так, що в Шевченкові боролось покликання поета й майлара. Але це зовсім невірно. Щодо Сошенка, то непевність, а то й просто стареча фантастичність його спогадів доведена давно, а коли ми уважніше вчитаемось у спогад самого Шевченка, то побачимо, що його треба розуміти так, що Шевченко нічим не скористався з науки у Брюлова, а зовсім не так, що Шевченко зай-

мався поезією замість малювання. „Чим я довів, що користувався наукою і дружнім довір'ям найбільшого артиста в світі? Зовсім нічим”. А далі: „я добре знав, що живопись — моя майбутня професія, мій хліб насушний, та замість того, щоб вивчити її глибокі таїнства, та ще й під проводом такого вчителя, яким був безсмертний Брюлов, я komponував вірші, за які мені ніхто й шага не заплатив...” Крім признання, що Шевченко нічим не скористався з науки у Брюлова, тут є фактично кілька тверджень, що не відповідають об'єктивній правді: невірно, що за вірші ніхто й шага не заплатив, бо видання віршів Шевченка розходилися й давали сякий-такий прибуток; невірно, що Шевченко komponував вірші замість того, щоб малювати, бо ми фактично з інших біографічних джерел знаємо, що коло цього часу (1838 — 1839 роки) Шевченко в Академії дуже багато працював, дістав перше відзначення та що з того часу збереглося чимало його рисунків. Отже, в силі застається твердження, що з науки у Брюлова Шевченко зовсім не скористався, — висновок, до якого не можна не прийти, студіюючи рисунки Шевченка з періоду перед Академією і з часу перед знайомством його з Брюловим, як рівно ж студіюючи і його академічні праці. Нарешті, коли Шевченко в майстерні Брюлова віддавався поезії, а не малярству, то, можливо, це була несвідома опозиція брюловським впливам, які свідомо Шевченко може й хотів би сприйняти. Але якщо не в майстерні Брюлова, то в клясах Академії Шевченко в цей час працював, і то довго й пильно, а що в цей самий час у майстерні Брюлова komponував своїх „Гайдамаків”, то взагалі характерне для Шевченка те, що піднесення поетичної продуктивності в нього завжди йшло в парі з піднесенням творчості малярської. Після 1838 — 1840 років такими періодами були в Шевченка періоди перебування на Україні в 1843 р. та в роках 1845 —

1847 („Три літа” та „Другий кобзар”), а потім час Аральської експедиції.

Особливо цікаве те, що механічної колізії між творчістю поета й маляра у Шевченка ніколи не було, себто не було того, щоб поезія забирала час малярству, чи навпаки, бо коли приходило надхнення і піднесення творчості, то вистачало часу і для писання, і для малювання, але, що далеко важливіше, Шевченко ніколи не знав внутрішньої творчої колізії між поезією та малярством. Поезія й малярство у Шевченка ніколи не змагалися за сюжети і одне одне хіба доповнювали, але ніколи собі не перешкождали. Це дуже важлива річ, що Шевченко ніколи не знав вагання щодо сюжетів своєї творчості, чи їх виливати у віршах чи зарисовувати пластично на папері. У Шевченка був якийсь внутрішній порядок організації художньої творчості, і він безпомилково розподілював матеріял між поезією і рисунком. Внутрішній голос владно диктував Шевченкові, що писати віршами, а що рисувати пензлем. Тому ми ніколи не зустрічаємо в Шевченка ілюстрацій до власних творів. Що вилилось віршем, те вже на папері не рисувалося, і навпаки. Одиноким винятком хіба — рисунок до поеми „Спящая”, але ціла ця поема, скомпонована „черствим кацапським словом”, є винятком у творчості Шевченка. Що ж до так званої ілюстрації до „Мар’яни-Черниці”, то це — ніяка ілюстрація, а шкід з натури, зроблений на Україні два роки по написанні поеми, і текстові її він зовсім не відповідає. Обидва образки з „Катериною” так само не являються ілюстраціями до поеми, а швидше доповненнями, бо ні одного місця тексту поеми вони не ілюструють, а хіба доповнюють поему парою епізодів, про які в поемі мови немає. Таким чином дві мистецькі істоти Шевченка були між собою в дивній гармонії.

Нарешті, щоб повніше відтворити образ Шевченка-маляра, треба поставити одне питання. Відомо, що головним, так би мовити центральним, стриж-

нем цілої творчості Шевченка і поета, і маляра, головним змістом Шевченка-людини була велика, безмежна, сильніша за все любов до України. Ця любов була така велика, що може була чимсь більшим, ніж любов, і в кожному разі вона була чимсь більшим, ніж звичайне почуття любови, бо вона охоплювала не тільки почуття, але розум, інтелект, усі емоції Шевченка. Ця велика любов до України містила в собі любов до цілого комплексу, що складається на зміст поняття України, України землі-території і України-народу. Розчленовувати на частини Україну, як об'єкт любови Шевченка, було б річчю даремною. Але в самій всеохоплюючій любові Шевченка до України блищить і переливається безліч граней, і дозволено буде поставити питання, чи не виблискує між ними одна грань, яскравіша, ніж інші. Коли любов до України опанувала цілу істоту Шевченка, то особливо потужними акордами й з особливою експресією вилувалась вона з душі Шевченка в роках заслання, за часів примусової відірваності від України. Туга за Україною на засланні наповнює поезію Шевченка глибше й трагічніше, виливається могутніше, ніж біблійний плач на ріках вавилонських. Туга за Україною виливається постійно у спогадах, у порівняннях, у перенесеннях і витанні думок Шевченка на широких степах України.

І там степи, і тут степи,
Та тут не такі;
Руді, руді, аж червоні;
А там голубії,
Зелені, мережані
Нивами-ланами,
Високими могилами,
Темними лугами...

Виписувати слова туги за Україною, що виливалися із скорбної душі заслання, це значило б переписувати мало не сторінка за сторінкою всі рядки поезій, написані на засланні. Але в цій тузі любов до Ук-

раїни може найчастіше виливається в образах малювничих, пластичних, на взір наведеного вище. Отже хай дозволено буде принаймні поставити питання: в якій мірі в великій любові Шевченка до України бренть почуття любови артиста-маляра, майстра пластичного мистецтва?

ДМИТРО АНТОНОВИЧ

П Р И М І Т К И
ДО МОНОГРАФІЇ ДМ. АНТОНОВИЧА
„ШЕВЧЕНКО — МАЛЯР”

(Подав Б. Кравців)

1) Перебування Т. Шевченка у Варшаві і його наука у Франческо Лямпі належить до спірних і нез'ясованих питань у вивченні Шевченкової біографії. Здогади про Варшавський період в житті і в малярській науці Шевченка непідтверджені ніякими згадками в його творах і в листуванні, ані теж ніякими документами і базуються тільки на не дуже ясних і певних пізніших спогадах і переказах М. Костомарова, М. Білозерського, В. Забіли. Про перебування Шевченка у Варшаві, як про факт, писали такі видатні дослідники Шевченкового життя і творчості, як М. Чалий, М. Білозерський, О. Кониський. Інші тогочасні біографи справи Шевченкового перебування у Варшаві не торкалися і згадували тільки про перебування Шевченка у Вильні, звідки його відвезли до Петербургу. Обережно висловлювався про це питання акад. О. Новицький. З новіших дослідників позитивно вирішували це питання не тільки В. Щурат і Д. Антонович, але й Павло Зайцев, який у своїй монографії „Життя Тараса Шевченка”, приготовлюваній для Повного видання творів Т. Шевченка, публікованого Українським Науковим Інститутом у Варшаві, і виданій окремою книжкою щойно 1955 р., писав про 1830 і початок 1831 р., як про час перебування Шевченка у Варшаві і навчання його у маляра Франческо Лямпі, молодшого (див. стор. 35-38 названої праці). Сучасні радянські шевченкознавці можливість перебування Шевченка у Варшаві заперечують і трактують здогади про це, як легенду, хоч і є дослідники, як наприклад відомий радянський історіограф й історик культури Михайло Марченко, автор праці „Історичне минуле українського народу в творчості Т. Г. Шевченка” (К. 1957), які приймають цей здогад за правду. Справі цій присвятив востаннє окрему речеву статтю „До питання про перебування Шевченка у Варшаві” М. М. Ткаченко у Збірнику праць сьомої наукової Шевченківської конференції, В-во АН УРСР, К. 1959,

стор. 113-121. Легенду про перебування Шевченка у Варшаві М. М. Ткаченко зараховує до сумнівних сторінок біографії поета.

2) Із Шевченкових малярських праць з часу його перебування у Вільні відомий тільки його рисунок погруддя жінки, зроблений італійським олівцем 1830 із невідомого оригіналу. На цьому рисунку — справа напис теж олівцем: 1830 — Годя Рисоваль Тарась Шевченко і зліва внизу — авторський напис „На пам'ять Александру /Ивановичу Уварову/ Т. Шевченко”. Про родину Уварових згадує Т. Шевченко у своїй повісті „Художник” (т. VI цього видання, стор. 92, 117). В шевченкознавчій літературі цей рисунок визначали як „Жіночу голівку” (див. Каталог малярської творчості Т. Г. Шевченка, експонованої в Галерії”, Харків, 1934, стор. 14, № 4). Дехто з дослідників вважає, без належних підстав, що цей рисунок зроблено „з погруддевої гіпсової скульптури жінки”. Колись власність О. І. Уварова, зберігався в різних колекціях, тепер — у збірках Київського державного музею Т. Г. Шевченка. Репродукція — в „Тарас Шевченко. Мистецька свадщина в чотирьох томах”. К. 1961, т. I, кн. 1, під ч. 1.

3) Малюнок „Се мій батько”, зроблений за згодою деяких дослідників у Вільні в 1829-30 рр. із ледве помітним написом (олівцем) пізнішого походження, радянські мистецтвознавці відносять тепер до сумнівних. Зберігається під інв. № 17071 в Львівському державному обласному музеї українського мистецтва (колишній Національний Музей у Львові). Опис цього малюнка п. н. „Портрет батька” поданий в Мист. спадщині, К. 1961, т. I, част. 2 на стор. 46 в розділі Сумнівні (Dubia).

4) В 1939 р. малюнок — Портрет Павла В. Енгельгардта — був експонований на Республіканській ювілейній Шевченківській виставці в Києві (Каталог, № 82). Тепер зберігається в Київському держ. музеї під інв. № г-857. Кольорова репродукція цього малюнка в Мист. спадщині, К. 1961, т. I, кн. 1 під ч. 2.

5) С. Таранушенко мав на увазі опублікований згодом рисунок „Погруддя жінки”, присвячений О. І. Уварову. Див. вище, примітка 2).

6) В Мист. спадщині, К. 1961, т. I, кн. 1, стор. 6, аквареля визначена як „Голова жінки” і репродукція її подана там же під ч. 3. Зберігається тепер в колекціях Київського держ. музею під інв. № г-755.

7) Встановлене акад. В. Щуратом в його праці „З життя і творчости Тараса Шевченка”, Львів, 1914, стор. 9 визначення цього акварельного портрету, як Євгена Павловича Гребінки (1812-1848) прийнялося в сучасному шевченкознавстві. В 1939 році цей портрет був експонований на Республіканській ювілейній Шевченківській виставці в Києві (Каталог, № 97) і в 1951 р. на виставці образотворчого мистецтва Української РСР в Москві (Каталог, стор. 105). Тепер зберігається в Київсько-му держ. музею Т. Г. Шевченка під інв. № г-823.

8) Цю акварелю визначають тепер як „Портрет Катерини Абази (?)”. Твір цей був придбаний Інститутом Тараса Шевченка в Харкові 1929 року, як портрет невідомої жінки. Відомий український шевченкознавець І. Айзеншток надписав олівцем на звороті цього портрету на підставі свідчень колишніх його власників, що це „Екатерина Абаза уродж. Нахимова”. Про власника хутора на Переяславщині Абазу згадує Шевченко в своїй повісті „Близнята” (т. VIII цього видання, стор. 53). В 1939 р. цей портрет був експонований на Республіканській ювілейній Шевченківській виставці в Києві (Каталог № 87). Тепер зберігається в Київському держ. музею ім. Т. Г. Шевченка під інв. № г-823. Кольорова репродукція портрету — в Мист. спадщині, К. 1961, т. I, част. 1 під ч. 10.

9) Олійна картина „Хлопчик-жебрак”, що дає хліб собаці” з 1840 р. належить до незнайдених творів Шевченка. Довідка про цю картину — в Мист. спадщині т. I, кн. 2, стор. 62. До неї за своєю темою близький малюнок сепією теж з 1840 р. „Хлопчик з собакою в лісі”, репродукований в Мист. спадщині під ч. 24 з довідкою — на стор. 13-14. Згаданий Д. Антоновичем, як втрачений, олійний образ „Циганка, що ворожить дівчині” з 1841 р. є насправді акварелею і належить до відомих у літературі під різними назвами творів Шевченка. В Мист. спадщині, К. 1961, т. I, кн. 1, стор. 16-17 ця аквареля визначена назвою „Циганка-ворожка” і її репродукція подана під ч. 32. Колись власність І. М. Скобелева — тепер цей малюнок зберігається в Київському держ. музею ім. Т. Г. Шевченка під інв. № г-824.

10) Олійні картини Шевченка: „Селянська родина” (репродукція в Мист. спадщині, К. 1961, т. I, кн. 1, під ч. 75, довідка на стор. 29-30), як і ряд олійних портретів того ж року, належать вже до часу Шевченкової подорожі в Україну (з травня 1843 до січня 1844). Тоді ж була зроблена Шевченком олійна картина „На пасіці” (репр. в Мист. спадщині, К. 1961, т. I, кн. 1, під ч. 76, довідка на стор. 30). Про олійний образ „Судня рада”, що був власністю проф. С. Голов'янка в Києві, в „Мистецькій спадщині”, К. 1961, т. I, кн. 1 і 2 немає ніяких

даних. Відомий тільки офорт під тією назвою в серії „Живописная Украина“, 1844 р. та ескіз олівцем з альбому 1839-1943 років. Згадка проф. Д. Антоновича про олійний образ „Судня рада“ могла б стосуватися однієї із копій Шевченкового офорту, що їх було більше.

11) Кольорова репродукція олійної картини „Катерина“ опублікована в Мист. спадщині, К. 1961, кн. 1, під ч. 38 і довідка про неї подана там же на стор. 19-20. В 1939 р. цей образ був експонований на Республіканській ювілейній Шевченківській виставці в Києві (Каталог, № 138) і в 1951 на виставці образотворчого мистецтва УРСР в Москві (Каталог, стор. 104). Колись в збірці Г. С. Тарновського, тепер зберігається в Київському держ. музеї Т. Г. Шевченка під інв. № ж-100.

12) Визначена Д. Антоновичем, як „Катерина з циганкою-ворожкою“, аквареля 1841 р., відома тепер під назвою „Циганка-ворожка“. Репродукція цієї акварелі опублікована в Мист. спадщині, К. 1961, т. I, кн. 1 під ч. 32 і довідка про неї подана в тексті на стор. 16-17. (Див. прим. 9).

13) Про варіант „Судньої ради“, власности проф. Голов'янка, див. прим. 10.

14) Приписуваний деким Шевченкові портрет М. Гоголя не згаданий цілком у виданні Мистецька спадщина К. 1961, т. I, кн. 1 і 2, ні між справжніми ні між сумнівними творами Шевченка. Визначив цей портрет, як підробку, відомий український шевченкознавець, тепер науковий працівник Київського держ. музею Т. Г. Шевченко Михайло М. Новицький. Належність цього портрету Шевченкові підтвердили й досліди проведені за допомогою ультрафіолетових променів. (Ближче про це див. статтю К. В. Чумак „До атрибуції деяких малюнків Т. Г. Шевченка у зв'язку з їх реставрацією“ у виданні „Питання шевченкознавства“, вип. 3, стор. 64-65).

15) Олійний образ „Гамалія“ [1842] зарахований у виданні Мист. спадщина, К. 1961, т. I, кн. 2, стор. 50 до сумнівних творів Шевченка, значить, таких, що вимагають додаткової перевірки питання їх авторства. Там же, під ч. 345 подана кольорова репродукція цієї картини, оригінал якої належав колись В. Б. Антоновичу і зберігається тепер під інв. № ж-97 в Київському держ. музеї Т. Г. Шевченка.

16) В Мист. спадщині, К. 1961, т. I, кн. 2 опубліковані такі рисунки-ілюстрації до поетичних творів Шевченка: під ч. 253 ескіз олівцем до „Утопленої“, під ч. 267 і 268 начерки пером на полях рукопису поеми „Мар'яна Черниця“, що стосуються

до змісту цієї поеми, під ч. 271 два ескізи до поеми „Слепая”, під ч. 272 і 273 два ескізи автоілюстрацій мабуть до тієї ж поеми, під ч. 39, 77, 78, 199, 293, 295 і 301 малюнки та інші ескізи до поеми „Сліпий” („Невольник”), під ч. 329 і 330 начерки русалок на полях рукопису „Русалка” і під ч. 333 рисунок до „Відьми”.

17) Згаданий Д. Антоновичем оспорюваний й опублікований ним у виданні його праці в XII томі УНІ на стор. 101 рисунок до поеми „Слепая”, як неслушно приписуваний Шевченкові, в Мист. спадщині, К. 1961, т. I, кн. 1 опублікований під ч. 39 як Шевченкова автоілюстрація до поеми „Слепая” під назвою „Сліпа з дочкою” (1842).

18) В Мист. спадщині, К. 1961, т. I, кн. 1 подані репродукції й описи 32 ілюстрацій Шевченка до книги М. Полевого „Історія Суворова”. З них 26 підписані Шевченком, а шість непідписані, але їх авторство встановлюють на підставі Шевченкових ескізів або манери їх виконання.

19) „Король Лір” — композиція на тему однойменної трагедії Шекспіра, гравюра виконана Шевченком гальванокавстичним способом, опублікована під ч. 72 в Мист. спадщині, К. 1961, т. I, кн. 1 (довідка на стор. 27-28). Оригінал Т. Шевченка, за яким була виконана ця репродукція, досі не знайдений.

20) Аквареля — малюнок за поемою О. Пушкіна „Полтава” — репродукований під назвою „Марія” під ч. 22 в Мист. спадщині, т. I, кн. I з довідкою на стор. 13 тексту. Там же в кн. 2-ій під ч. 163 опублікований ескіз до цього малюнка. Зберігається тепер „Марія” в Київському держ. музею Т. Г. Шевченка під інв. № г-221.

21) Виконання Шевченком портрету Горленкової віднесене в Мист. спадщині, К. 1961, т. I, кн. I, стор. 51 тексту, де цей портрет репродукований під ч. 132, не до першої подорожі Шевченка в Україну, але до другої, значить років 1846-1847. Як „Портрет Горленко” визначений він на підставі свідчення кол. його власника Г. П. Шлейфера. Тепер зберігається в Київському державнім музеї українського мистецтва під ч. В/Х-258.

22) Виконаний олією портрет Маєвської, репродукований під ч. 79 в Мист. спадщині, т. I, кн. I з довідкою на 31 стор. тексту. Він належав колись В. П. Горленкові, який і визначив прізвище портретованої особи. Тепер зберігається в Київському державнім музеї українського мистецтва під інв. № в/х 26.

23) Роботи Шевченка з часу його подорожі по Україні

1843-1844 рр., що охоплюють крім двох олійних картин, двох малюнків, 9 портретів і 14 рисунків, ескізів й етюдів також і рисунки, ескізи та начерки збережені в альбомі 1839-1843 рр., опубліковані в Мист. спадщині, К. 1961, т. I, кн. 1 і 2, під чч. 154, 160-162, 164-165, 167-172, 173-181, 184-190, 192-194 і 196-199. Альбом цей зберігається в Інституті літератури АН УРСР під інв. № 106. Історія його й опис подані в Мист. спадщині, т. I, кн. 2, на стор. 1-2 тексту. Крім цього альбому в Інституті літератури АН УРСР під інв. № 107 зберігається альбом 1845 року із 35 рисунками, акварелями та сепіями, що були виконані під час подорожі на Полтавщину та Київщину в квітні-жовтні 1845. Двадцять і чотири малюнки із цього другого альбому опубліковані в Мист. спадщині, К. 1961, т. I, кн. 2 під чч. 201-234 з довідками про них на стор. 12-20.

24) Два рисунки „На Орелі” були виконані Шевченком в квітні-жовтні 1845 р. Опубліковані вони в Мист. спадщині, К. 1961, т. I, кн. 1, під ч. 115 і 117 з довідками про них на стор. 45 і 46 тексту. Шевченкові малюнки (акварелі) „Воздвиженський монастир у Полтаві” та „Будинок І. П. Котляревського в Полтаві” опубліковані там же під ч. 119 і 120 (з довідками на стор. 46-47) і датовані вони серпнем 1845 р., а не 1846 р., як подає Д. Антонович в підписах під цими малюнками, репродукованими у виданні УНІ, т. XII, стор. 141 і 144.

24а) Усі шість офортів з випуску „Живописная Украина” репродуковані в Мист. спадщині, К. 1961, т. I, кн. 1, під ч. 92-97 з історією випуску й окремих офортів на стор. 36-41 тексту. Повний комплект випуску „Ж. У.” зберігається в Державній публ. бібліотеці АН УРСР й усі окремі офорти в Київському держ. музеї Т. Г. Шевченка під інв. № г-307, 375, 305, 376, 908 914. Востанє про ці Шевченкові офорти писала Л. І. Внучкова у статті п. н. „Живописная Украина” Т. Г. Шевченка”, надрукованій в 3-му випуску „Питання шевченкознавства”, К. 1962, стор. 13-23.

25) В Київському держ. музеї Т. Г. Шевченка зберігається чотири портрети родини Катериничів — Марії Федорівни Катеринич (під інв. № г-717), Івана Андрійовича Катеринича (під інв. № г-717), Івана Андрійовича Катеринича (під інв. № г-718), Тетяни Пантелеймонівни Катеринич (під інв. № г-716) і репродукція портрету матері Т. П. Катеринич — Олени Антонівни Афендик, оригінал якого досі не знайдений. Усі портрети датовані 1846 роком.

26) — 27) Портрети т. зв. Ясевича (?) і Товбича не увійшли до 1-го тому Мистецької спадщини Т. Г. Шевченка, що охоплює його малярську творчість рр. 1830-1847. Вони належать, правдоподібно, до пізнішого часу.

28) Шевченків автопортрет олівцем 1845 р. зберігається тепер в Київському держ. музеї Т. Г. Шевченка під інв. № г-848. Репродукований він в Мист. спадщині, К. 1961, т. I, кн. I, під ч. 124 з довідкою на стор. 48-49 тексту.

29) Про приписувану Шевченкові олійну картину „Кадриль в лазареті” в Мист. спадщині, Київ 1961, т. I, кн. 1 і 2, немає згадки.

30) Визначений Д. Антоновичем, як аквареля, і під назвою „Сцена на селі” та зарахований до Шевченкових творів 1846-1847 років малюнок сепією був виконаний Шевченком весною 1845 р. Див. Мист. спадщина, К. 1961, т. I, кн. 1, де він репродукований під ч. 111 з назвою „Т. Г. Шевченко малює селянське подвір'я” (довідка про цей малюнок там же не стор. 43-44 тексту). Зберігається цей малюнок в Київському держ. музеї Т. Г. Шевченка під інв. № г-408.

31) В Київському держ. музеї Т. Г. Шевченка зберігаються три рисунки Шевченка, що мали бути виконані в квітні 1846 р.: „Коло Седнева”, „Чумаки серед могил” і в „Седневі”. Репродуковані вони в Мист. спадщині, К. 1961, т. I, кн. 1, під чч. 135, 136, 137 з довідками про них на стор. 52-53 тексту.

32) Беручи — в липні-серпні 1846 р. — участь у розкопах могили Переп'ят (у кол. Васильківському повіті, Київської губернії, сьогодні Васильківський район, Київської області) Шевченко зарисовував типи селян, що працювали на розкопах та окремі побутові сцени. Опубліковані ці рисунки в Мист. спадщині, К. 1961, т. I, кн. 2 під ч. 322, 324, 325, 326, 327 і 328 (довідки на стор. 43-44 тексту). Інші рисунки Шевченка з цих розкопів, що входили до альбому 1846-1850 рр., мають бути опубліковані в другому томі Мист. спадщини.

33) Акварелі й малюнки сепією з Чигирини і його околиць „Мотрин монастир”, „Чигринський дівочий монастир”, „Чигрин з Суботівського шляху” датовані усі в Мист. спадщині, К. 1961, т. I, так само, як Шевченкові малюнки з Суботова, 1845-им роком.

34) Рисунок церкви в селі Вербках в Мист. спадщині, К. 1961, т. I, кн. 1, літографія з якого була видана 1849 р., не вміщений ні між справжніми ні між сумнівними малюнками Шевченка.

35) Малюнок „Синагога” — це не аквареля, але сепія. Репродукований він у Мист. спадщині, К. 1961, т. I, кн. 1 під ч. 147 з довідкою на стор. 57 тексту Зберігається в Київському держ. музеї Т. Г. Шевченка під інв. № г-407.

³⁶⁾ Згаданий Д. Антоновичем образ Христа, так же само, як і репродуковані в його монографії (у виданні УНІ, т. XII, стор. 206 і 207) аквареля „Апостол Петро у в'язниці” і рисунок олівцем „Апостол Андрій” — між малярськими працями Шевченка періоду 1830-1847 у Мист. спадщині, К. 1961, т. I, кн. 1 і кн. 2 не згадані.

³⁷⁾ Портрет княгині Кейкуатової репродукований у Мист. спадщині, К. 1961, т. I, кн. 1 під числом 153 з назвою „Портрет Єлизавети Василівни Кейкуатової”. Портретована визначена у праці Дмитра Антоновича, як в інших давніших працях, невірно, як Наталія Дмитрівна Кейкуатова. Зберігається цей портрет під інв. № ж-93 в Київському держ. музеї Т. Г. Шевченка.

³⁸⁾ Усіх листів з Орської кріпости написав Шевченко одинадцять. Див. X том цього видання, сторінки 36-53.

³⁹⁾ Грунтовна розвідка про участь Шевченка в Каратауському поході і про його малярську творчість того часу надрукована за підписом Г. П. Паламарчук п. н. „Тарас Шевченко в горах Мангишлаку” в другому випуску „Питання шевченкознавства”, В-о АН УРСР, К. 1961, стор. 44-67. За даними автора названої розвідки, Шевченко в нелегких похідних умовах створив понад 60 акварель, сепій і рисунків. Про малюнки Шевченка з того часу (із десяти репродукціями), опубліковані в альбомі офортів Бронислав Залеського „Життя киргизьких степів”, Париж 1865 (французькою мовою), див. статтю Г. П. Паламарчук п. н. „Малюнки Шевченка в альбомі офортів Бронислава Залеського” у „Збірнику праць дев'ятої наукової Шевченківської конференції”, В-о АН УРСР, К. 1961, стор. 184-203.

⁴⁰⁾ Був цей автопортрет в НТШ у Львові до 1939 р. Тепер, мабуть, переданий до Київського державного музею Т. Г. Шевченка.

⁴¹⁾ Портрет дружини І. Бларамберга, зроблений, як подає О. Новицький у своїй праці „Тарас Шевченко, як маляр”, Львів-Москва, 1914, стор. 46, наприкінці 1849 чи з початком 1850, був на Шевченківській виставці в Києві 1911 р. В альбомі „Малюнки Т. Г. Шевченка”, вип. II, Пб., 1914 табл. XXVII портрет Олени Антонівни Афендик визначено помилково як портрет Бларамбергової.

⁴²⁾ Як стверджує Г. П. Паламарчук у цитованій в прим. 39 статті про „Малюнки Шевченка в альбомі офортів Бронислава Залеського”, з часу десятирічного заслання Шевченка відомі 369 оригінальних портретів, малюнків і рисунків.

⁴³⁾ Тепер усі рисунки із серії „Притча про блудного сина” зберігаються в Київському держ. музеї Т. Г. Шевченка. З но-

віших праць про цей малярський цикл Шевченка треба назвати статтю Д. Горняткевича в Наук. Збірнику УВАН, ч. I, Н. II. 1952.

⁴⁴⁾ Автопортрет Шевченка в шапці і кожусі, що був на осінній виставці Академії мистецтв 1860 р., мальований олією, овальної форми і розміру 60 на 50 см., зберігається в колекції Ніколая Смірнова-Сокольського. Про долю цього Шевченкового автопортрету розповів Н. Смірнов-Сокольський у своїй статті п. н. „История одного автопортрета”, надрукованій в московському журналі „Огонек” № 11, март 1961, стор. 8-9 разом з його кольоровою репродукцією. За даними Смірнова-Сокольського, базованих на розшуках мистецтвознавця Степана П. Яремича, цей портрет був закуплений великою княгинєю Оленою Павлівною і подарований потім нею шанувальниці Шевченка Катерині Федорівній Юнге, доньці віцепрезидента Академії Мистецтв Федора Толстого. Після смерті Катерини Ф. Юнге цей автопортрет був власністю однієї жінки, близької до родини Толстих, від якої він перейшов в обмін за інші картини до колекції Н. Смірнова-Сокольського. Після продажу цього автопортрету вел. княгині Олені Павлівній Шевченко — згідно із свідченнями В. М. Лазаревського — зробив копію з нього і передав його на льотерію, в якій його виграв архітект Резанов і подарував В. М. Лазаревському. Разом з іншими картинами й речами із колекції В. М. Лазаревського ця копія Шевченкового автопортрету 1860 року зберігається в Київському державному музеї Т. Г. Шевченка.

РІЗЬБАРСЬКА ТВОРЧІСТЬ ШЕВЧЕНКА

Шевченко не тільки завжди дуже цікавився скульптурою, як одною з галузей пластичного мистецтва, але й сам кілька років енергійно працював на засланні, як скульптор, і зробив кілька барельєфів. Можливо, що мистецька вартість різьбарських творів Шевченка була дуже висока, але якщо вона й не була такою, то в кожному разі ця різьбарська творчість нашого поета — безперечно одна з найзворушливіших сторінок його тернистого життєвого шляху: займаючись скульптурою в найнеприятливіших умовах, Шевченко — за його власними словами — рятував себе тим від „живої смерти”. Уже з огляду на це сучасники поета повинні були докласти всіх зусиль, щоб урятувати його різьби від знищення і зберегти їх для нащадків, але так не сталося, і тепер немає вже навіть і малої надії на те, що колись пощастить розшукати хоч щось із Шевченкових різьбарських творів. Таке занедбання сучасниками поета цілої окремої галузі в його мистецькій спадщині є тим прикріше, що і власниками кількох його скульптур та форм із них, і особами, що вже в році смерті Шевченка знали, де ті форми зберігаються, були найщиріші його приятелі — люди, що справді для нього багато зробили. Незрозумілою і не менше прикрою видається нам також і байдужість пізніших поколінь, виявлена в цій справі: коли в 80-х — 90-х роках минулого століття оголошувано друком документальні матеріяли, що приносили точні дані про Шевченкові різьби, ніхто й пальцем не поворохнув, щоб спробувати їх розшу-

кати. Тим більший є тепер наш обов'язок — зібрати в цьому томі творів по змозі повні відомості про цю ще одну галузь творчості Великого Українця.

I.

Ще дитиною, мавши 5 — 6 років, Тарас „вотузився в глині, ліпив свиставки, жайворонків”, і є всі підстави гадати, що ліпити почав він раніше, ніж рисувати звірячі та людські постаті вугіллям та крейдою на парканах, а потім — олівцем на папері. Ліпив він, мабуть, самотужки, а може й придивившись тому, як це роблять сільські гончарі.

Ще за життя свого батька, що, як відомо, чумакував, Тарас не раз подорожував із ним по Україні, а ставши сиротою, багато мандрував по селах та містечках Звенигородщини, Білоцерківщини, Чигиринщини та Черкащини, ходив із сестрою на прощу до монастирів тощо — отже, бачив чимало церков, костелів та цвинтарів, і коли його цікавили мальовані образи, то напевне не меншу увагу звертали на себе й скульптури. Маючи 12 — 13 років, він возив уже поповича Кошицю до Києва і там міг ще більше їх побачити. Скульптури, що він їх бачив тоді на Україні, у переважній більшості були в стилі барокко.

Перебування у Вильні та Варшаві могло лише збільшити зацікавлення 16-тилітнього хлопця творами різьбарського мистецтва, бо в тих містах, у порівнянні з Києвом, їх було значно більше, а серед них скульптур у клясичному стилі теж більше, ніж на Україні. Учившись у Фр. Лямпі-молодшого в Варшаві, він за тодішньою методою напевне розпочав свою науку від зрисовування різних гіпсових зліпків. Бувши робітником-учнем маляра-декоратора Ширяєва в Петербурзі, він міг уже познайомитися, якщо не з технікою моделювання, то в кожному разі

з технікою виливання гіпсових скульптурних оздоб.

У Петербурзі мав він завжди нагоду оглядати різні пам'ятники та скульптурні оздоби палаців. У повісті „Художник” він сам оповідає, як зрисовував такі оздоби (напр., на домі архітектора Монферрана) та статую античних богів у Літньому Саді. До знайомства з Сошенком таке зрисовування скульптурних творів було для Шевченка певним задоволенням його творчих мистецьких стремлень серед нелегкої щоденної праці малярського учня. Сошенко теж загадував йому зрисовувати різні скульптури. Завдяки протекції Сошенка та натурника Тараса ще перед Академією пощастило Шевченкові дістати доступ до „студійних заль” Товариства Допомоги Малярам, де він зрисовував античні статуї (напр., „повішеного Аполлоном Марсіяса”).

Вступивши до Академії Мистецтв, Шевченко відвідував різні музеї та збірки, де були колекції визначних скульптурних творів, як от Ермітаж, збірки гр. Строганова, гр. Мусін-Пушкіна, музей Академії та Румянцівський музей, що тоді був у Петербурзі. Бачив там різьби єгипетські, асиро-вавилонські, китайські і інших східних народів, добре познайомився з творами античної (грецької і римської) скульптури — в оригіналах і в добрих копіях, бачив скульптури доби Ренесансу й сучасні твори неокласичної скульптури.

Під час науки в Академії Шевченко часто був у майстернях мистців-скульпторів¹⁾, відвідував „Литейный Двор”, себто ливарню, міг стежити за працею своїх товаришів скульпторів, придивлятися до техніки ліплення й різьблення, а також запізнатися і з технікою формування та виливання.

Що Шевченко не тільки добре знав скульптурні твори різних епох, народів та стилів, а пильно

1) Майстерня проф. бар. Клодта містилася поруч майстерні Шевченкового вчителя К. Брюлова.

стежив і за сучасною йому скульптурною творчістю, на це знаходимо ми багато доказів у його „Журналі”, листах та повістях. Як завжди й у всьому, що входило в круг його ідейних і зокрема мистецьких зацікавлень, Шевченко мав свої оригінальні критичні погляди також і на творців і твори скульптурного мистецтва. Його глибокі критичні завваги — часом лаконічні, часом докладно вмотивовані — ще раз потверджують його тонкий мистецький смак та зокрема розуміння завдань мистця-скульптора. Особливо цікаві Шевченкові критичні оцінки пам'ятників роботи різьбаря Клодта (байкареві Крилову в Петербурзі та св. ки. Володимирові в Києві).

Число згадваних Шевченком скульптурних творів та їх авторів — дуже велике. Десятками згадує він архитвори античної скульптури знаних і незаних майстрів. Він не тільки багато з них бачив, а й зрисовував їх, а про деякі з них читав і спеціальну літературу (як от праці Герсеванова, гр. Мортімо-ра де Кеусі). З клясичної книги Вазарі про мистців він багато знав про скульпторів Відродження. Із західних мистців, що займалися також і скульптурою, він не раз згадує ім'я Леонардо да Вінчі, Мікель-Анджельо Буонаротті; з пізніших — Канову, Тор-вальдсена та Флаксмана; з майстрів, що працювали в Росії — Віталі, С. Гальберга, бар. Клодта, Логановського, нашого Мартоса, Піменова, Ф. Пономарьова, Рамазанова, Ставассера, Тимофеева та інших. З творчістю всіх тих скульпторів він познайомився ще перед засланням²⁾.

У скульптурному мистецтві, як і в малярському, панував тоді в Петербурзькій Академії клясичний напрям. Одним із найвидатніших його представників не лише в Росії, а й у цілій Європі були віце-президент Академії гр. Ф. П. Толстой. Його барельєфи,

²⁾ По поверті з заслання він захопився творчістю Тенерані.

особливо медальйони, виконані в суто класичному стилі, вирізнялися надзвичайною чіткістю й елігантністю ліній і були блискучими зразками поборовання найбільших композиційних труднощів, що особливо виникають при зображуванні групових сцен у формі барельєфів. Роботи Толстого Шевченко міг бачити і в приватних і в академічних збірках, і на академічних виставках.

Можна припускати, що, прибувши до фортеці Орської, Шевченко почав займатися там різьбленням із кости, бо серед речей, що він там їх покинув, виїхавши на Арал, були: „попільничка-тарільчик кістяна, з заглибленнями по краях, на цибушок від люльки”, з датою і буквами на денці „Т. Ш.” та „невеличка фігурка” — Адамова голова, з вирізаним на звороті написом „Мої думки” і „Т. Ш.” Якщо цих речей він не привіз із собою до Орської (а це дуже сумнівне), то легше припустити, що він їх там сам зробив, бо купити таких речей там напевне не можна було. Отже, можливо, що згадані речі були технічними спробами — вправами Шевченка в різьбі з більш податного матеріялу, яким є кости. У Петербурзі він мав змогу познайомитися із більше складною технікою вирізьблювання предметів із твердих матеріялів — із дорогих каменів, а в Орській їх експлуатували (яшма)³⁾. Отже, вже в Орській у Шевченка могла постати думка зайнятися скульптурою, але для здійснення її він мав перешкоди: для різьби з твердого матеріялу бракувало спеціальних інструментів, для ліплення — глини. Тим часом по 10 місяцях перебування в Орській він дістав змогу вільно рисувати, коли його приділили до Аральської експе-

³⁾ У Петербурзі Шевченко був у близьких відносинах з Ф. Пономарьовим, що по скінченні Академії працював на гранувальних фабриках у Єкатеринбурзі, як артист-різьбар, спеціаліст в особливій галузі медальєрського мистецтва — вирізуванні на камені.

диції, і без малого два роки рисував без жадних перешкод (від весни 1848 до весни 1850 р.).

Коли потім заслали його до Новопетровського форту, він спочатку був зовсім позбавлений можливості рисувати, навіть крадькома: за ним спеціально стежили. У 1851 році він на кілька місяців вирвався з казарми, коли його приділили до Каратауської експедиції, і міг там заспокоїти свій мистецький голод, дати вихід своїм мистецьким поривам, як артист-малляр. Потім напевне знову наступила перерва в його пластичній творчості, але в 1853 році (мабуть, десь весною⁴), щасливий випадок навів його на думку зайнятися скульптурою, бо це йому було вільно робити у той час, як рисувати він міг лише крадькома: „... мені, Ти знаєш, рисувать заперщено, а ліпить — ні, то я і ліплю тепер...” — писав він С. Гулакові-Артемовському. Про свої перші спроби Шевченко сам так оповів у листі 15 червня 1853 року до того ж Гулака: „Знайшов я коло форту добру глину й алябастер, і тепер, нудьги ради, коло скульптури пораюсь. Та, Боже, як мізерно пораюсь я коло цього нового для мене мистецтва, — в казармах, де ціла рота салдатів міститься, а про модель і казати нема що. Убога робота!” Оповівши про це приятелеві, Шевченко далі писав: „Зліпив я невеличкий барельєф, виляв його з гіпсу й хотів Тобі один примірник послати, так не знаю, чи доведе пошта таку крихку річ, як гіпс, — це одне; а друге й те, що соромно посилати до столиці таку нікчемну штуку, як мій барельєф — первак. А ось, дасть Бог, повчуся, то зліплю другий, так той вже стеарином заллю та пришлю тобі”.

Отже, ми бачимо, що, виліпивши з глини оригінал, Шевченко сам виливав його з гіпсу, а для цього

⁴) Що це було весною 1853 р. посередньо потверджує цитований далі лист Гулака: перед 15 червня того року Шевченко встиг уже знестися з Астраханню, шукаючи там потрібного для справи приладдя.

мусів сам перепалювати алябастер то молоти його, щоб мати гіпсову муку; мусів також сам робити з оригіналу гіпсові форми. Усе це доводить, що він не лише володів технікою ліплення, але був обзнайомлений з фабрикацією матеріалів та знався на техніці формування способом виливання з гіпсу. Потверджують це й дальші факти: він пише одночасно Гулакові про те, що хоче „улаштувати собі невеличкий гальванопластичний апарат”. Апарат цей потрібний був йому для утривалювання гіпсових форм до виливання: покривання їх верствою міді за поміччю гальванізації робить їх нечулими на вогкість та більше забезпечує від зовнішніх ушкоджень. Не мавши під руками жадної відповідної літератури, крім популярного підручника фізики, Шевченко і через Гулака, і безпосередньо просив свого товариша з Академії К. І. Йоахіма прислати потрібні вказівки, бо той знався на гальванопластиці, мав гальванопластичний апарат і вживав його для тих самих цілей, для яких потрібний він був і Шевченкові. Але ми майже з певністю припускаємо, що ці просьби до Йоахіма були лише „дипломатією” делікатної людини, — Шевченко соромився просто попросити, щоб йому прислати все потрібне для змонтування гальванопластичного апарату та гальванопластичних праць: він добре знав урядження апарату, бо бачив його і в Йоахіма, і в Сапожнікова, що займався гальванографією за методою Кобелля (для гальванографічних спроб Сапожнікова робив навіть рисунок, у репродукуванні якого теж, мабуть, брав участь). Якби Шевченко сам не вмів змонтувати гальваноапарату, то не пробував би дістати в Астрахані потрібних для цього — неполив'яного начиння та мідяного дроту ще перед тим, як звернувся до Гулака та до Йоахіма з цими просьбами. Просив також Шевченко Йоахіма розвідатися про досвіди над виливанням скульптур із гутаперчі, що їх робив гр. Ф. П. Толстой. Довідавшись про них, мабуть, із преси, Шев-

ченко мав намір і сам виписати собі гутаперчі і з неї, як казав, „вилити свої убогі твори”. Це вже свідчить, що він знав не лише старі способи техніки формування, але стежив і за її удосконаленням. Крім того, добре приглянувшись методам навчання у скульптурних майстернях Академії, він знав, що там науку ліплення починали від копіювання „невеличких фігурок”, які служили моделями для вправ у ліпленні. От чому він і просив Йоахіма: „нехай із них вибере одну або дві найкращі та вишле хоч із папе-маше і пришле мені, ради святого мистецтва. Я міг би їх із глини копіювати, і це замінило б мені в деякій мірі натурника або натурницю”.

Факти ці свідчать про те, що скульптурою Шевченко в Новопетровському форті займався зовсім поважно, але, як і в інших своїх починаннях, так і в цьому зустрівся він із різними перешкодами, з якими вперто боровся із звичайною для нього енергією. Йоахім не прислав йому ні вказівок щодо гальванопластики, ні „фігурок”-моделів: фігурки ці ще в березні 1854 року мав Шевченкові привезти до Новопетровського форту слуга академіка Бера, що мав тоді повернутися на Каспійське море із своєю науковою експедицією. Але минув той березень 1854 року, а Шевченко не дістав із Петербургу нічого з того, про що просив обох друзів.

Зустріли Шевченка невдачі і на місці: самодільний гіпс не був добрий, бо вже в жовтні 1853 р. він писав Гулакові, що пришле йому в наступному році ліпше вилиту скульптуру, якщо роздобуде доброго алябастру з Астрахані, але, мабуть, так і не роздобув. Показалося, що і знайдена ним нібито „добра глина” для ліплення була недоброю, бо через якийсь час він почав ліпити з воску⁵⁾. Таку зміну матеріялу

⁵⁾ Див. лист з 30 червня 1856 р. до С. Гулака-Артемовського: „Ще позаторік заходився я був ліпити із воску...” Треба одначе тут застерегтися, що Шевченко міг називати спочатку „глиною”, а потім „воском” т. зв. „земляний віск” (озокерит), який є в тому краї і надається до ліплення, бо угнітливий.

могло викликати й те, що виліплені з глини оригінали швидко пересихали й репалися за той час, коли він по кілька днів не бував у казармі, відбуваючи дуже часто службу на варті („в караулах”). Проте три роки перешкод та невдач його не знеохотили: 30 червня 1856 року він знову просив у листі до Гулака: „Як побачиш Йоахіма, то поклонися йому од мене і попроси його, нехай він мені, ради святого Аполлона, пришле хоть маленький болванчик (статуетку) або барельєфик якийнебудь із купідонів своєї фабрики гальванопластической”. Поновлюючи тоді цю свою просьбу, Шевченко вже не пам’ятав, чи „два, чи може вже і три года тому” взявся він за скульптуру і знову просив друзів про те саме, про що й три роки тому.

Скаржився, нарікав на перешкоди й невдачі, але замірів своїх і далі працювати над скульптурою вперто не покидав. Навіть тепер боляче читати, як, повторюючи по трьох роках ті самі просьби, Шевченко благав Йоахіма про ті, як здавалось йому, потрібні „фігурки”: „воно не дорого коштуватиме, а мені буде великий подарок”, „якби Йоахім прислав мені щонебудь, то я б знову заходився коло воску. Нудьга, крий Мати Божа, яка нудьга — сидіть, склавши руки, і так сидіть дні, місяці і годи . . . О, Господи, сохрани всякого чоловіка од такої живої смерти!” З листа М. Лазаревського довідуємося, що Шевченко і по своїх поновлених в 1856 році просьбах так і не дістав нічого від Йоахіма.

У 1856 році Бронислав Залеський висловив Шевченкові жаль, що він не прислав йому своїх скульптур „Трію” та „Спасителя”, але Шевченко відповідав йому, що „речі ці поштою посилати незручно, а оказії тут так рідко трапляються, або, краще сказати, їх зовсім не буває”. Переславши до Оренбургу К. І.

Гернові ще десь у 1854 році форми цих скульптур, Шевченко, відповідаючи на нарікання Залеського, подавав друзям ради, як треба з тих форм виливати репродукції: „для обмазування форм вживається олива, із свинним салом наполовину змішана. Алябастер або гіпс розводять до гущини звичайної сметани, і, заливши форму, треба дати їй сохнути три доби в сухому і теплому місці, або на сонці. Потім трохи погріти перед огнем і зараз же обережно відділити від форми тонесським ножем. Та й у цьому, як і в усьому, значну роль грає досвід”. Але друзі його того досвіду не мали, та, здається, і спроб вилляти з гіпсу ті барельєфи не робили. 10 червня 1855 року Шевченко писав Залеському: „Вам, мабуть, не вдалися мої досвіди за моїми вказівками”. Принаймні К. Герн, якому Шевченко подавав ці вказівки, уже в 1861 році писав з Киргизької Орди до М. Лазаревського про дві форми Шевченкових барельєфів, що в нього тоді зберігалися на хуторі під Оренбургом, і нічого не згадував про якісь репродукції з них. Натомість писав, що з тих форм „можна було б на пам'ять приятелям його (Шевченка) вилити цих барельєфів скільки завгодно”, якби ті форми були під рукою, додаючи, що „час на це ще не втік”.

Почавши займатися скульптурою, мабуть, десь на весні 1853 року, Шевченко ще в листі з 8 жовтня 1856 року писав до Михайла Лазаревського: „статуетки мені не дуже потрібні, — обійдусь і без них”⁶⁾. На підставі цих слів можна припускати, що Шевченко тоді й далі ліпив і виливав свої скульптури. Якщо ті зайняття не тривали до моменту, коли він дістав конкретного змісту повідомлення від М. Лазаревського про своє звільнення (7 квітня 1857 року), то в кожному разі він напевне займався скульптурою аж до часу, коли отримав першу радісну зві-

⁶⁾ Мова йде тут усе про ті самі статуетки, що їх Шевченко просив у К. Йоакіма.

стку про близьку свободу, а це було в кінці 1856 року. У всякому разі працював він, як скульптор, коло 4-ох років. Уже цей досить довгий період може бути доказом того, що на мистецькому шляху Шевченка зайняття скульптурою не було випадковим епізодом, а коли ми візьмемо під увагу різні факти, що свідчать про виявлену Шевченком у цій справі надзвичайну впертість і то в найтяжчих умовах (брак часу, брак відповідного приміщення та всякі технічні перешкоди — низьку якість потрібних матеріалів та брак потрібних засобів), то все це потверджує слушність нашого висновку. Коли ми матимемо на увазі, що лише за один рік служби у форті (1851) Шевченко відбув 67 „караулів“, що забрали йому коло пів року часу, то вже це одне свідчить про те, як мало він мав часу для своїх зайнятть скульптурою, бо треба ж було ще ходити й на „муштру“, себто брати участь у всіх військових вправах. Знаємо теж, що за той самий час Шевченко написав аж 10 повістей, діяльно листувався із своїми друзями і, хоч криючись, багато малював, бо з того самого часу дійшли до нас десятки його акварелів та сепій, і то викінчених з надзвичайною майстерністю. Отже, Шевченкові зайняття скульптурою ще раз показують, яку нссамовиту творчу енергію мав Шевченко і якою безмежною була його працьовитість.

II.

Які ж відомості дійшли до нас про окремі скульптурні твори Шевченка?

Дані про Шевченкові окремі скульптури ми знаходимо передусім у його власних листах до С. Гулака-Артемовського та Бр. Залеського. Крім того, капітан Косарев, командир роти, у якій служив Шевченко, та оренбурзький приятель поета К. Герн залишили нам, перший — довші, другий — коротші описи двох Шевченкових барельєфів, та А. Родзе-

вич, що описував перебування Шевченка в Закарпатському Краї, подав дані ще про одну його різьбу на кості. О. Грім подає звістку про фігури левів роботи Шевченка. На підставі цього матеріялу ми й можемо скласти список тих Шевченкових різьб, згадки про які до нас дійшли).

1. „Барельєф-первак”. Шевченко хотів був післати його Гулакові ще в червні 1853 року, але з огляду на те, що на пошті барельєф міг покрушитися та що сам автор не був ще з нього задоволений, цього не зробив. Але можна припускати, що сюжет цього твору був той самий, що ми його описуємо під числом 2, себто „Тріо”. Пишучи Гулакові: „А ось, дасть Бог, повчуся, то зліплю другий... та пришлю тобі”, Шевченко міг мати на увазі той самий сюжет, лише ліпше виконаний. Можна теж припускати, що „барельєфом-перваком” був той, що ми його згадуємо під ч. 3. Проте, ні, першого, ні другого припущення категорично підтримувати не можемо, і тому умовно зазначаємо цей „Барельєф-первак”, як окремий твір.

2. „Тріо”. О. Новицький гадав, що це окремий твір, який різниться від того, що його він назвав: „Молодий киргиз, що грає на домрі”. Новицький знав лише опис цього твору, поданий Косаревим, а Косарев не подав його назви. Тим часом недруковані листи Бр. Залеського до А. Венгжиновського недавно допомогли нам ustalити, що ця скульптура — скульптурний варіант Шевченкової сепії „Тріо”, а порівнюючи всі наші дані з листами самого Шевченка, переконуємося, що відповідний образ і скульптуру Шевченко однаково називав „Тріо”⁷⁾). Бр. Залеський так описав сепію з цим сюжетом: „Музичне Тріо

7) За свідомством Косарева Шевченко, крім барельєфів, ліпив також і „статуетки”, але ні про одну з них конкретних відомостей Косарев не подав. Про це буде мова далі.

8) Див. у г. X примітку до листа 56 на стор. 333.

в степу, що складається з киргиза, який грає на балалайці (домрі), жінки, що меле на жорнах, та корови, що ричить". Як побачимо далі, Шевченкова скульптура на цей сюжет значно складніша, і на ній більше, ніж три постаті, а проте він у листі до С. Гулака-Артемовського тою самою назвою охрестив і свій барельєф⁹⁾. Посилаючи цей барельєф Гулакові, Шевченко писав: „К. І. Йоахімові не показуй мого „Трію”, а то я добре знаю, що він мене вилає”. Йоахім не був скульптором, отже Шевченко передбачав, мабуть, його критику не як скульптора, а як техника-ливаря. Як виглядав Шевченків барельєф, свідчить Шевченкова сепія на той самий сюжет, а також описи цього барельєфу, що їх подав капітан Косарев: „Стоїть літньою порою відкрита кибітка, а в ній під ґратами задньої стіни лежить молодий киргиз, що, роззявивши рота, з веселою фізіономією грає на домрі (відміна російської балалайки); сам він напівнагий, а на голові в нього повстяний колпак. Проти нього назовні (себто поза кибіткою — П. З.) стоїть його жінка і, усміхаючись до нього, товче в дерев'яній ступі просо; вона, як видно, одягнута в сорочку, а на голові в неї чаблук. Коло неї на землі сидить двоє дітей — хлопчиків, що бавляться; з правого боку кибітки прив'язане теля, а з лівої — три кози". У нотатках до цього опису останню групу Косарев описав інакше: „а двойко маленьких голих дітей — хлопчик та дівчинка — бавилися з козеням, сидячи на землі праворуч матері". У записаних із слів Косарева Н. Д. Новицьким споминах опис деталів виглядає ще інакше: „Коло ніг киргизки — двойко маленьких голих киргизят, що одне з одним бавляться. З правого боку лежить прив'язане до кибітки теля, а з лівого — дві кози". Про постаті корови Косарев, як бачимо, не згадує. Можливо, що її не було на барельєфі, що його він мав, а на

⁹⁾ Див. т. X, стор. 90.

інших (варіантах цього самого сюжету) вона могла й бути; назву „Тріо” Шевченко приклав до барельєфів, висланих Гулакові та Залеському.

Поминаючи те, що в описі Косарева маємо аж три варіанти другорядних груп, що творять другий (симетричний до центрального) *pendant*, опис цей, однак, дає нам важливий матеріал, щоб ствердити що: 1. Шевченко композицію образу „Тріо” доповнив на барельєфі новими мотивами-деталлями; 2. надав цій композиції точно симетричний характер; 3. щоб пристосувати сюжет до іншого матеріалу (глини або воску) та до барельєфової форми, де треба уникати глибокої перспективи, повернув вісь композиції так, що всі персонажі її опинилися перед глядачем на одній лінії; дві головні постаті (киргиза й киргизки) утворили центральний симетричний *pendant*, а другорядні фігури — бічний. Отже, як ми бачимо, Шевченко (може й не без зусиль і не відразу) прекрасно розв'язав композиційне завдання, пристосовуючи композицію даного малярського сюжету спеціально до іншої пластичної (скульптурної) техніки та до іншого матеріалу. Коли на образі сама композиція (трюхплянова) була зв'язана з завданням розв'язати проблему світлотіні, то в скульптурі вона знайшла зовсім інше розв'язання, тому що на барельєфі перспективи не можна передавати, бо ввігнуті його частини не можуть бути глибокі. Шевченко знайшов тут дуже простий вихід — в однопляновому симетричному розміщенні всіх постатей.

Треба тут зазначити, що на сепії бачимо киргизку, що сидить долі і меле щось у жорнах. Згадуючи про барельєф із цим сюжетом, К. Герн теж оповів, що на ньому „зображене нутро киргизької кибітки з двома сидячими постатями, чоловіком і жінкою”. Тим часом Косарев, як ми вже знаємо, твердив, що киргизка на цьому барельєфі „стоїть і... товче в дерев'яній ступі просо”. Ця розбіжність в описах наводить нас на думку, що сюжет цей у різ-

бі існував у двох відмінних композиціях. Маємо навіть Шевченків рисунок-сепію, що його одні називають „Киргизка б'є кумис”, а інші — „Киргизка із ступою”. Можливо, що для одного з варіантів своєї скульптурної праці з описуваним жанровим сюжетом Шевченко взяв постать киргизки з цієї останньої сепії. Чи киргизка товче просо, чи б'є кумис, — це може ствердити лише знавець киргизького матеріального побуту, але в кожному разі перед нею або примітивна ступа-крупорушка, або ступа-маслобойка. Якщо свідомство Косарева точне, то навіть легко зрозуміти, чому Шевченко змінив жорна на ступу: на барельєфі половина жорнових колес занадто випукло — задалеко виступала з площини в порівнянні з іншими фігурами, і ліпше було замінити їх менше випуклою ступою. В кожному разі Шевченко напевне цей сюжет опрацював у відмінних композиціях, бо це була, якщо не перша, то одна з перших його різьбарських праць¹⁰⁾.

Форму цього барельєфу Шевченко ще в кінці 1854 року переслав до Оренбургу К. І. Гернові, подарувавши репродукції С. Гулакові-Артсмовському та Бр. Залеському. Примірник капітана Косарева, як це оповів він у споминах, „під час клятого переїзду через степ, на лихо, в порошок покришився”. Примірники, що були власністю Бр. Залеського та Гулака, теж, мабуть безповоротно, згинули. Форма цього барельєфу, що її разом із формою „Спасителя” (див. під ч. 4) Шевченко переслав до Оренбургу К. Гернові, як знаємо, ще зберігалася на хуторі останнього під Оренбургом у 1861 році. Звісток про дальшу долю цих форм не маємо жадних.

3. „Бик з киргизом”. У січні 1854 р. в листі до Бр. Залеського Шевченко писав: „З Міхайловим Ти

¹⁰⁾ Сепії цього сюжету збереглися дві: одна, що була власністю Рейтерна, і друга, що від Бр. Залеського перейшла до І. Крашевського і була в збірці гр. Ю. Тарновського в Сухій. Ця остання — точна копія роботи Бр. Залеського.

бачився мимохідь і казав він Тобі, про „Бика з киргизом”, — і за це дякую”. Бр. Залеський до цього місця Шевченкового листа подав примітку, з якої видно, що мова тут іде про „basrelief роботи Шевченка”. Крім цієї згадки, більш нічого про цей твір не знаємо. Знаючи, як довго йшла взимі пошта з Оренбургу до Новопетровського, а також і те, як довго треба було звідти їхати до Оренбургу, можемо з певністю здогадуватися, що згаданий тут Михайлов був у Новопетровському і бачив цього „Бика з киргизом” ще літом 1853 року. Коли це так, то чи не був це той „барельєф-первак”, що його Шевченко в червні того року хотів вислати Гулакові? Імовірність такого здогаду збільшується другим, а саме, що для першої своєї скульптури Шевченко напевне вибрав нескладну композицію, а тут і сама назва барельєфу ніби свідчить про те, що на ньому були лише дві постаті — киргиза та бика. Проте, все це — лише припущення.

4. Шевченко у своїх листах до Бр. Залеського згадує ще барельєф, що його називає або „Христос”, або „Спаситель”. Герн, що йому Шевченко післав форму цього барельєфу, у своїх споминах називає цю річ „Спаситель, що молиться („Молящійся Спаситель”). У капітана ж Косарева є опис барельєфу, сюжет якого — сцена знущання над Христом і бичування його жидами. Чи річ, згадана Шевченком і Герном, — та сама, що її описав Косарев, не можемо ствердити. Шевченко в своїх листах називає цей барельєф „медальйоном”. Отже, він мав круглу або овальну форму.

5. „Христос, мордований жидами”. Косарев оповів що барельєф цей „зображує Христа, що його мучать юдеї: спереду перед Христом, що сидить у терновому вінці, уклякнув жид, що висунув язика і, очевидно, дражнить його, а позаду стоїть другий, що бичує Христа по плечах”. До опису Косарева треба внести певну поправку: ясно, що постаті двох жи-

дів на барельєфі були вміщені не „спереду” і „позаду” Христа, а ліворуч та праворуч¹¹⁾). Якщо опис Косарева точний щодо числа постатей, то треба підкреслити надзвичайну простоту й лаконізм цієї композиції: замість двох груп — тих, що знущалися над Христом, і тих, що його бичували, маємо лише дві символічні постаті.

Висловлюємо тут лише припущення, що „Спаситель”, або, як цю річ називав Герн, „Спаситель, що молиться” — це та сама річ, що її описав Косарев. Припущення це, якого ми категорично не обстоюємо, робимо на тій підставі, що на наступному барельєфі „Іван Хреститель” (під ч. 6) безперечно, крім постаті Івана Хрестителя, мусів бути також антураж, отже був той антураж і на медальйоні „Спаситель”, бо обидва вони творили pendant. А таким барельєфом, де ми бачимо Христа в антуражі, і був барельєф, що відтворював сцену знущання над Ним і Його мордування жидами.

6. „Іван Хреститель”. 10 лютого 1855 року Шевченко писав Бр. Залеському: „Я почав ще ліпити в pendant до Христа — „Івана Хрестителя” на текст „Глас вопіючого в пустині”, і мені страх як хотілось би ще весною хоч форму Тобі переслати, та жадної можливості не передбачаю”. Можливість переслати цей барельєф Залеському надійшла вже геть пізніше — десь перед 25 вересня, коли Шевченко переслав Залеському „Тріо” через Зелінського, а „Спасителя” через гєн. Фреймана. Чому ж він не переслав до Оренбургу також і „Івана Хрестителя”? Аджеж йоми „страх як хотілося” цей барельєф Залеському переслати. На це відповіді жадної не маємо. Не знаємо навіть, чи цей медальйон був викінчений і репродукований, знаємо тільки те, що Шевченко його „почав ліпити”.

Обидва сюжети згаданих вище барельєфів релі-

¹¹⁾ Поправка ця впливає з самої техніки барельєфу.

гійного змісту безперечно були глибоко зв'язані з психічними переживаннями самого Шевченка: над ним теж знущалися і його теж мордували (коли не фізично, то морально), а творчість його на засланні теж була „гласом вопіючого в пустині”.

7. Крім перелічених вище скульптур, є ще дані про те, що Шевченко вирізьбив у Новопетровському на кості „Образок Божої Матері”. Він його подарував матері військового писаря Васільєва. Ця вирізьблена на кості річ зберігалася ще в 1891 році, коли відомості про неї подав у пресі А. Родзевич. Родзевич писав, що в той час ця різьба була власністю бувшого начальника Закаспійської Області, якому барельєф цей подарувала Васільєва. Незабаром ген. Комаров, що був перед тим начальником того краю, спростував ці, подані Родзевичем дані. Помилки цієї щодо особи власника цього медальйону ніхто тоді не з'ясував, і слід по ньому загинув.

8. Є ще ніким не перевірена і не potwierджена звістка О. А. Грімма про „пару левів при вході до дому коменданта” (в Новопетровському) нібито роботи Шевченка. Ці леви, мабуть, були вирізьблені з каменю, і Шевченко міг бути лише автором моделей, з яких їх різьблено.

III.

Для своїх різьбарських творів Шевченко, як ми бачили, або брав теми релігійні, або черпав їх із місцевого киргизького життя. Ми налічили аж сім барельєфів його роботи, але докладні відомості, що збереглися про деякі з них, дають підстави до того, щоб два з них ідентифікувати („барельєфом-перваком”, як ми припускаємо, могло бути і „Тріо”, міг бути і „Бик з киргизом”; „Христос” і „Христос, мордований жидами” — можливо, теж річ ідентична). Отже, максимум тих барельєфів, що про них згадує Шевченко та треті особи — сім, мінімум — п'ять.

Чи це був увесь Шевченків різьбарський дорібок? Число Шевченкових різьб могло бути значно більше. Капітан Косарев запам'ятав сюжети лише двох барельєфів „из множества фигур и статуэток”, що їх „выливал из алебастра” Шевченко. З контексту відповідного місця споминів Косарева виходить, що він має на увазі не велике число репродукцій, а велике число окремих скульптур, окремих репродукцій. Чи справді тих композицій було „множество”? Ледве чи так! Тут треба взяти під увагу і брак моделей, на що нарікав сам Шевченко, і те, що для своїх зайнять скульптурою він не мав відповідних умов. Особливо тяжко було робити з оригіналів добрі форми, не маючи потрібного приладдя. Але, раз зробивши форму, Шевченко вже, мабуть, робив із неї багато репродукцій. Знаємо, наприклад, що репродукції барельєфу „Тріо” мали Косарев, С. Гулак-Артемівський, Бр. Залеський і ще кілька Шевченкових приятелів в Оренбурзі, як про це свідчить К. Герн у своєму листі до М. Лазаревського. Крім Бр. Залеського, післав Шевченко ще кільком приятелям і свого „Христа”. Косарев написав у своїх споминах, що Шевченко свої скульптурні твори „раздавал желающим, за что ему платили деньги”, а в записаному з його уст Н. Д. Новицьким оповіданні читаємо: „Алебастровыя свои произведения раздавал Шевченко обыкновенно даром”; оповівши це, Косарев тут же додав: „Но все мы¹²⁾), зная крайне стесненное положение его, под всякими благовидными предложениями: всячески старались как-либо отдариться за то, помочь ему и вообще не остаться в долгу”. Для нас тут важливе не те, чи заробляв щось Шевченко за свої різьби, а те, що, очевидно, робив чимало репродукцій із них, бо, як довідуємося, дарував або продавав їх усім, хто бажав.

¹²⁾ Під словами „мы” треба, очевидно, розуміти старшин Новопетровського форту.

Усі Шевченкові скульптури, про які збереглися гідні повного довір'я дані, були барельєфами. Чому це так? На це є дуже проста відповідь: робити форми для барельєфів і виливати їх із гіпсу було значно легше, ніж статуетки; техніка формування статуєток — значно складніша. Чи Шевченко ліпив також статуетки? Напевне першими його скульптурними студіями були статуетки. На це натякає й уперте бажання Шевченка отримати від Йоахіма статуетки його „фабрики” (для вправ і як взірці); це впливає просто із самої істоти справи: перед виконанням складної композиції технікою *bas-relief* мусів він спочатку окремі постаті виліпити з натури (принаймні для жанрових групових сцен), мусів також самої техніки ліплення вчитися на окремих фігурках. Косарев теж згадує про „фігури” і „статуетки” Шевченкової роботи, але він і тим, і другим терміном називає також і Шевченкові барельєфи. В кожному разі те, що в одному місці він ужив цих обох виразів, очевидно для протиставлення, безперечно, свідчить про те, що, крім барельєфів, він бачив також і статуєтки роботи Шевченка. Про те, які були ті статуєтки, ми, на жаль, нічого не знаємо.

Якою ж була мистецька вартість різьбарських творів Шевченка? З усіх осіб, що були власниками Шевченкових скульптур або їх бачили, висловив про це свою думку лише один капітан Косарев. Про „Тріо” та про „Христа, мордованого жидами” він сказав Н. Д. Новицькому: „Прегарні, знаєте, були обидві ці групи”. Чи був він добрим суддею? Мабуть, так. Був він, як видно з його споминів, людиною, що цікавилася мистецтвом взагалі (між іншим, він дуже любив театр і сам виступав, як актор-аматор). Вже знаючи, як багато експресії в Шевченкових малярських працях, зокрема — в портретах та жанрових сценах його пензля, ми можемо з повною імовірністю припускати, що не бракувало тої експресії і в його барельєфах та статуєтках. З композицій-

ними завданнями Шевченко теж, мабуть, умів собі дати раду й у своїх скульптурних творах. Зокрема ми бачили це на прикладі „Тріо“, де дані, подані Косаревим (хоч і не точні, і, може, трохи суперечні), свідчать про виявлені Шевченком уміння розв'язувати композиційні завдання також і в різьбарських творах. Що ж до самих чисто технічних досягнень Шевченка в різьбарстві, то треба гадати, що й вони не були гірші: він добре знав анатомію, а виліпленість мальованих ним постатей та, особливо, обличчя у портретах його пензля для нашого припущення — дуже переконлива підстава; ця прикмета його малярських творів, як також і те, що Шевченко вийшов із школи клясичного напрямку, безперечно полегшили йому засвоєння різьбарської техніки.

Приймати поважно критичну оцінку Шевченком своїх праць не доводиться: коли він називав свої різьби „пренечепурним ділом“ або „нікчемною штукою“, то це — звичайний вияв його звичайної авторської скромності. Фактично сам він, мабуть, був із виконаних барельєфів задоволений, бо інакше не послав би був їх друзям, що вміли оцінити їх мистецьку вартість. Пригадаймо, що один із барельєфів („Івана Хрестителя“) йому „страх як хотілося“ послати Бр. Залеському, а що Бр. Залеський мав розвинений мистецький смак, у цьому Шевченко був глибоко переконаний. Отже, ми маємо дані, що посередньо і безпосередньо свідчать про мистецьку вартість Шевченкових скульптур, і це ще збільшує наш жаль за ними. Незберсження Шевченкових скульптур це великий гірх.

Література: Листи Шевченка до С. Гулака-Артемівського (15. VI, 8. X. 1853 р. та 30. VI. 1856 р.), до Бр. Залеського (10. II, 10. VI та 25. IX. 1855 р. до М. Лазаревського (8. X. 1856 р.). — Лист М. Лазаревського до Шевченка з 7. IV. 1856 р. (т. III, ак. вид., стор. 270). Використаний О. Кониським для його „Хроїки життя“ Шевченка лист Аґати Ускової до О. Кониського, опублікований М. Возняком, як „Спо-

гади Агати Ускової про Тараса Шевченка” в „Науковому Збірнику”, т. XXI, Київ 1926. — Лист К. І. Герна до М. Лазаревського (1861 р.), опублікований у ч. 12 „Русского Архива” 1898 р. і передрукований у „Кіевской Старинѣ” 1899 р., кн. 2. — Н. Д. Н[овицький]. На Сыръ-Дарьѣ у ротнаго командира. „Кіевск. Ст.” 1889 р., кн. 3 (записані із слів Є. Косарева сломни про Шевченка). — Е. Косаревъ. „Извлеченіе изъ дѣлъ и памяти: нѣчто о Тарасѣ Григорьевичѣ Шевченко, съ 1846 до 1857 года включительно”. Надруковані ці записки Є. Косарева в кн. 2 „Кіевской Старини” 1893 р. на стор. 245 — 257 серед інших „новихъ матеріаловъ для біографіи Т. Г. Шевченка”, при чому К. Оберучев, що їх опублікував, додав у примітках і окремі нотатки Косарева з його чернеток. — Про фігури левів у О. А. Грімма в Трудах Арало-Каспійської експедиції, вип. II, зощ. 2. СПб 1877, стор. 19. А. Родзевичъ. Тарасъ Шевченко въ Закаспійскомъ Краѣ. „Русская Старина” 1891 р., кн. 5. — Лист ген. Комарова в листопадовій книжці „Русской Старини” 1891 р. стор. 506 (спростування твердження, що барельєф „Образъ Божіей Матери” є його власністю, як то подав А. Родзевич. — Про виліплювання малим Шевченком фігурок із глини знаходимо дані у споминах К. Давиденка („Життя і Знання”, ч. 3, 1933 р.). К. Давиденко згадує також і про Шевченкові речі, різьблені з кости. Про Шевченка, як різьбаря, писали: В. Боцяновський Шевченко, какъ скульпторъ, „Новый журналъ для всѣхъ”, 1911, 2. — Микола Голубецъ. Різьбар Шевченко. „Громадська Думка” (Львів) 1920, ч. 59, фейл. — М. Голубецъ. Шевченко-різьбар. „Новий Час” (Львів), 1936, ч. 54, фейл. ст. 3 — 4. — К[ость] Ш[ироцький]. Скульптури Т. Шевченка. „Рада” (Київ) 1914, ч. 48, ст. 8. — О[лекса] Н[овицький] у т. III акад. вид., ст. 583*).

ПАВЛО ЗАЙЦЕВ

*) З новіших праць про Шевченка-різьбаря треба назвати статтю Г. М. Чаброва п. н. „До питання про скульптурні твори Шевченка”, надруковану у Збірнику праць сьомої наукової Шевченківської конференції, Київ, 1959, стор. 133-140. — Б. К.

АРХІТЕКТУРНІ ПРОЄКТИ ШЕВЧЕНКА

Різноманітністю своїх мистецьких талантів і зацікавлень Шевченко пригадує великих майстрів Відродження, і коли в архітектурі він не залишив по собі значнішої спадщини, то це хіба тому, що ця конструкційна (а не репродукційна, як малярство та скульптура) галузь пластичного мистецтва вимагає довгої спеціальної науки — студіювання цілої групи математичних, природничих та технічних дисциплін, з якими він не мав ні змоги, ні нагоди заізнатися. Одночасно треба ствердити, що архітектура була тою галуззю мистецтва, на якій Шевченко після малярства найбільше знався. Уже як рисувальник, спеціально замилуваний у зрисовуванні пам'ятників архітектурного мистецтва, Шевченко виявив надзвичайне зрозуміння „душі” архітектурних творів як в інтерпретуванні їх індивідуальних стилевих прикмет, так і в оцінюванні їх загальної мистецької вартости. Таке саме розуміння архітектури виявив він також, як мистецький критик.

На тему „Шевченко і архітектура” нема досі спеціальної розвідки. Значної частини його рисунків з архітектурними сюжетами і досі ще не опубліковано. Критичних оцінок Шевченком різних пам'ятників архітектури ніхто ще не зібрав, не систематизував і не ілюстрував відповідними репродукціями. Вони розкидані по його листах та прозових творах, але найбільше їх у „Журналі”, до якого й відсилаємо читача. Освітлення цього питання мало б свою абсолютну вартість для характеристики загального ми-

стецького світогляду Шевченка, але ті промені, що при цьому кинули б яскравіше світло на його мистецьку постать, — тут нам не потрібні: Шевченко залишив по собі лише дві скромні пам'ятки в галузі архітектури; одної з них ми, мабуть, ніколи не побачимо, друга — плян-проект невеличкого поетового дому, проект, що залишився на папері, — не вимагає для своєї оцінки з'ясування складних питань Шевченкової естетики та глибокого вникання в його уподобання щодо архітектурних стилів та їх тонких прикмет. Цей проект у більшій мірі зворушливий документ, ніж мистецький твір.

1. Проект пам'ятника на могилі сина Ускових

Десь весною 1853 року до Новопетровського форту прибув новий комендант І. О. Усков з родиною. Ускови мали тоді сина „по третім годочку”. Шевченко дуже полюбив маленького Мітю, але хлопчик невдовзі вмер у негостинному форті. Про це вже 30 червня 1853 року поет так писав своєму другові лікареві А. Козачковському: „Мила, прекрасна дитина, а все, що в природі прекрасне, як вилиця в'ється коло нашого серця. Я полюбив це прескрасне дитя, а воно, сердешне, так до мене прив'язалось, що й увісні до себе „лисого дядю” кликало... І що ж? Воно, сердешне, захворіло, довго нудилось і вмерло. Жаль мені мого маленького друга, я сумую, іноді приношу квіти на його дуже ранню могилу та плачу — я, чужий йому, а що ж робить його батько й особливо мати — бідна, скорбна мати, що втратила свого первістка!...” Шевченкові прийшло на думку прикрасити ранню могилу свого маленького друга пам'ятником. Він запропонував це невтішним батькам, і вони, очевидно, з вдячністю прийняли зворушливу пропозицію мистця. Про цей пам'ятник ми знаємо лише те, що оповіла в листі до поетового біографа

О. Кониського пані Агата Ускова: „Сина нашого звали Димитрієм. Ш[евчен]ко був архітектором його пам'ятника. Був він зроблений прекрасно. Ш[евчен]ко сам стежив за працею над ним. Зроблений він був у лицарському стилі з білого каменю”¹⁾). Скупі і не в усьому ясні ці відомості. З них довідуємося, що Шевченко не тільки був автором проєкту пам'ятника, а й сам стежив за його виконанням. Але що то був за пам'ятник — чи надгробна плита, чи обеліск, чи хрест на якомусь постаменті, — про це пані Ускова нічого не розповіла. Цей невідомої форми пам'ятник був, очевидно, орнаментований якоюсь різьбою, але в якому стилі зробив його Шевченко — теж невідомо, бо тяжко вгадати, який це стиль А. Ускова називає „лицарським”. Найбільше правдоподібним буде здогад, що пам'ятник цей був у стилі клясичному, поперше тому, що знання цього стилю й замишування до нього Шевченко виніс із школи, подруге тому, що й у відповідних мотивах його малярських композицій ми бачимо пам'ятники в цьому стилі²⁾).

Чимало людей одвідувало Новопетровський форт із спеціальною ціллю зібрати там спогади місцевих людей про Шевченка та оглянути пам'ятки, що могли зостатися по ньому в цьому далекому, „Богом і людьми забутому”, закутку, але ніхто не згадав про пам'ятник на могилі поетового маленького друга. Може ще й досі цей пам'ятник якщо не зберігся в цілості, то принаймні не остаточно знищений? Зроблений він був із якогось „білого каменю” — очевидно, з найтривалішого матеріалу, який Шевченко

1) Цитата — в нашому перекладі. О. Кониський переклав це недобре.

2) Між іншим, не зрисований, а скомпонований самим Шевченком надгробник-плита на одному з образів серії „Блудний син” — оздоблений клясичним орнаментом-меандром (див. т. IX, стор. 33).

знайшов на місці. Християнське кладовище в форті було ще нове. Новопетровський форт лічив тоді лише рік свого існування, але близько від форту, за огородами, було мохаммеданське кладовище місцевих киргизів і туркменів, і Шевченко міг використати найкращий і найтриваліший матеріал, з якого будували свої пам'ятники тубільці. Напис на пам'ятнику та різьбарські оздоби виконували під доглядом Шевченка теж, мабуть, різьбарі-каменярі з тубільців, що знали властивості місцевого „білого каменю” і мали в цій праці досвід³⁾.

У цей свій скромний архітектурний твір, зроблений, як свідчить А. Ускова, „прекрасно”, Шевченко напевне вложив багато щирого почуття, і тим прикріше, що ми не можемо його оглядати.

2. Проект власного дому над Дніпром

Другим архітектурним проектом Шевченка був проект його власного дому над Дніпром. Якби не передчасна смерть поета, то цей невеличкий домічок мав би стати коло Канева на схилі тої Чернечої гори, де знайшли вічний спочинок тлінні останки поета.

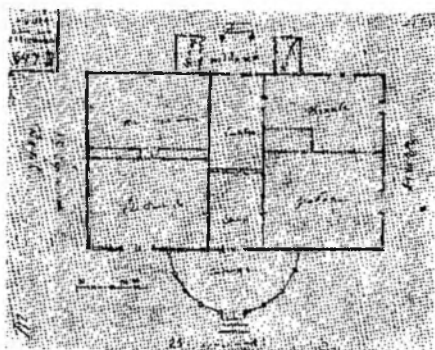
Бажання дожити віку на Україні і то не інакше, як у власній хаті й над самим Дніпром, поет починає висловлювати вже в перших своїх поезіях, написаних на засланні. Поетичні візії Дніпра викликають у нього молитву-мрію про те, щоб

Хоч на старість стати
На тих горах окрадених,
У малецькій хаті, —
Хоча серце замучене,
Поточене горем,

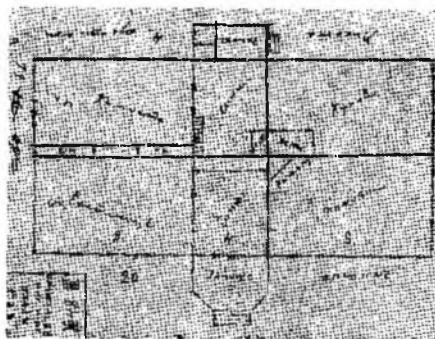
³⁾ Надгробки з цього кладовища Шевченко навіть зрисовував. А. Ускова свідчить, що він умів розшифрувати символічні знаки на надгробках тубільців.

Принести і положити
На Дніпрових горах!...

Надія на те, що це таки станеться колись, підтримувала його духові сили. По повероті з заслання вимріяне, виколисане в душі бажання починає наближатися до реалізації. Бажання це до самої смерті поета тісно зв'язується з бажанням одружитися і з конкретними в цій справі плянами. Влітку 1859 року він знаходить собі чудовий закуток — живу ілюстрацію своїх поетичних мрій, під Пекарями, недалеко від Канева (урочище Княжа Гора). Ні набути на власність, ні заорендувати цей ґрунт йому не щастить: ця „благодать над Дніпром”, що стоїть у нього перед очима, що йому „сниться” в холодному й туманному Петербурзі, тікає від нього, як заклятий скарб. Постають інші проекти, що їх поетові підсуває його свояк і приятель Варфоломей Шевченко. Всі ці проекти набуття землі над Дніпром (коло Стайок, у Стеблеві, в Забарі, коло Ржищева й інші) не здійснюються. Але коли один із них видається реальним (на лівому березі Дніпра, в Рудяках), Шевченко 18 лютого 1860 р. рисує той проект, що його бачимо на ст. 347. До нього (з малими відмінами) відноситься й плян хати, що на ст. 346 вгорі. Варфоломей знаходить новий ґрунт недалеко від першого, що його Шевченко так уподобав, але ближче до Канева, на канівській міській землі — на схилі Чернечої Гори. У серпні 1860 р. Шевченко змінє первісний плян, значно зменшує розміри цілої хати, відмовляючися і від великого „скляного ганку” — критої круглої веранди, що виходила вікнами на Дніпро, про яку мріяв, і заступаючи її маленьким ганком. На звуження первісного пляну впливають матеріяльні обставини. Поет посилає Варфоломееві гроші на купівлю ґрунту. Коли вже після того постають якісь технічні перешкоди (ставляє їх землемір), і Варфоломей висуває ще один проект — купити десь теж



А. Большой плян (август 1860 г.)



Б. Зменьший плян (август 1860 г.)

Пляни поетового дому над Дніпром.



Вид дому з чола (східня сторона)



Вид дому з причілка (північна сторона)

Проект поетового дому над Дніпром.

у тій околиці ґрунт у якогось жида, то Шевченко з гнівом його відкидає і до кінця життя живе надією одружитися й оселитися власне під Каневом. Ще 29 січня 1861 р. справа з ґрунтом не була полагоджена, але стояла зовсім реально, і Шевченко безперечно зробився б власником того чудового куточка, що став пізніше місцем національного культу, національної прощі. Замість дому там виросла висока могила над Дніпром — здійснення вже не реальних життєвих намірів, а пророчих візій поета, його давнього поетичного заповіту.

Збереглися аж 5 зроблених Шевченком плянів хати, та два рисунки — проекти зовнішнього вигляду дому з фасаду й з причілка. Всі вони зберігалися в музеї б. Гарновського в Чернігові. З п'яти плянів репродуковані були досі лише два. Подаємо їх разом із обома рисунками дому на стор. 346-347. Плян А. найбільше відповідає проекту зовнішнього вигляду, хоча ганки в них не однакові.

Розглядаючи архітектурний проект Шевченка, ми бачимо на ньому рисунок звичайного міщанського дому, що їх так багато, особливо на наших північних землях. Дах на ньому двохсхильний, а не типово-український чотирьохсхильний. Вікна переважно ампірові, з восьмома шибамі, по дві в лінії позем'ї і по чотири в лінії прямовісній. Рисунку західної фасади не маємо, але за пляном А. відкритий ганок на ній мав стати на круглих стовпах-колонах, що разом із трикутним щитом його покрівлі теж творило б ампіровий фрагмент. Чому Шевченко не використав для свого проекту ані типових форм чисто-українського дерев'яного будівництва, ані не створив проекту в чистому стилі ампір — на це відповіді ніде не знайдемо. Можливо, що тут переважили не мистецькі, а чисто практичні міркування. Хотів мати не „панський”, а скромний і вигідний домочок. Але тому, що любив світло і потребував його, — то зробив більш високі (ампірові) вікна. У

своєму робочому кабінеті („робоча“) зробив розмірно дуже велике вікно, а з чола навіть зовсім не дав вікна, що мало б дивитися на схід, на Дніпро. Для того, щоб любитися Дніпром, було вікно у світлиці і на спеціально для того збудованому скляному ганку. В „робочій“ хотів мати рівне, розсіяне світло, не хотів, щоб чудовий вид одривав його від праці і зробив лише одне вікно на північ, не спиняючись навіть перед тим, що лівий бік фасади буде сліпий. Розклад кімнат зробив вигідний. Кухня — ізольована від мешкальних кімнат, робоча — від усіх інших. Вікна спальні виходять на південь і на захід, а вікна веселої світлиці — на схід і на південь. Усе тут добре пристосоване до функцій кожної окремої кімнати, все добре продумане для вигоди. Коли розміри будівлі в першій (лютневій) редакції мали бути досить великі (25 x 15 аршинів), то в другій це вже була значно менша хата з маленькими кімнатками (вся площа 20 x 11 аршинів). Один лише „люксовий“ деталь з'явився в цьому зменшеному проекті — це коминочок у робочій (див. план Б.).

Творена поетичною уявою ідилія родинного життя — ідилія добре заслуженого відпочинку не здійснилася. Не став над Дніпром і той скромний, може й безстилевий, але вигідний домочок, звідки поет міг досхочу дивитися „на старий Дніпро“. Не пощастило йому й пару собі дібрати. З іронією, типовою для мудреців античного світу, вже передчуваючи смерть, поет переніс свої пляни одруження й ідилічного спочинку з берегів Дніпра на береги... Флегестону або Стиксу, будуючи там собі символічну хату для себе і для своєї кралі-музи. Але й останньою передсмертною поезією своєю він іще раз довів, якою дорогою для нього була та мрія, одним із реальних слідів втілення якої zostався поспішно накреслений проект власної родинної оселі. Мистецькі вади скромного проекту при цій думці зникають, і маленький незугарний домочок набирає інших форм і ліній, бо це

— палац, де мав відпочити великий, але вже стомлений дух нації. Цей домочок ми повинні відтворити в усіх деталях на призначеному для нього місці.

Література й завваги: Про проект пам'ятника малому Ускову — у споминах А. Ускової, згаданих вище в літературі до статті про Шевченкові різьбарські праці. — Про проект дому — у „Хроніці” Кониського (т. II, стор. 303-314). — Крім того, див. Шевченкові листи до Варфоломея Шевченка 1859 — 1861 рр. в т. X нашого видання та листи Варфоломея до Шевченка — в т. III акад. вид. творів поета і там же — примітки до згаданих листів поета.

ПАВЛО ЗАЙЦЕВ

**ОФІЦІЙНІ ДОКУМЕНТИ ПРО МИСТЕЦЬКУ ОСВІТУ
Т. ШЕВЧЕНКА.**

I

**Ухвали Ради Петербурзької Академії Мистецтв
про нагороди Т. Шевченкові, як учневі Академії.**

1.

№ 80, 1839 г.

Журнальнимъ постановленіємъ Совѣта Академіи Художествъ 1839 г. 3 мая... награжденъ серебряною медалью за рисунокъ съ натуры... посторонній Т. Шевченко... по третьему экзамену 29 апрѣля 1839 г.

2.

№ 7, 1840 г.

Журнальнимъ постановленіємъ Правленія Императорской Академіи Художествъ сентября 27. 1840 г. опредѣлено: вольноприходящаго ученика Академіи Т. Шевченко наградить серебрянной медалью второго достоинства за первый опытъ его въ живописи маслянными красками — картину „нищій мальчикъ, даюцій хлѣбъ собакамъ” — сверхъ того положено объявить ему похвалу.

3.

№ 33, 1841 г.

Журналь Совѣта Академіи Художествъ 1841 г. 26 сентября. Опредѣлено... изъ вольноприходящихъ учениковъ Академіи за успѣхи въ художествѣ, доказанные представленными работами по живописи исторической и портретной, Тараса Шевченко за картину изображающую „цыганку”... наградить серебряною медалью 2 достоинства.

Наданія Шевченкові звання „некласнаго художника”

1.

Ухвала Ради Академії.

Журнальнимъ постановленіємъ Совѣта Академіи Художествъ отъ 22 марта 1845 г. опредѣлено: поелику Шевченко извѣстенъ Совѣту по своимъ работамъ и награжденъ уже за успѣхи въ живописи серебрянной медалью 2 достоинства, то удостоить его званія некласнаго художника и представить на утвержденіе общаго Собранія Академіи.

2.

Д и п л о м.

Аттестать.

№ 1267, 1845 г.

Изъ Императорской Академіи Художествъ бывшему вольноприходящему ученику Ея Тарасу Шевченко в томъ, что онъ во вниманіе къ хорошимъ успѣхамъ его въ живописи исторической и портретной, за которые онъ награжденъ отъ Ака-

демію серебряною медалью другого достоїнства, на основаніи § 13 Высочайше утвержденного въ 4-й день марта 1840 г., преобразования училища Императорской Академіи Художествъ Академическимъ Совѣтомъ 22 марта 1845 г. возведенъ въ званіе некласснаго художника и утверждень въ ономъ Публичнымъ Собраніемъ Академіи, 18 ноября того же года бывшимъ, съ правомъ по силѣ Всемилостивѣйше дарованной Академіи Художествъ Привилегіи пользоваться съ потомствомъ его вѣчною и совершенною свободою и вольностью и вступать на службу, въ какую самъ, какъ художникъ, пожелаетъ. Во увѣреніе чего и данъ ему Шевченко сей аттестатъ съ приложеніемъ Академической печати. С. Петербургъ. Декабря 10 дня 1845 г. Президент

III.

Наданія Шевченкові званія Академіка гравюри.

1.

Попередня ухвала Ради Академіи про допущенія Шевченка до виконання програми 676 — П, 1859.

Журнальним постановленіемъ Предварительнаго засѣданія Совѣта Академіи Апрѣля 16, 1859 г. ст. 11, по прошенію гравера Тараса Шевченка опредѣлено: Шевченко по представленнымъ гравюрамъ признать назначеннымъ въ Академики и задати программу на званіе Академика по гравированію на мѣди.

2.

Ухвала про наданія Шевченкові званія Академіка.

Журналь засѣданія совѣта Академіи 2-го сентября 1860 г., ст. 4:

Опредѣлили: Въ уваженіи искусства и познаній въ художествахъ, доказанныхъ работами, по заданнымъ отъ Академіи программамъ и по другимъ извѣстнымъ трудамъ признать Академиками...¹⁾ и по гравированію Тараса Шевченко и представить о семъ на утвержденіе общаго академическаго собранія.

3.

Диплом на званія Академіка.

3005, 1860 г.

Санктъ-Петербургская Императорская Академія Художествъ за искусства и познанія въ гравированіи художествъ признаетъ и почитаетъ художника Тараса Шевченка своимъ Академикомъ, съ правами и преимуществами въ установленіяхъ Академіи предписанными.

Данъ въ Санктъ-Петербургѣ за подписаніемъ Президента и съ приложеніемъ печати 1860 г. Октября 31 дня.

¹⁾ Тут ідутъ прізвища іншихъ осіб. — Р е д.

МАЛЯРСЬКІ ТА ГРАФІЧНІ ТВОРИ
ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

(Репродукції)



1. ПОГРУДДЯ ЖІНКИ. Італійський олівець. 1830.



2. СМЕРТЬ БОГДАНА ХМЕЛЬНИЦЬКОГО. Туш. 1826-37.



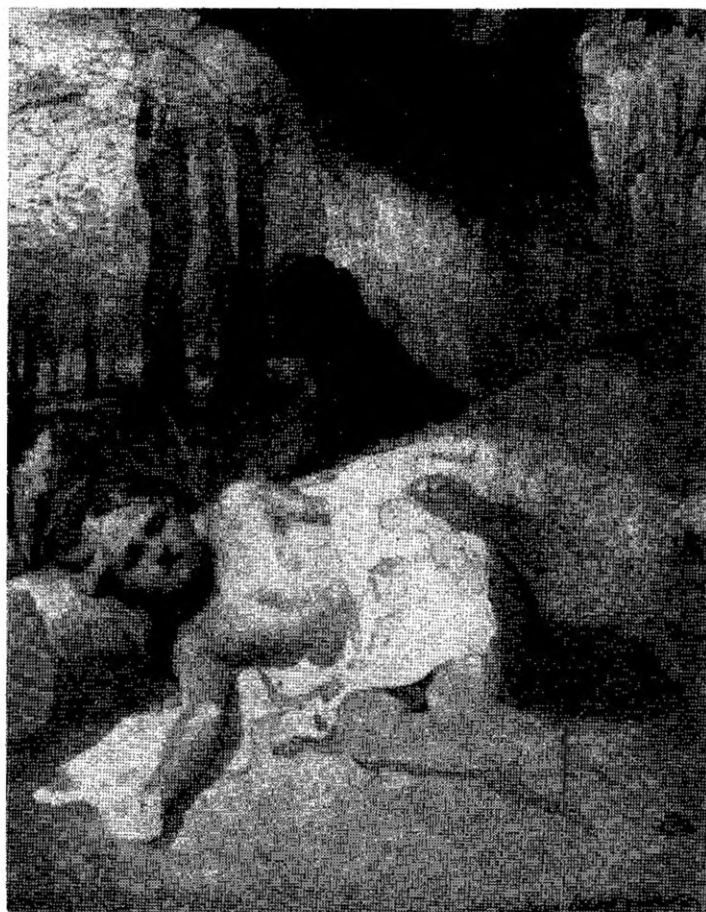
3. ПОРТРЕТ КАТЕРИНИ АБАЗИ (?). Аквареля, 1837.



4. ПОРТРЕТ ЄВГЕНА ГРЕБІНКИ. Аквареля. 1837.



5. МАРІЯ. Аквареля, бронза. 1840.



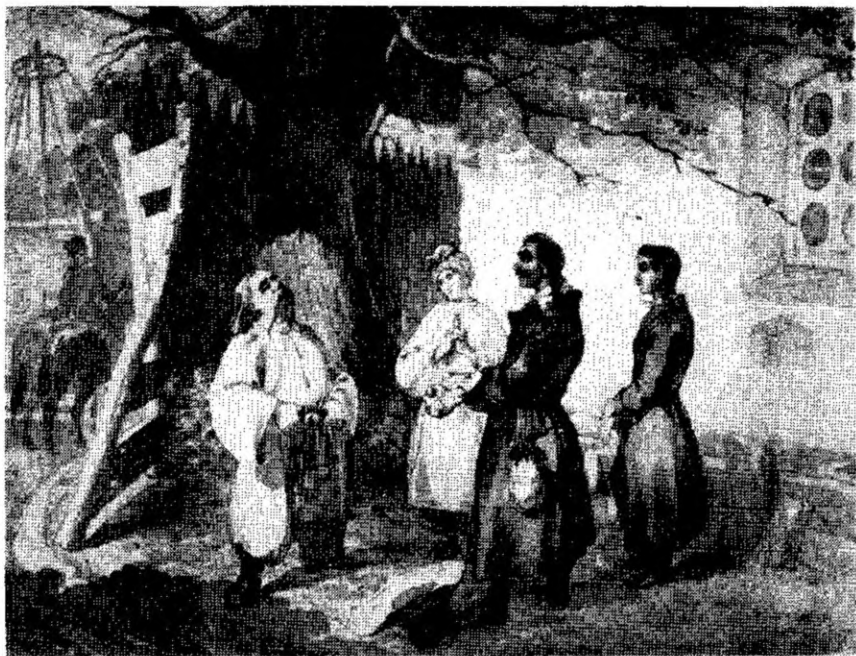
6 ХЛОПЧИК З СОБАКОЮ В ЛІСІ. 1840.



7. ЦИГАНКА-ВОРОЖКА. Аквареля, 1841.



8. ЗНАХАР. Олівець, гуш. 1841.



9. ЗУСТРІЧ ТАРАСА БУЛЬБИ З СІНАМИ. Сепія. 1842.



10. КАТЕРИНА. Олія. 1842.

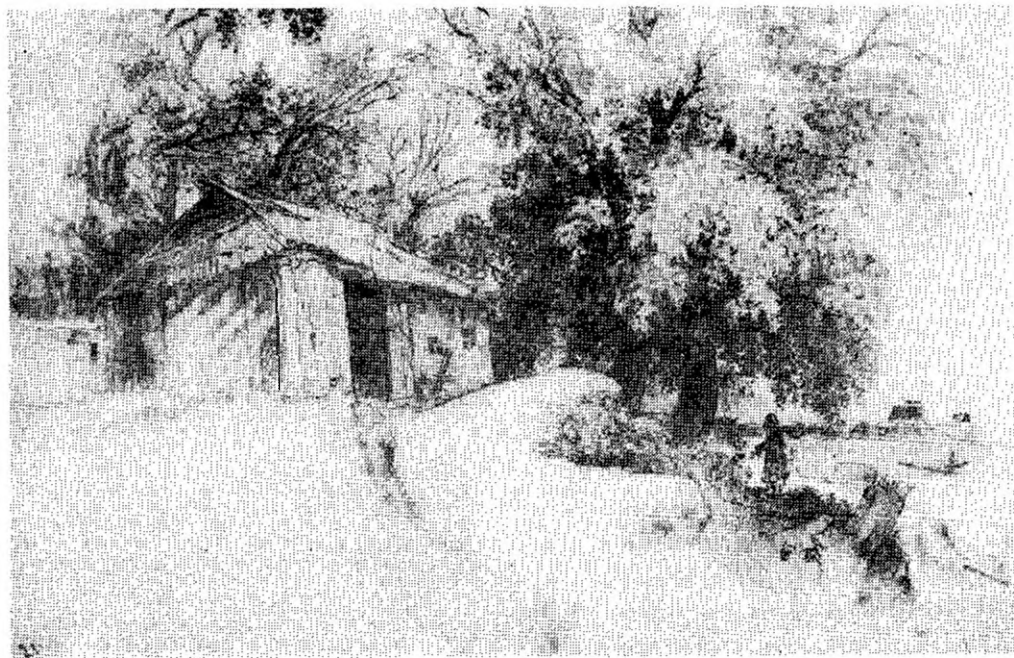


11. СЛІША З ДОЧКОЮ. Олівець, сепія. 1842.



12. ПОРТРЕТ МИСТІЯ-БАТАЛІСТА О. КОЦЕБУ.

Аквареля. 1843.



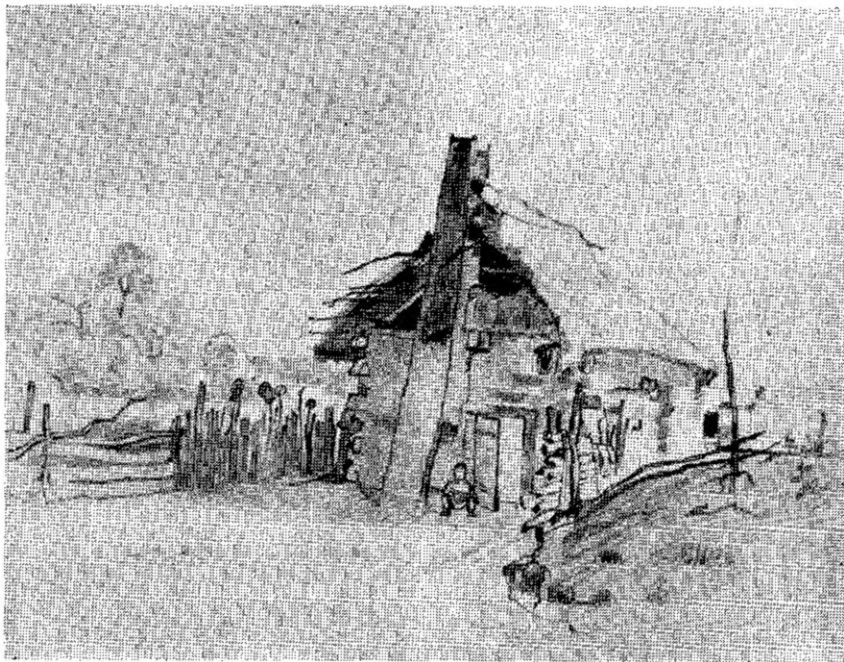
13. ХАТА БІЛЯ РІЧКИ. Олівець. 1843.



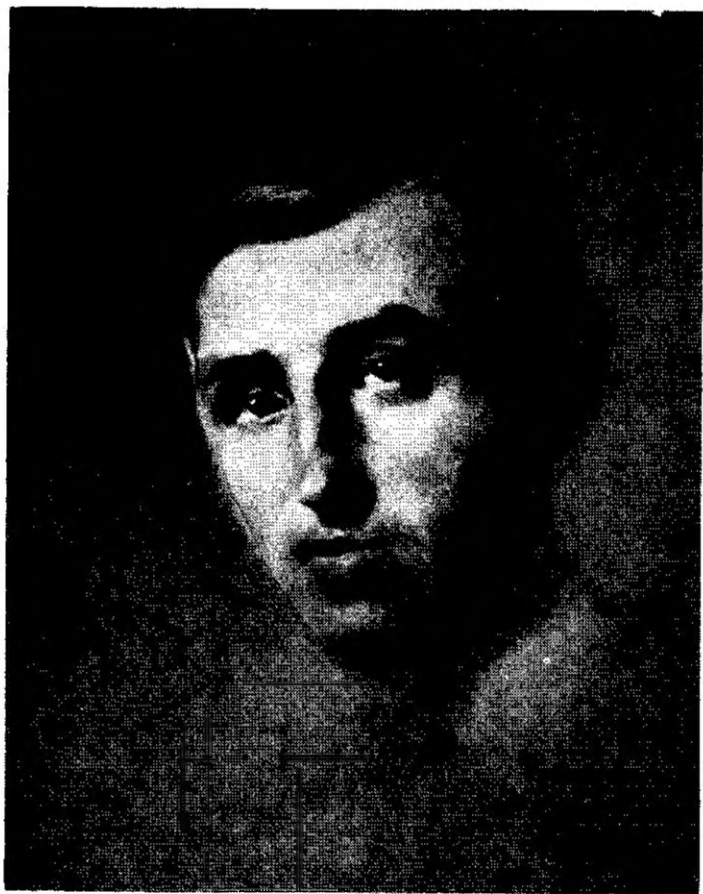
14. СЕЛЯНСЬКА РОДИНА. Олія. 1843.



15. ПОРТРЕТ МАФВСЬКОЇ. Оліва. 1843



16. ВДОВИНА ХАТА НА УКРАЇНІ. Олівець. 1843.



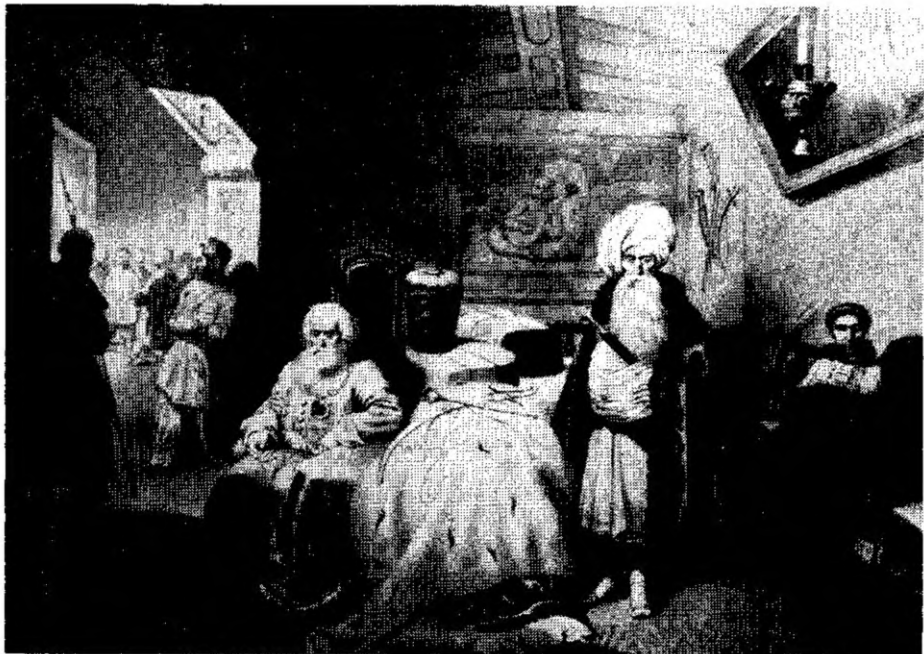
17 ПОРТРЕТ НАДЕЖДА КУВШИНА Оды. 1843-1847.



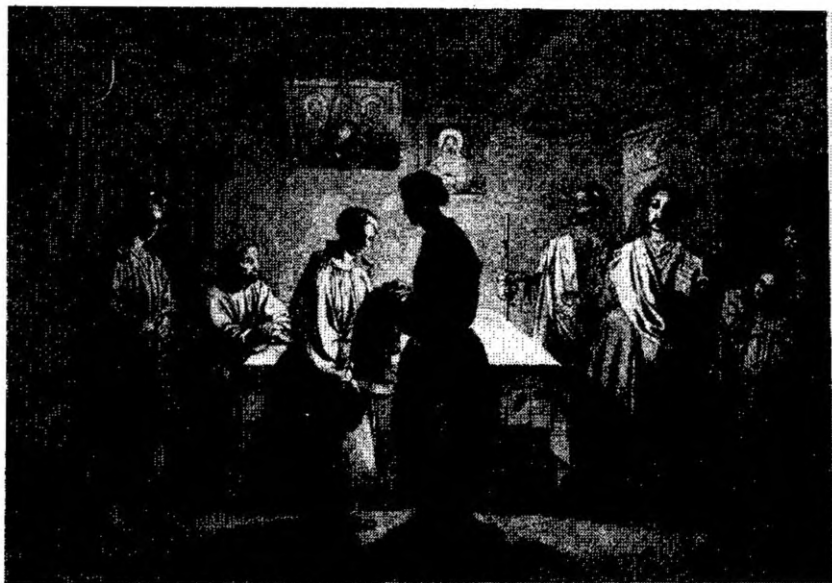
18. ПОРТРЕТ ДІТЕЙ КН. В. М. РЕПНІНА. Олія. 1844.



19. У КИЄВІ. Офорт. 1844.



20. ДАРИ В ЧИГРИНІ 1649 РОКУ. (Із серії „Живописна Україна”). Офорт. 1844.



21. СТАРОСТИ. (Із серії „Живописна Україна”). Офорт. 1844.



22. КАЗКА. (Із серії „Живописна Україна”). Офорт. 1844.



23. ВИДУБЕЦЬКИЙ МАНАСТИР. (Із серії „Живописна Україна”). Офорт. 1844.



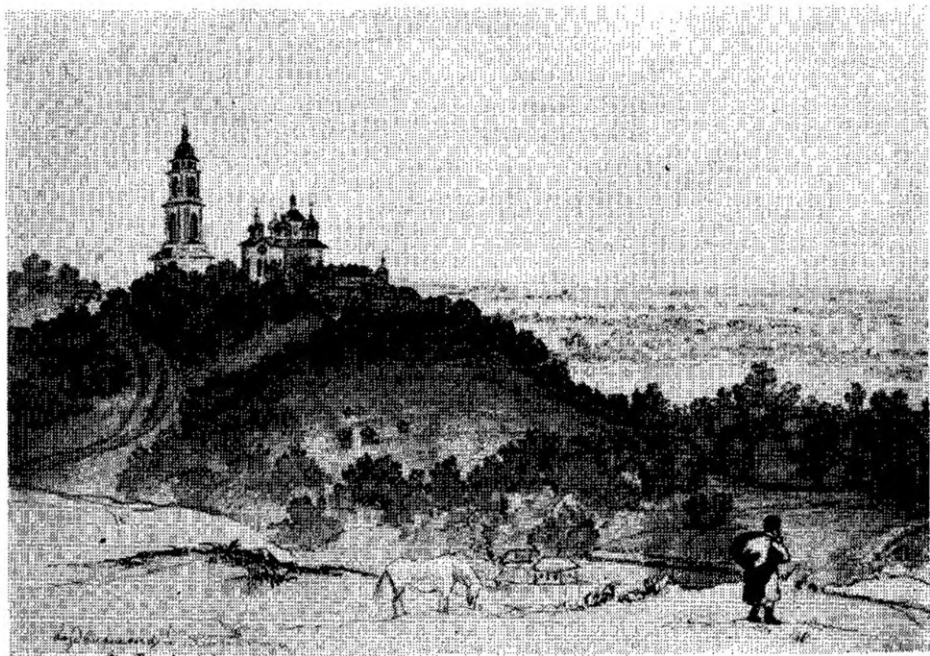
24. СУДНЯ РАДА. (Із серії „Живописна Україна”). Офорт. 1844.



25. ПОРТРЕТ НЕВІДОМОЇ У КОРИЧНЕВОМУ ВБРАННІ.
Аквареля. 1845.



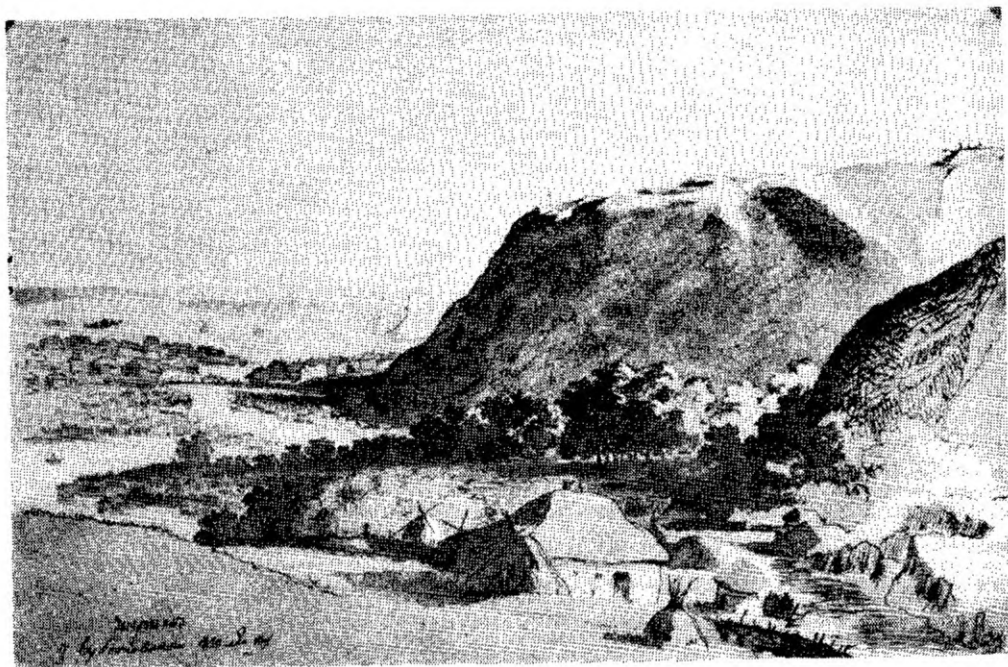
26. ХАТА НАД ВОДОЮ. Олівець. 1843.



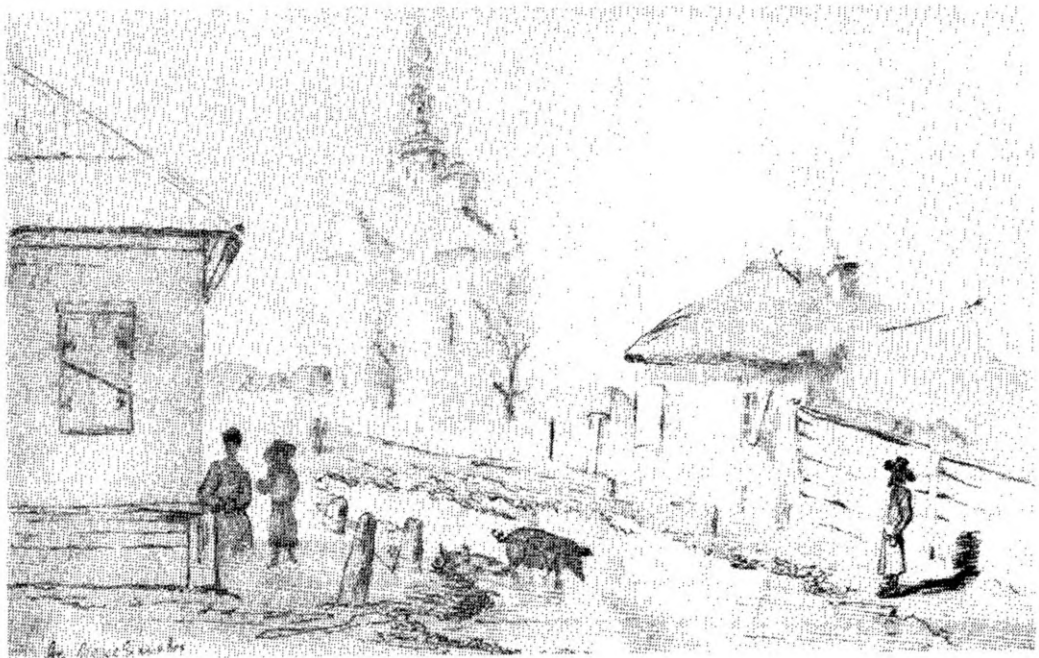
27. ВОЗДВИЖЕНСЬКИЙ МОНАСТИР В ПОЛТАВІ. Сепія, аквареля, туш. 1845.



28. В РЕШЕТИЛІВЦІ. Туш, сепія, аквареля. 1845.



29. ЧИГРИН З СУБОТІВСЬКОГО ШЛЯХУ. Аквареля. 1845.



30. ЦЕРКВА СВ. ПОКРОВИ В ПЕРЕЯСЛАВІ. Аквареля. 1845.



31. АВТОПОРТРЕТ. Олівець. 1845.



32. ПОРТРЕТ НЕВІДОМОЇ В БЛАКИТНОМУ ВБРАННІ.

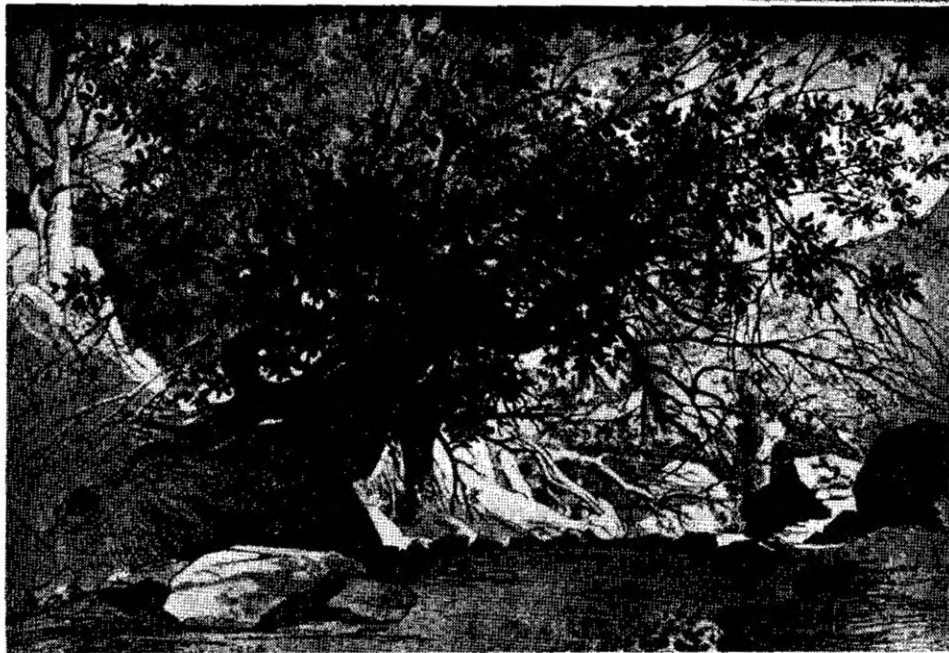
Аквареля. 1846.



33. ДЕРЕВО. Олівець. 1845-46.



Н. ПОРТРЕТ ГОРЛЕНКО. Олія. 1846-47.



35. МАНГИШЛАЦЬКИЙ САД, Офорт-акватинта. 1859.



36. ПОРТРЕТ М. Ф. КАТЕРИНИЧ. Аквареля. 1846.



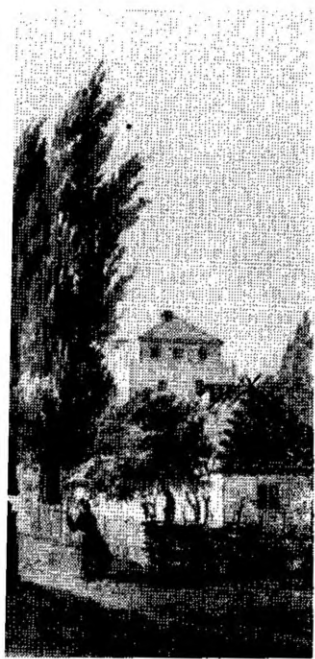
37. ЦЕРКВА ВСІХ СВЯТИХ У КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКІЙ ЛАВРІ. Сепія. 1846.



38. АСКОЛЬДОВА МОГИЛА. Сепія, аквареля. 1846.



39. ПОЧАЇВСЬКА ЛАВРА З ЗАХОДУ.



Аквареля. 1846.



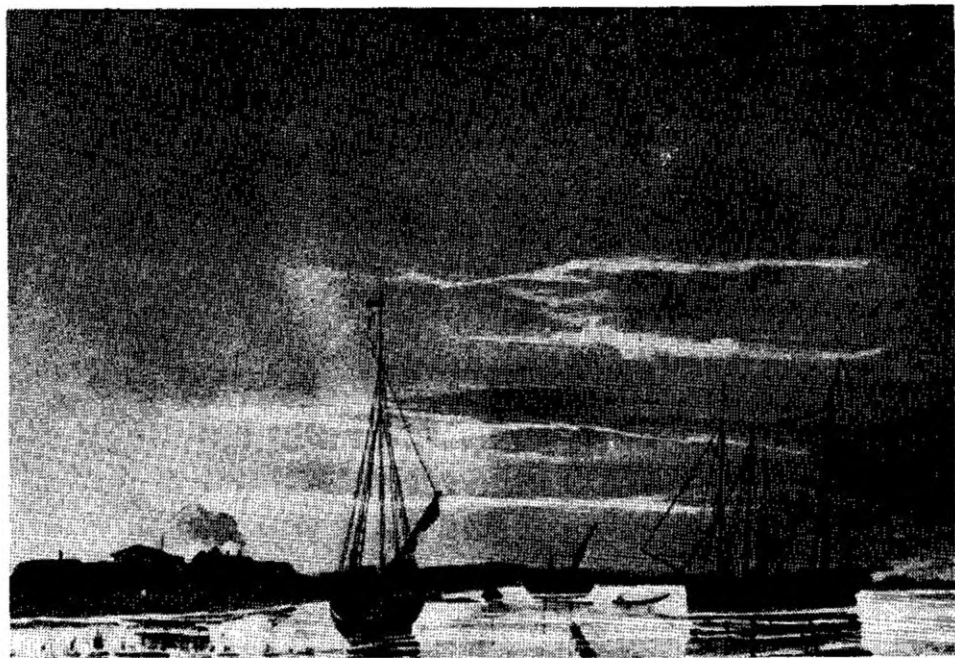
40. ПОРТРЕТ ЄЛИСАВЕТИ В. КЕРКУАТОВОЇ. Олія. 1847.



41. ПОЖЕЖА В СТЕПУ. Сепія. 1848.



42. КАЗАХ НА КОНІ. Аквареля, 1848-49.



43. ШХУНИ БІЛЯ ФОРТУ КОС-АРАЛ. Аквареля. 1848-49.



44. ШЕВЧЕНКО МАЛЮЄ ТОВАРИЩА (В наметі Аральської експедиції)
Серія. 1848-1849.



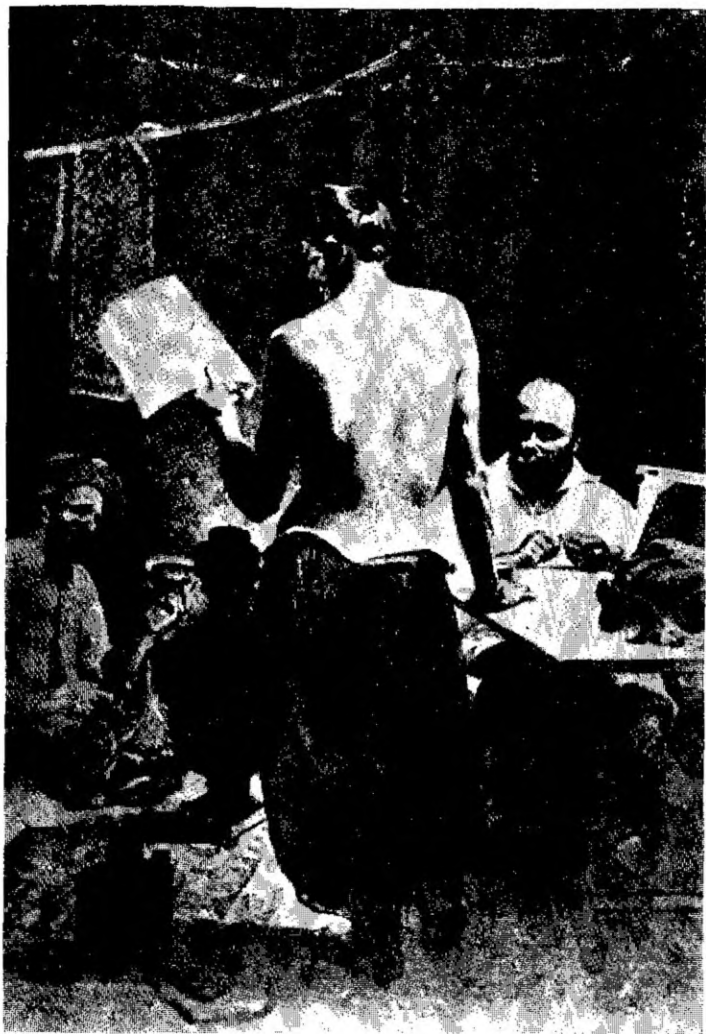
45. АВТОПОРТРЕТ. Сепія. 1849.



46. ПІСНЯ МОЛОДОГО КИРГИЗА. Сепія. 1849-50 рр.



47. АВТОПОРТРЕТ. Аквареля. 1849-1850.



48. ШЕВЧЕНКО З ТОВАРИШАМИ В НАМЕТІ. Серія. 1851.



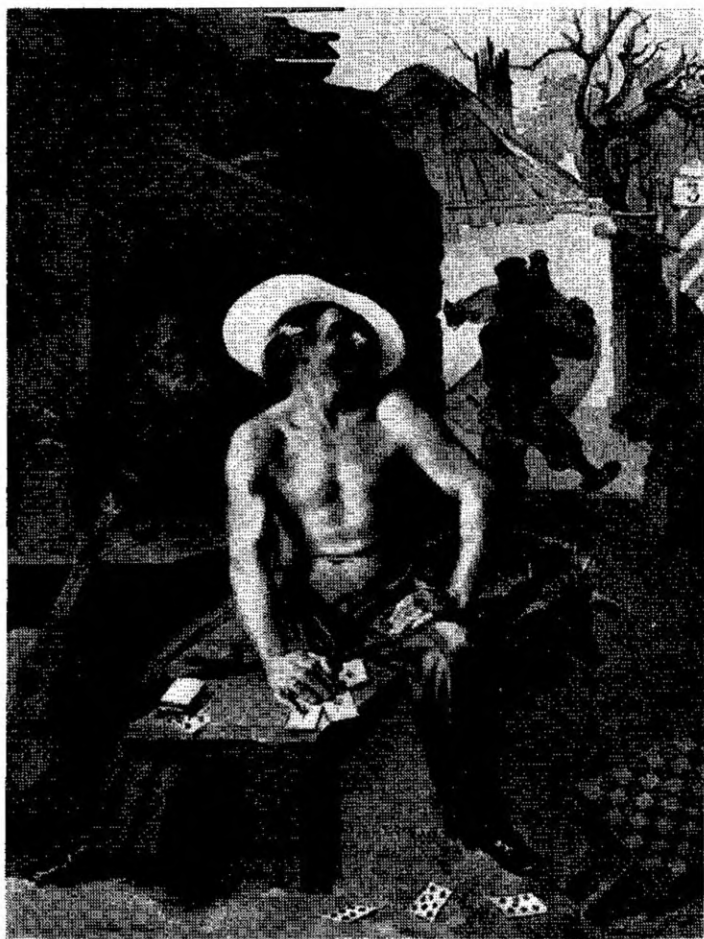
49. КАЗАХСЬКІ ДІТИ-БАЙГУШІ. Сепія. 1853.



50. КАЗАХСЬКА ДІВЧИНА КАТЯ. Сепія. 1856-57.



51. КАЗАХСЬКИЙ ХЛЮПЧИК ГРАЄТЬСЯ З КОТЕНЬЯМ.
Сепія. 1856-57.



52. ПРОГРАВСЯ В КАРТИ. (Із серії „Бандитський світ”)
Бістр, туш. 1856-57



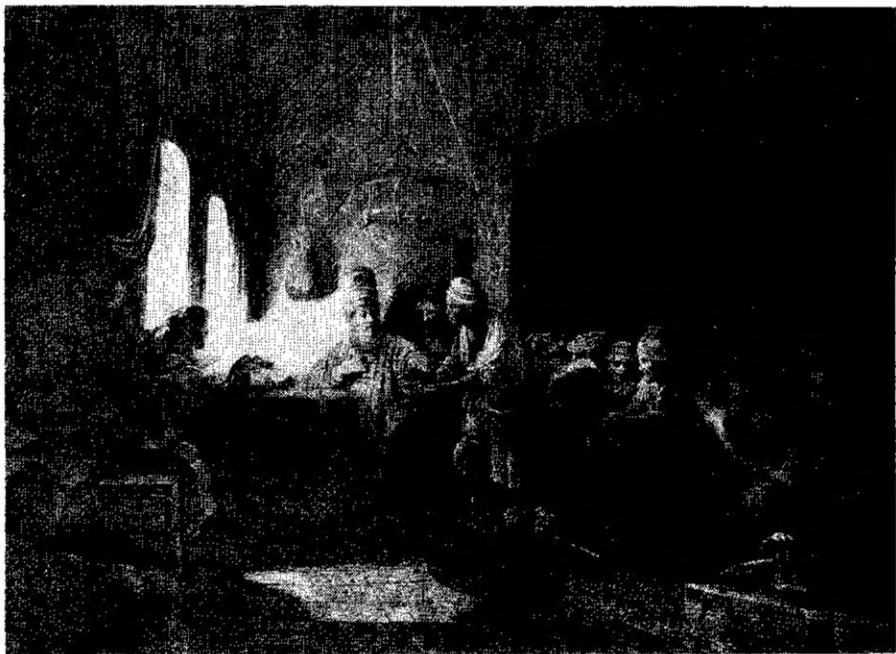
54 КАРА КОЛОДКОЮ. (Із серії „Блудний син”).

Бістр. гуш 1856-57.



55. КАРА ШПІРТЄНАМИ. (Із серії „Блудний син”).

Вістр. гущ. 1856-57



56. ПРИТЧА ПРО ВИНОГРАДАРЯ. (3 картины Рембрандта)
Офорт-акватинта. 1858.



57. ПОРТРЕТ М. С. ЩЕПКИНА. Чорний і білий олівець. 1858.



58. ПОРТРЕТ АИРИ ОЛДРИДЖА. Чорний і білий олівець. 1858.



59. ЖЕБРАК НА КЛАДОВИЩЕ. Офорт-акватинта. 1859



60. У ЧЕРКАСАХ. Туш. 1859.



61. ΠΟΡΤΡΕΤ ΓΡΑΦΑ Φ. Π. ΤΟΛΙΣΤΟΙΟΥ. Οφούρ. 1860.



62. АВТОПОРТРЕТ. Олія. 1860 р.

З М І С Т :

Б. Кравців: <i>Мистецька спадщина Т. Шевченка і її вивчення</i>	5
Дм. Антонович: <i>Шевченко — маляр</i>	15
П. Зайцев: <i>Різьбарська творчість Шевченка</i>	319
П. Зайцев: <i>Архітектурні проекти Шевченка</i>	341
— <i>Офіційні документи про мистецьку освіту Шевченка</i>	351
<i>Малярські та графічні твори Т. Шевченка (Репродукції)</i>	353

Друкарня Видавництва Миколи Денисюка

Printed by Mykola Denysiuk Printing Company
Chicago, Illinois — USA



И. Т. ШЕВЧЕНКО ❖