

## ПЕЙЗАЖ-ГІПОТИПОЗИС (ПЛАСТИЧНИЙ ПЕЙЗАЖ) У ТВОРЧОСТІ ШЕВЧЕНКА

*Стаття присвячена проблемам міжвидової взаємодії мистецтв у творчості Тараса Шевченка. Відслідковується гіпотипозис як одна з форм взаємодії літератури і образотворчого мистецтва, зокрема, гіпотипозис-пейзаж. Представлено аналіз окремих варіантів мистецького інтеракціонізму в поезії та прозі Шевченка.*

*Ключові слова: синкретизм, мистецький інтеракціонізм, пейзаж-гіпотипозис, образ-картинка, архітектурний пейзаж-гіпотипозис, панорамний пейзаж-гіпотипозис.*

*Статья затрагивает проблемы межвидового взаимодействия в творчестве Тараса Шевченко, поэта и художника. Проведен анализ одной из интеракционных форм в литературе – гипотипозиса, собственно, пейзажа-гипотипозиса в поэзии и прозе Шевченко.*

*Ключевые слова: взаимодействие литературы и искусства, синкретизм, межвидовой интеракционизм, пейзаж-гипотипозис, образ-картинка, архитектурный пейзаж-гипотипозис, панорамный пейзаж-гипотипозис.*

Специфіка перцепції літератора-художника з явно домінуючою візуальною основою ставить перед сучасним літературознавством вимогу орієнтуватися на мистецький синкретизм, як провідний принцип творчості багатьох письменників, особливо українських. Творча спадщина Шевченка, поета й професійного художника – єдиний цілісний континуум, об'ємний, досконало диференційований, відпрацьований у деталях, художній світ, де образи пластичного мистецтва доповнюють, розкривають словесні образи – ця спадщина існує лише в поліструктурній єдності словесного й іконічного способів самовираження. Їх принципово не можна роз'єднувати, розглядати в окремих наукових вимірах чи системах координат, розділяючи дві системи творчості, два ідіюстили – Шевченка-митця і Шевченка-поета. Характерно, що мистецтвознавці частіше проводять об'єднуючі паралелі, аніж літературознавці, котрі вважають, що велич Шевченка-поета настільки затьмарює його в іпостасі художника, що про неї й згадувати не варто. Насправді ж процеси взаємодії, взаємодоповнення, взаємопідсилення двох видів мистецтв є надзвичайно важливими, саме завдяки їм була сконструйована, вивершена й існує тривалий час ізоморфна модель образу світу, що активізувала національний егрегор.

Зазвичай приклади транспонування зображально-живописних елементів у вербальний ряд демонструють превалювання візуальних програм у шевченківській творчості. Заслугує уваги і форма транспозиції цих елементів. Приміром, на початку другої частини повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали» автор описує

«извилистый живописный проселок, вьющийся по открытому полю, уставленному огромными суховерхими дубами... На горизонте райского поля нарисовались два кургана, и на одном из них торчал какой-то пирамидальный маяк»; пейзажний опис поетапно продовжується далі, й, на перший погляд, в ньому немає нічого особливого, однак тут звернемо увагу на підхід Шевченка до створення літературного пейзажу.

Він формує його, вказуючи точно місцезнаходження одних об'єктів щодо інших (поле, узлісся, просіка, за двома курганами – ще декілька могил), форму, колір, розміри (ліс – темний, просіка – звивиста, маяк – пірамідальний, кургани великі, могили ж – меншого розміру); так само чітко позначено «небольшое земляное четырехугольное укрепление». Загалом помітно, що тут не лише два кургани «нарисовались» – сприймаючи ландшафт як готову композицію, яка «проситься» на картину, оповідач передає своє бачення художника-пленериста, відтак весь пейзажний фрагмент нагадує детальний графічний рисунок з легким колірним акцентом: «едва позеленевшее поле».

Словесний рисунок тут, що суттєво, відтворює цілком реальний пейзаж, який запам'ятався Шевченкові в околицях села Будищ біля Лисянки. Його він komponує по пам'яті за законами образотворчого мистецтва, дотримуючись принципу, пропонованого Бр. Залеському: «на першому місці – рисунок і круглота». В іншому випадку, описуючи в деталях село (звивиста вулиця, гребля, млин і винокурня, блискучий широкий став), оповідач не забуває відзначити ефект сфумато: «сереет село, подернутое облаком прозрачного дыма» і передати колір «красноватого пригорка», що контрастує з невиразним, двічі вжитим, сірим тоном загальної панорами села, поданого в повітряній перспективі («Прогулка с удовольствием и не без морали»). Виразності обрисів, об'ємів, форм, повітря, кольору, достеменній передачі натури Шевченко надавав великого значення, тому процитований пейзаж, як і більшість його літературних пейзажів, має виразні ознаки інтерференції мистецтва.

Визначення словесного пейзажу як варіанту гіпотипозису на сьогодні не має чітких формулювань, але основні його критерії, подані у названих вище працях Біциллі, Лосєва, Галанова, Пігарєва, дозволяють спробу устійнення терміна, побудованого на визначенні пейзажу в мистецтвознавчій науці. Мистецтвознавці, наприклад, визначають пейзаж як «сукупне зображення довколишнього світу – простору, повітря, світла, кольору, руху» [Стасевич, 118].

Пейзажем-гіпотипозисом (пластичним пейзажем у літературі) вважається такий пейзаж, в якому можна виявити посилену концентрацію формотворчих засобів образотворчого мистецтва (лінійні, тональні, колористичні, світлотіньові співвідношення, передні та дальні плани і т.д.), трансльованих у вербальну форму. Завдання такого пейзажу — представити чіткий візуальний образ, образ-картинку, змусити реципієнта «побачити» внутрішнім зором те, що бачить автор.

Наприклад, панораму сільської околиці: «І яр, і поле, і тополі, / І над криницею верба. / Нагнулася, як та журба / Далеко в самотній неволі. / Ставок, гребелька і вітряк / З-за гаю крилами махає. / І дуб зелений, мов козак, / З-за гаю вийшов та й гуляє / Попід горою. По горі / Садочок темний, а в садочку / Лежать собі у холодочку, / Мов у раю, мої старі. / Хрести дубові посихлялись, / Слова дощем позамивались» («Ми вкупочці колись росли»). На тлі загальних планів (село убоге, темне) прокреслено окремі деталі: тополі, верба, вітряк, зелений дуб, дубові хрести. Не враховуючи епітету «зелений» (данина фольклорній традиції), цей фрагмент є закінченим панорамним рисунком-пей-

зажем. Він нагадує сюжети деяких картин С. Васильківського, наприклад «Околиця кам'яної балки» (1883), «Вітряки» (1890-ті), «На греблі. Воли коло броду» (1900-ті). Вивчення натури очима художника, за словами А. Єнсена, «гострим зором маляра і приятеля природи» [Єнсен, 20], намагання відтворити її, організувати, надати завершеного вигляду (підключаючи й звукопис, музичне начало) — ця особливість Шевченкового світосприйняття і визначає його орієнтацію на пластичні прийоми в поезії та прозі.

Принципова нероздільність двох відкритих іманентних сфер – літературного слова й іконічності – була відзначена О. Новицьким, який у статті «Краєвиди в поезії та малюнках Шевченка» (1914) продемонстрував єдність художнього мислення поета-митця, смислові взаємозалежності між створеними ним зображеннями і текстами саме через пейзажі: «У поезії, як і малярстві, він (Шевченко. – Л. Г.) однаково малює природу з тим же безпосереднім народним почуттям» [Новицький, 51].

У пейзажах ранніх поезій представлено переважно романтичні, фольклорно-пісенні символи: соловей на калині, тополя, стеблина-билина, чайка, що квилить. Вони, будучи константами української ментальності або ж етнічними образами-концептами, є водночас елементами архетипного пейзажу – ландшафту, що представляє лице епохи і народу. Такі символи-штрихи романтичного пейзажу філігранно відшліфовані автором, – «це мистецька мозаїка, сума окремих ескізів: і синє море, і буйний вітер, і білолиций з неба, і високі могили з чабанами й козаками, і самотна тополя» [Дорошкевич, 159], – в «цілості своїй» вони справляють надзвичайно сильне враження. Елементи такого романтичного пейзажу є і в образотворчому доробку Шевченка – особливо він приділяє увагу зображенню дуба («Зустріч Тараса Бульби з синами», «Катерина»; обидва – 1842), тополі (однойменний рисунок, 1839), вітру, блискавки, нічної бурі («Король Лір», 1843), могил і степу в пізніших акварелях 1843-1846 рр. – «Коло Седнева», «Чумаки серед могил», «Чигрин з Суботівського шляху».

Отже, найбільш характерна риса Шевченкового пейзажу-гіпотипозису – поєднання фрагментарності, мозаїчності та панорамності: «вишневий сад зелений», «степи та могили», «Дніпр широкий», «степ і степ, ревуть пороги», «могили-гори» («Думи мої, думи мої», 1839). Незмінні атрибути його: верба, червона калина, соловейко, гніздечко на калині, шлях, лози, темний гай, долина, «убога хата», сценки з сільського життя: «Корови підуть по діброві», «Дівчата вийдуть воду брать» та ін. («На вічну пам'ять Котляревському»). Такі окремі живописно-зображувальні елементи, що походять з української народної поезії і компонуються за двома схемами: а) ідилічною: «Засне долина. На калині / І соловейко задріма» («На вічну пам'ять Котляревському»); б) трагічною, де природа перебуває в напружено-динамічному стані: «Реве, стогне хуртовина, / Котить, верне полем» («Катерина»), так само й «Причинна», «Тополя», – засвідчують: кількісна перевага звернень до другої схеми у Шевченка явна, що типово для романтизму.

Прикметно, що Б. Лепкий також відзначив «виключно малярський ефект в поглядах на нашу минувшину» та шкідливість багатьох поетичних пейзажів: «роблять вони інколи враження начерків, імпровізацій» [Лепкий, 30-31], але завжди в цих замальовках проступає архетипний об'ємний пейзаж України із закладеною в ньому духовною програмою нації. Не випадково А. Єнсен зауважив, що коли Шевченко «малює поетично якийсь краєвид, то читач не бачить якогось генералізованого

краєвиду, як приміром, стилізоване змалювання природи у «Водопаді» Державіна, але саме Україну... Тут стоять дуби, осики і тополі, тут цвітуть вишні і калина; тут покриті поля лілеями, барвінком. І цей краєвид зі степами, що мерехтять на овиді, має свої характерні стафажі...» [Єнзен, 56].

Поняття архетипного пейзажу-гіпотипозису симбіотично викристалізовується через образотворче мистецтво, поезію й прозу Шевченка, його опорні символи – Дніпро, степ, могили – є унаочненням історико-героїчної пам'яті української нації. Пластичний образ-концепт розритої могили, де лежать козаки, а з ними «воля спить», аж надто промовисті у вірші «Буває, в неволі іноді згадаю». Або інший символічний образ душі-хатини-України, де маємо всі складові архетипного пейзажу, який поет ущільнив до кількох рядків: «У моїй хатині, як в степу безкраім, / Козацтво гуляє, байрак гомонить, / У моїй хатині синє море грає, / Могила сумує, тополя шумить» («Гайдамаки»). Окрім Дніпра, могили, тополь (часто з «буйним вітром»), інваріанти – гори, поле, степ, долина, в долині — гай (садочок), десь над річкою (ставом) верба, калина, ключовим є образ-концепт моря – фольклорний архетип безмежності, неосяжності (степ, як море; поле, як море; гори, як море; військо, як море) – і пов'язана з ним тема простору. Ясна річ, що не море зображує поет, а подає опосередковано весь зримий обшир, видноколо. Його поетичні краєвиди корелюють з пейзажами Штернберга, який «відкрив» Україну не тільки для себе; всі його українські пейзажі виказують таку ж, як і в Шевченка, системність зображення – від ліричних замальовок до величних панорам.

Різновидом архетипного пейзажу є пейзаж панорамний, орієнтований на відкриті далину, котра в символічному плані унаочнює ідею свободи, необмеженості духу, а в ширшому розумінні є символом етнічної пам'яті, що сягає глибин віків. Такий панорамний пейзаж присутній у поемі «Катерина» («Попід горою, яром, долом, / Мов ті діди високочолі, / Дуби з гетьманщини стоять»), в поемі «Іван Підкова» («осталися / Могили на полі... / Високі ті могили / Чорніють, як гори, / Та про волю нишком в полі / З вітрами говорять» або ж: «Чорна хмара з-за Лиману / Небо, сонце криє. / Синє море звірюкою / То стогне, то виє. / Дніпра гирло затопило»), в «Гайдамаках», поемі «Слепая» тощо; їх можна порівнювати з полотнами С. Васильківського «Козаки у полі» (1890-ті), С. Світославського «Дніпровські далі» (1900), В. Орловського, К. Крижицького.

Особливо пластично довершений панорамний пейзаж-гіпотипозис у поемі «Сон – У кожного своя доля» (1844) та однойменній поезії 1847 р. Приклад з останньої: «Іду я тихою ходою, / Дивлюсь – аж он передо мною, / Неначе дива виринають, / Із хмари тихо виступають / Обрив високий, гай, байрак; / Хатки біленькі виглядають, / Мов діти в білих сорочках / У піжмурки в яру гуляють, / А долі сивий наш козак / Дніпро з лугами вигравас. / А онде, онде за Дніпром / На пригорі, ніби капличка, / Козацька церква невеличка / Стоїть з похиленим хрестом... / І Трахтемиров геть горою / Нечепурні свої хатки / Розкидав з долею лихою, / Мов п'яний старець торбинки, / А он старе Монастирище, / Колись козацьке село... / Над Трахтемировим високо / На кручі, ніби сирота, / Стоїть одним-одна хатина. / З хатини видно Україну / І всю Гетьманщину кругом». Поетичний монолог старого козака є панорамним пейзажем, співмірним з акварельними пейзажами Шевченка, зокрема тими, де зображено Переяслав, Густинський монастир, а також (незважаючи на відсутність прив'язки до саме цієї географічної місцевості) – з акварелями 1845-1846 рр. «Чигрин з Суботівського

шляху», «Чумаки серед могил», «Коло Седнева», «Вид на околиці з тераси Почаївської лаври», «Воздвиженський монастир у Полтаві», олівцевими рисунками «На Орелі», «Краєвид з кам'яними бабами», «Урочище Стінка», «Урочище Білик» та ін.

Цитовані рядки (також поза суто географічним аспектом) проектуються й на рисунок «В Решетилівці», де ближній план – хатина-сирота, церква (подібна композиція з хатою на передньому плані повторена в пізнішій акварелі «Почаївська лавра з півдня» та олівцевому рисунку «Межигірський монастир»). Візуальні акценти розставлені блискуче – як у поетичних рядках, так і в пленерних композиціях: хата – храм душі на тлі Храму – за рахунок лінійної перспективи вивисується. Характерно, що тин, будівля подані на рівні куполів – символів духовного пориву в напрямку морального, релігійного, абсолютного верху.

Інакше ця концепція ближнього світу проступає в архітектурних пейзажах-гіпотипозисах – другій модифікації архетипного пейзажу: «Вечернє сонечко гай золотило, /Дніпро і поле золотом крило, /Собор Мазепин сяє, біліє, /Батька Богдана могила мріє, /Київським шляхом верби похилі / Трибратні давні могили вкрили, /З Трубайлом Альта між осокою /Зійшлися, з'єднались, мов брат з сестрою» («Сон – Гори мої високії»). Пластичний архітектурний пейзаж у поезії Шевченка має достатньо аналогій з архітектурним пейзажем у мистецтві: «Богданова церква в Суботові», «Чигиринський дівочий монастир», «Вознесенський собор в Переяславі». Що характерно, всі ці акварелі виконані в два кольори – індиго або берлінська лазур для неба і сепія або близький до неї колір – для землі; будівлі зазвичай не прокриваються фарбою, вони підкреслено білі – власне, саме такого роду пейзажі, скупі за колірною гамою, первісне походження котрих – пленер, переважають і в поезіях, і в повістях Шевченка, причому колористичні епітети «білий» та «зелений», рідше «синій» – явно домінують. Очевидні й паралелі між ними і акварельними чи олівцевими рисунками з натури.

Щоправда, окремі пластичні пейзажі в російських повістях «за технікою виконання» можуть бути принципово іншими: вони нагадують олійні полотна майстрів, якими захоплювався Шевченко, — Д. Тенірса, Я. Рейсдала, Д. Каналетто, С. Щедрина. Улюблена Шевченкова колористика залишається при тому в межах зеленої, білої, золотавої барв, тип художнього мислення тяжіє до реалістичного. Чудові українські пейзажі, якими розпочинається оповідь у повістях «Княгиня», «Наймичка», «Музикант» (вони нагадують твори Штернберга та пізніших митців – Світославського, Васильківського, Трутовського, Левченка) вичерпно ілюструють поняття гіпотипозису – це трансакційний «переклад» побачених Шевченком «картин» у часи подорожей Україною. Відтак зіставлення опису Ромоданівського шляху в повісті «Наймичка» та полотна «Чумацький Ромоданівський шлях» (1900-ті) С. Васильківського або панорами широкої вечірньої долини, яку прорізує звивиста лінія Сули жовто-пурпурового кольору, з цієї ж повісті та пейзажу «Залишки вікового лісу» (1893) цього ж художника вражає подібністю відтворення української природи у різних моделюючих системах.

У прозових пейзажних описах, на відміну від поетичних та акварельних замальовок, присутня деталізація, винятково чітка конкретика реальних деталей ландшафту, відтвореного по пам'яті. Густинський монастир, так зване «Сен-Клерське абатство», – типово романтичний пейзаж, який легко зіставити з романтикою руїн Піранезі чи К. Лоррена («Краєвид римського селища з постаттю рисувальника») або

полотном К. Коро «Замок Боне», причому автор зауважує, що відвідав ці напівруїни за дорученням Київської археографічної комісії.

Конкретика, пейзажна деталізація, максимальна відповідність словесного опису реальній місцевості для Шевченка надзвичайно важливі. Не випадково Г. Ключек вважає його пластичні пейзажі надзвичайно близькими до живопису: «Ідучи за «вказівками», що містяться в пейзажних картинах поетичних текстів Шевченка (а також і прозаїчних. – Л. Г.), можна писати художні полотна. Тут прямий зв'язок між образними візіями, що з'являлися у свідомості Шевченка-живописця, та тією словесною конструкцією, що сформувалася Шевченком-поетом, який бездоганно володів словесним матеріалом як засобом вираження» [Ключек, 9-10].

Щоправда, скрупульозна точність зображуваного зумовлена не тільки тим, що автор, здійснюючи трансакційну переуступку, намагається якісно здійснити її, а й тому, що Шевченків пейзаж-гіпотипозис завжди є емоційним, невіддільним від почуттів, котрі володіли ним у час обсервації тої чи іншої місцевості, де кожна деталь повнилась певним чуттєвим змістом. Тим-то словесний текст, максимально адекватний візуальному прототипу, завдяки чудовій ейдетичній пам'яті автора, є картиною-спогадом, видимою в найменших деталях внутрішнім зором; це картина-емоція. У комплексі такі картини – субстрат емотивного життя особистості – становлять єдине ціле в мегапейзажі поета-митця, котрий можна означити як ландшафт його душі.

У повісті «Музикант», де як відомо, описано Дігтярі, Сокиринці, Заїченці, що залишили кращі враження в пам'яті Шевченка, він з великою любов'ю описує милі куточки. Для прикладу – один з пластичних пейзажів, де виявлено емоційний стан через замилювання: «Подходя к гребле, я невольно остановился полюбоваться старыми вербами, опустившими свои длинные **зеленые** ветви в **светлую** прозрачную воду. А из-за этих роскошных ветвей, с противоположной стороны пруда, выглядывает из **темной зелени беленький**, улыбающийся домик Антона Адамовича, и, как красавица любит своей прелестью перед зеркалом, так он любит собою в прозрачном тихом озере. «Благодать!» – подумал я и пошел через греблю к кокетливому домику». Слова «полюбоваться», «любуется», «улыбающийся» тощо достатньо характеризують ліризм пейзажу, як і предмет зображення – розкішні верби, світла вода, контрасти світла й тіні, зеленого й білого кольорів. Ці елементи є, в плані зіставлення, надзвичайно промовистими на полотні О. Кисельова «Село на березі ріки» (1893), співмірному з процитованим пейзажем.

Більшість пейзажів-гіпотипозисів у прозі-поезії Шевченка побудовані за принципом контрасту: темні й світлі тони чергуються, подаються передні й дальні плани, перспектива, чітко зображуються значимі деталі. Зазвичай це мальовничі дерева, будівлі, вітряки: приділяється увага їхній формі, матеріальності, фактурі. У іншому місці повісті зображена **світла** дорога на Сокиринці, «**блестевшая** между густой **зеленой** пшеницей», та саме село, змальоване за принципом контрасту: з-за **темної** смуги лісу видніє критий **білою** бляхою купол церкви; дорога в Дігтярі «**между зеленою** пшеницею и житом» відкриває простір і автор-оповідач «счастлив, глядя на необозримые пространства, засеянные житом и пшеницею»; він «совершенно счастлив, купаяся ... в тихо зыблемом море свежей **зелени**». Шевченка особливо захоплював відкритий простір, він у своїх повістях, як і Жорж Мішель, тяжів до пейзажних мотивів

старих голландців: широкі горизонти, дорога, мальовничі купи дерев, стафажні постаті подорожніх.

Уже цитувався інший улюблений пейзажний мотив Шевченка – світла вода (річка, став, озеро) й дерева, обриси яких чітко профілюються на тлі водної гладіні. Не випадково він захоплювався рефlekсами зелені й світлої або темної блакиті у майстрів, котрі надавали перевагу саме цьому мотиву – Я. Рейсдала і його учня М. Гоббеми, Калама й Д. Каналетто, пояснюючи гру світлових плям як дивовижні «чари, колдовство твоє, очаровательный Каналетти» («Прогулка с удовольствием и не без морали»); не виключено, що алюзії героя повісті на світлотіннові ефекти мали своєю основою офорти Каналетто «Село на березі ріки» (1742) чи «Порте дель Доно» (1743).

Найбільш гармонійна картина для Шевченка – повторюваний сюжет на кшталт «гай зелений похилився, / А он з-за гаю виглядає/ Ставок, неначе полотно, / А верби геть понад ставом/ Тихесенько собі купають/ Зелені віти» («Якби ви знали паничі»); гай, явір, калина, верболози, осока оточують став, з якого дівча воду бере («Тече вода з-під явора»); явір, калина, лоза, ялина докруз водного плеса і козак («Над Дніпровою сагою»). Схожі картини нагадує і пейзаж, що супроводжує отроцтво Богоматері: поет змалював питомо український ландшафт – «тихий Божий став, / Широкою Тиверіаду», на березі якого дерева (явір) та лопухи («Марія»). У іншому місці його захоплює то одна водойма: «Озеро, осененное старыми берестами, или вязами и живописнейшими вербами. Чудная картина! ... Мне казалось святотатством нарушить малейшим движением эту торжественную тишину святой красавицы природы» (до речі, Шевченко видав професійне сприйняття «чудесної картини» словами: «Я не знал, что к саду примыкает пруд, и мне показалось странным, когда густые темные ветви орешника стали **рисоваться** на светлом фоне»), то друга: «Нам открылось во всей красе своей тихое светлое озеро, окаймленное густым зеленым камышом и раскидистыми огромными вербами» («Музыкант»).

Цікаво, що змінюється самий ритм мовлення – він стає пісенним, мелодійним, коли йдеться про мальовничість сільських куточків з водоймами: «За широким прудом, на желтовато-бледной возвышенности из молодого березника и олешиника выглядывает несколько белых хат с размалеванными ставнями и с аистовыми гнездами на гребешках. Хаты, как нарядные сельские красавицы в чистых белых свитках, подошли к зеркалу пруда полюбоваться своею красотою» («Прогулка с удовольствием и не без морали»).

Вода, як об'єкт пленеру, приваблює художників різноманітними живописними якостями: вона може бути тлом композиції, відтінювати своїм ясним кольором темні тони, давати рефlekси, віддзеркалювати фрагменти пейзажу. Відомо, що мотив «вода й дерева» був поширеним у класичному малярстві, зокрема в пейзажах «Річка в лісі», (1660-ті), «Лісова річка» (1670-ті) привабливого для Шевченка Рейсдала чи Пітера Молейна («Пейзаж з містком»), чи у барбізонців. Барбізонські пейзажі особливо нагадують шевченківські гіпотипозиси; тут назвемо лише окремі полотна Т. Руссо: «Узлісся в Берні» (1843), «Ферма в Ландах» (1859), «Пейзаж з рікою» чи «Лісова галявина» – старі з півусохлими стовбурами дерева на тлі світлого неба з рефlekсами від води, або «Калюжа. Ліс у Фонтенбло» чи його ж «Ранок», де темний передній план густо-зеленої трави відтінює світле озеро на другому плані й мальовничі купи дерев на протилежному березі; світлий тон неба врівноважує загальну колористику пейзажу.

Зіставлення наведених вербальних фрагментів, наприклад, з картиною К. Коро «Пейзаж»: озеро, світлішого тону ніж небо, віддзеркалює групу рельєфних дерев переднього плану, чітко прорисовані стафажні фігурки; з полотнами Добіньї («Село на березі Уази», «Болото з журавлями», «Чагарник»), з багатьма пейзажами Дюпре («Млин в Солоні» (1835), «Човен», «Лісовий пейзаж. Стадо»), – свідчить, що манерою фрагментування, специфічною організацією простору, загальним колоритом і настроєм картини французьких майстрів надзвичайно близькі до шевченківських пейзажів-гіпотипозисів у прозі. Близькі не лише спільним мотивом «вода й дерева», а передусім ліричним настроєм, адже барбізонці, як і Шевченко, не рисували достовірних топографічних портретів місцевостей своєї вітчизни, природа для них була феноменом екзистенційним, вона зливалася з їхнім емотивним станом, відкривала можливості самопізнання й нагоду висловити єдність внутрішнього та зовнішнього – духовного світу людей і довколишнього матеріального світу.

### Література

1. Єнзен А. Тарас Шевченко. Життя українського поета: Літературна студія. – Перемишль, 1921.
2. Клочек Г. «Художній світ» як категоріальне поняття // Слово і Час. – 2007. – № 9.
3. Лепкий Б. Про життя і твори Тараса Шевченка. – К.; Лейпциг, 1918.
4. Новицький О. Красвиди в поезії та малюнках Шевченка // Сяйво. – 1914. – № 2.
5. Дорошкевич О. Етюди з шевченкознавства: Зб. ст. – Х., 1930.
6. Стасевич В.Н. Пейзаж, картина и действительность. – М., 1978.

Генералюк Леся Станіславівна, мистецтвознавець, канд. філолог. наук  
Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, ст. наук. співробітник

Дом. тел.: 411-83-35; e-mail: legen27@mail.ru