

Вежбовська Л. Р.

Київський національний університет культури і мистецтв

ЧИЙ ЛИК НА «РОЗП'ЯТТІ»? СПРОБА РЕКОНСТРУКЦІ  
ОДНОГО ЗАДУМУ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

УДК 7.041.53 Шевченко

**Вежбовська Л. Р. Чий лик на «Розп'ятті»? Спроба реконструкції одного задуму Тараса Шевченка.** Стаття присвячена дискурсу довкола сепійного ескізу Тараса Шевченка — «Розп'яття» 1850 року. На думку автора статті, центральну постань розп'ятого Шевченко наділив автопортретними рисами. Такий аспект досі не розглядався у мистецтвознавстві як самостійний. Завданням статті є спроба довести, що всупереч стереотипу довкола постаті Тараса Шевченка, таке самозображення цілком відповідало характеру митця та його творчим інтенціям. У контексті Шевченкового міфу даний факт стає одним із ключів, завбачливо законсервованих самим автором, — до реконструкції «змертвілих» змістів. Окрім того, це явище розглядається як наступний крок у світовій історії неординарних автопортретів, як симптом культури, що засвідчує появу нового художнього мислення на порозі доби модернізму.

**Ключові слова:** Тарас Шевченко, розп'яття, автопортрет, символічне самозображення, міф Шевченка.

**Вежбовская Л. Р. Чей лик на «Распятти»? Попытка реконструкции одного замысла Тараса Шевченко.** Статья посвящена дискурсу вокруг эскиза Тараса Шевченко «Распятти» 1850 года. Автор статьи считает, что Шевченко придал центральной фигуре распятого автопортретные черты. Этот аспект пока не исследовался в искусствоведении как самостоятельный. Задаaniem статьи является попытка доказать, что вопреки стереотипу вокруг фигуры Тараса Шевченко, такое самоизображение полностью соответствовало характеру художника и его творческим интенсионам. А в контексте мифа Шевченко этот факт становится одним из ключей, предусмотрительно «законсервированных» самим автором для реконструкции исчерпанных смыслов. Кроме того, данное явление рассматривается как следующий шаг в мировой истории неординарных автопортретов, как симптом культуры, который свидетельствует о появлении нового художественного мышления на пороге эпохи модернизма.

**Ключевые слова:** Тарас Шевченко, распятие, автопортрет, символическое самоизображение, миф Шевченко.

**Vezhbvovska L. Whose face on the «Crucifixion»? An Attempt of Reconstruction of a Taras Shevchenko's Conception.** The article is devoted to the discourse around the Taras Shevchenko's sepia sketch «Crucifixion» (1850). Through analysis of artistic peculiarities we discover notional accents, which, in our opinion, are purposefully made by the author. It is stated in the article that Shevchenko endued the central figure of a crucified person with his self-portrait traits. Such aspect has never before been studied independently in art criticism. The *objective* of the article is an attempt to prove that such «self-depiction» fitted with the artist's character and his artistic intentions, despite stereotypes about Shevchenko. K. Shyrotskiy, D. Antonovych, P. Zaitsev, V. Ovsyichuk, D. Horbachov and other researchers paid attention to an exclusive role of the 1850 sketch «Crucifixion» in the heritage of Shevchenko as an artist. But sepia print is not made actual enough and does not take pride of place in our modern art criticism. One of the reasons of such a state is insufficient study of those artistic values of the sketch. That is why Shevchenko's «Crucifixion» needs identification of those semantic and formal characteristics, reconsideration of its place and role in the world and Ukrainian art history and art criticism in line with the modern context. This is the first problem which makes the article actual.

The second problem considers the need of objective evaluation of Shevchenko not only as a writer, but also as an artist. Moreover, inevitable desire to read his artistic texts through the prism of his poetic texts leaves him totally in the context of poetics. Meanwhile the problem of Shevchenko as an artist wants to be solved through polemics with world art and through taking it out of the brackets of literary context at least for a while. That is why the aim of our research is to examine Shevchenko's art in the artistic context leav-

ing all other contexts behind; the aim is to make the artistic value of the work actual and present it as one of the best examples of world art. Analogies with other extraordinary self-portraits (by Dürer, Michelangelo, Caravaggio, Rembrandt) in the history of world art are made in this context in the article. Specifics of self-depiction in other Shevchenko's self-portraits, including those made through introduction of the author's figure in genre scenes, are defined. It is emphasized that other Shevchenko's contemporaries referred to such transformations (Briulov, Delacroix, Courbet) and that goes in evidence that Shevchenko corresponded with leading tendencies of the Western art of the XIX century.

In our research we make use of the term «symbolic self-depiction», which was introduced in Shevchenko studies by H. Grabovych [3]. We refer to the work by M. Skyba, in which self-portrait traits of Shevchenko's «Crucifixion» were mentioned for the first time [9]. Results of an art research on pre-vanguard tendencies in Shevchenko's painting by D. Horbachov are taken into account. Mindset bases for the research were articles by Yu. Sheveliov [11], studies by O. Zabuzhko [4] and L. Pliushch [7]. They discover possibilities of the outside the box reconsideration through phenomena of an artist (O. Zabuzhko) and through approximation of the text itself to the reader by means of deconstruction of its subtextual depths, brushing up and cleaning Shevchenko in such a way from «false Shevchenko», from outdated stratifications and meanings (L. Pliushch).

Methods of comparative, iconographical and iconological analysis are used in the research. An attempt to read Shevchenko's work as a text, to find by means of deconstruction in the artistic expression those points which prove possibility of such «self-depiction» and not only make it justified and motivated, but also relevant and landmark.

The article is also based upon own observations and researches. Results of cultural and artistic project «Pilgrimage to Taras» («Proshcha do Tarasa») organized with the participation of the author of the article by the «Space of Freedom» («Prostir Svobody») NGO (Kaniv, 2009–2012) are used in the research. Also results of work with student audience during seminars on subjects «History of Fine Art» and «Analysis of Artistic Work» at Kyiv National University of Culture and Art are used.

As a result we come to a conclusion that self-portrait in «Crucifixion» is spontaneous and undeclared. It becomes obvious only through deviations from traditional iconography of Christ, through emphasized author's interpretation of the figure. It is also evident that had Shevchenko painted oil sanctuary figure on the basis of this sketch he would endued Christ's figure with its specific iconographical features as he did it in «Resurrection» painted 3 years later. Still, we would not stop being interested in the sketch. The paradox is in that the abundance of self-portrait features in the sketch displays the power and genuineness of artistic reconsideration. This is the work that disproves all our stereotyped perceptions about Shevchenko and not only discovers his new traits of character, but what is more important, confirms his extraordinariness.

**Keywords:** Shevchenko as an artist, Crucifixion, self-portrait, symbolic self-depiction, Shevchenko's myth.

**Постановка проблеми.** На особливе місце ескізу «Розп'яття» у творчому спадку Тараса Шевченка звертали увагу К. Широцький, Д. Антонович, П. Зайцев, В. Овсійчук, Д. Горбачов та інші дослідники. За визнання цієї сепійної роботи однією з найкращих у Шевченка практично всіма дослідниками, все ж певні питання залишилися поза їхньою увагою або не були виразно артикульовані. Саме тому «Розп'яття» Шевченка вимагає

переосмислення змістових і формальних характеристик у контексті сучасності, зокрема його місця і ролі в історії образотворчого мистецтва, як українського, так і світового. Отже, це перша проблема, котра зумовлює актуальність статті.

Друга проблема стосується потреби об'єктивної оцінки Тараса Шевченка як художника, а не поета, який писав ще й картини. До того ж, неодмінне бажання прочитати його малярські твори через поетичні залишає його повністю в контексті поетики. Тоді як проблема Шевченка-художника прагне свого розв'язання через полілог зі світовим мистецтвом з винесенням за дужки літературного контексту хоча б на певний час. Тому завдання нашого дослідження — розглянути мистецтво Шевченка у контексті власне візуального мистецтва і поза всіма іншими контекстами; актуалізувати художню цінність роботи як однієї зі знакових в історії мистецтва.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Уперше на автопортретні риси в ескізі «Розп'яття» вказав історик і критик М. Скиба у статті «Шевченко, якого не помічаємо» [9]. Дане спостереження прозвучало як вагомий, але такий, що вимагає подальшого дослідження, факт, оскільки автор ставив перед собою інші завдання у своїй публікації. У ній також важливим є філософський аспект «невідомого» Шевченка, який значною мірою розкривається через «Розп'яття».

Дослідження мистецтвознавця Д. Горбачова для нас є важливими розвідками про передавангартні тенденції Шевченка-художника. Окрім того, у працях «Авангардизм ХХ ст. і Шевченко» [1], «Шевченко і сміхова культура» [2] автор виокремлює важливу рису самоіронії митця, вказує на непересічну якість його окремих робіт, до яких відносить і «Розп'яття».

У праці В. Овсійчука «Мистецька спадщина Тараса Шевченка в контексті європейської художньої культури» ескізу приділено значну увагу, зокрема художнім характеристикам твору та інтерпретації образу. Важливою для нас є думка про тісний зв'язок образу з біографією митця [6, с. 241].

Важливою в нашому дослідженні є праця гарвардського професора Г. Грабовича «Шевченко, якого не знаємо (З проблематики символічної автобіографії та сучасної рецепції поета)», в якій наголошено на «винятково інтенсивному автобіографізмі» [3] як характерній рисі творчості Шевченка. Для цієї риси Г. Грабович вводить назву символічного «самозображення» і доводить його присутність і визначальну роль у всіх видах творчості Шевченка [3, с. 110–111]. Зокрема ключова роль у з'ясуванні такого автобіографізму належить і автопортретам Тараса Шевченка, до інтерпретації яких вдається Г. Грабович.

Світоглядним підґрунтям для даного дослідження стали стаття Ю. Шевельова [11], монографії О. Забужко [4] та Л. Плюща [7]. Дані роботи стосуються передусім словесного мистецтва і світогляду Шевченка-поета-пророка, проте відкривають можливості для його нестереотипного переосмислення через власне феномен митця

(О. Забужко) і через наближення самого тексту до читача засобом реконструкції підтекстових глибин, таким чином «розконсервовуючи» й очищуючи Шевченка «від не-Шевченка» (Л. Плющ), від застарілих нашарувань і змістів.

Звідси — наша спроба прочитати твір Шевченка як текст, знайти в художньому вираженні саме ті аргументи, які підтверджують можливість такого «самозображення» і роблять його не лише виправданим і вмотивованим, а й актуальним і знаковим.

Стаття також базується на власних спостереженнях і дослідженнях. Використано результати культурно-мистецького проекту «Проща до Тараса», організованого «Простором свободи» (Канів, 2009–2012). А також — результати роботи зі студентською аудиторією Київського національного університету культури і мистецтв під час семінарів з дисциплін «Історія образотворчого мистецтва» й «Аналіз мистецького твору».

**Метою статті** є спроба з'ясувати, чи справді Шевченко надав автопортретних рис центральній постаті розп'ятого в ескізі 1850 року; обґрунтувати, що таке самозображення цілком відповідало характеру митця та його творчим інтенціям; актуалізувати художню цінність даної роботи як однієї зі знакових в історії світового автопортрету.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Сепію «Розп'яття» Шевченко створив наприкінці третього року заслання — у березні 1850 р. Робота датується за листом Тараса Шевченка до Варвари Репніної (7.ІІІ 1850 р.): «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 молитись перед розбійниками! Що робити? Мимохіть бачиш схожість між ХІХ та ХІІ століттями» [13, с. 208].

Відомо також і те, що саме в цей період Шевченко особливо зблизився з католиками-поляками, які разом з ним працювали над матеріалами Аральської експедиції в Оренбурзі, відбуваючи заслання. Особливо заприятелював Шевченко з М. Зельонкою — засновником католицької громади в Оренбурзі й організатором будівництва костелу в місті [10, с. 180]. Очевидно, релігійні дискусії спонукали Шевченка ідентифікувати свій власний образ Христа: індивідуалізований, не скований жодними канонами, а особливо — канонами візантійства. Як бачимо з листа, для нього було важливим саме сучасне «неархаїчне» сприйняття Христа.

Так і залишилась загадкою єдина згадка Широцького про виконання Шевченком олійної роботи за даним ескізом — дослідникам не вдалося знайти її підтвердження [13, с. 208]. Невідомо також, як назвав даний ескіз сам автор. Назва «Смерть Спасителя», яка фігурувала в каталозі виставки 1911 р. в Москві, присвяченої 50-літтю від дня смерті Шевченка [14, с. 55], — також могла бути взята із опису картини у згаданому листі. Отже, мотив і мета були описані Шевченком, назви ж цього ескізу він, швидше за все, не давав.

Композиція твору вражає своєю лаконічністю: центральне розп'яття фланковане двома іншими на другому плані (Рис. 1). Позаду, дещо праворуч від центрального хреста — сидяча жіноча фігура. Уся композиція подана в ракурсі з тричвертним розворотом у бік джерела світла. Напруга у творі досягається засобом світлотіньових контрастів, що посилюється монохромним виконанням і акцентує найбільш драматичні моменти.

Докладно описана подія розп'яття Христа на Голгофі разом з двома розбійниками (Ів. 19:18) доповнена в Марка фразою, яка могла бути особливо близькою Шевченку на засланні: «І збулося Писання, що каже: “До злочинців Його зараховано”» (Мр. 15:28). З апокрифічного євангелія від Никодима відомі імена розбійників — Гестас і Дісмас, а також — їхній діалог з Ісусом. Нерозкаяний Гестас зображений у Шевченка по праву руку від Христа — наділений скорченим «висохлим» тілом, що чинить спротив, але не смерті, а Христу: саме в його бік розвернуте обличчя Гестаса. Натомість у випрямленій постаті Дісмаса, який попросив згадати його у царстві Божому, — смирення і прийняття.

Цікаво, що й тут Шевченко відходить від канонічного принципу, згідно з яким праворуч мав би опинитися розкаяний грішник, а «нерозкаяний» — навпаки, ліворуч. Проте художник, очевидно, керується не каноном, а структурним елементом твору — світлом і тінню, якими й вибудовує простір картини. І цілком можливо, що лише пізніше у світлотіньовій композиції Шевченко «проявив» своїх персонажів, символічно розподіливши їх у світлі і темряві. Відтак права фігура виявилась розвернутою у такий спосіб, що її не торкається жодний промінь світла. Це розп'яття, як і внутрішні грані центрального хреста, площина пагорба позаду нього, — є найтемнішими місцями в картині. Власне, ці елементи формують певну цілісність, яка допомагає контрастно сфокусувати світло на центральній постаті розп'ятого, поширити на сидячу жіночу постать і фігуру з хрестом розкаяного грішника ліворуч. Отже, розташування фігур на ескізі зумовлено композиційною побудовою.

На першому плані розп'ятий дивиться прямо перед собою і уся його істота — в устремленні й зосередженості. Звертає на себе увагу анатомічна невідповідність центральної постаті традиційному зображенню розп'ятого тіла. Фізичні страждання максимально узагальнені. Руки не зафіксовані цвяхами на хресті. І якщо навіть припустити, що така особливість зумовлена ескізністю малюнку, то відсутність лише цих двох крапок відкриває іншу реальність картини. Завдяки цій деталі, точніше, її відсутності, через деякий час ми перестаємо бачити хрест — він у наших очах «розчиняється», натомість, залишаючи нам візуальний образ в позі «оранта», що асоціюється з образом Воскреслого. Його тіло — у повній невагомості, яка досягається особливо акцентованим світлом. Шевченку вдалося втілити у своїй роботі передчуття Воскресіння. На цю близькість до воскресіння свого часу звертали

увагу П. Зайцев та Д. Антонович [12, с. 217]. Нічого подібного в історії світового мистецтва немає: в цій картині Шевченко постає новатором. Дещо пізніше, 1853 року, він виконає сепійний малюнок «Воскресіння» (Рис. 2).

На те, що світло і темрява у даному випадку відіграють самостійну і символічну роль, звертає увагу й Д. Горбачов [1]. Темрява також огортає обличчя і руки матері, яка у позі відчаю майже зростається із землею, але під світлим покривом, невідокремленим жодним контуром від землі, знову ж таки, набуває сакрального звучання. Найбільшим контрастом світла і тіні у сепії викремлене саме обличчя розп'ятого. І у цьому контрасті вимальовується негатив когось із знайомими рисами.

Звісно, у світовому мистецтві є безліч ликов Христа, і всі вони розрізняються між собою. Якщо брати до уваги іконографію Христа, в ній характерними є риси тонкого видовженого обличчя, прямий ніс, тонкі губи, борода. Остання у Шевченка взагалі відсутня, а скули, глибоко посажені очі, випукле чоло, як і ніс та губи, — звучать надто індивідуально. На жодний із створених на засланні портретів даний не схожий. Проте, якщо придивитись пильніше, можна помітити схожість лику розп'ятого з олійним автопортретом 1840 р., а також — з графічним автопортретом 1842 р., подарованим Варварі Репніній.

Те ж саме спостеріг у «Розп'ятті» М. Скиба: «Шевченко, наслідуючи євангельський текст, розміщує обабіч здійсненого на хресті Спасителя страчених разом з ним на Голгофі двох розбійників. Прикметно, що Христу художник надає автопортретних рис» [9].

Подібне спостереження прозвучало також на дискусійній платформі проекту «Простору свободи» «Проща до Тараса» (Канів, 2009), що викликало чимало дискусій. Окрім того, на базі Київського національного університету культури і мистецтв протягом 2009–2013 рр. під час семінарів з дисципліни «Аналіз мистецького твору» студенти також «впізнавали» у даній роботі Шевченка. Об'єктивність результату засвідчується експериментом, що проводився серед студентів, яким дана робота була невідома. Перед ними ставилося завдання визначити автора через детальний аналіз художніх засобів, техніки, іконографічних особливостей. Окрім того, що вдавалося визначити приналежність роботи XIX століттю та митцю північного типу, усе ж наріжним каменем ідентифікації ставало обличчя розп'ятого: за детального розгляду іконографічних відхилень в обличчі автор одразу себе «видавав». Залишається лише з'ясувати, чи справді Шевченко міг зобразити себе в образі розп'ятого Христа. І чому ми бачимо це не відразу?

Шевченко ніколи не писав, що у «Розп'ятті» зобразив себе. Але до рефлексії щодо власної творчості він вдавався нечасто, за винятком самоіронії. Можна також припустити випадковість зображення, що зумовлене ескізним виконанням, чи мимовільну інфільтрацію власного образу в портрет. Проте індивідуальне авторське тракту-

вання образу все ж зводить такі припущення до мінімуму.

В усякому разі, автопортрет у «Розп'ятті» невимушений і непроголошений і «проявляється» через відхилення від традиційної іконографії Христа та підкреслено авторське трактування образу.

Були у Шевченка саме періоду заслання й інші графічні роботи зі спробами пережити себе в образі ряду відчайдушних індивідуальностей: наприклад, автопортретними рисами «мерехтить» образ «Діогена» (1856). В інших випадках автор через самозображення підкреслює власну присутність, що можна спостерігати в сепії «Байгуші» (1853). У даному разі він є тим, хто споглядає, але не дітей, а когось третього, здатного відмовити їх відкритому жесту: відмовити в милості (Рис. 3). Адже цей мотив і є тим пережитим внутрішнім — відмовою самому Шевченку в милості. Невиправдано жорстке покарання з засланням і солдатчиною, що відійме чверть його життя, гранично загострювало його самосприйняття: «Якщо б я був нелюдь, кровопивця, то й тоді для мене більш вдалої кари годі було б придумати, як заслати мене в Окремий Оренбурзький корпус солдатом. Ось де причина моїх невимовних страждань. І до всього ж мені ще й заборонено малювати. Відібрано найбагроднішу частину мого бідного існування. Трибунал під головуванням самого сатани не міг би виголосити такого холодного, нелюдського вироку» [15, с. 654].

Тому певним чином Шевченкові самозображення можна вважати виявом індивідуального спротиву, певним чином спорідненого з явищем «провокації» у постмодерному мистецтві.

Картина загадкових автопортретів буде неповною без Автопортрета оголеного Шевченка (1848), виконаного в Аральській експедиції (Рис. 4). Для нас він цікавий ще й з погляду манери виконання: як і в «Розп'ятті», риси обличчя лаконічно змодельовані за допомогою світлотіньового контрасту і подані гранично узагальнено, проте прочитуються цілком ясно. Г. Грабович та Д. Горбачов акцентують увагу на його тривалому замовчуванні аж до недавнього часу.

Дмитро Горбачов звертає увагу на самоіронію автора: «Шевченко намалював себе оголеним, і цей малюнок десятки років шевченкознавці-патріоти нікому не показували і не публікували. А між тим, Шевченко поєднує відвертість з мистецьким перевтіленням. Себе трактує в іронічно-класичному стилі: він у капелюсі Меркурія і в ботфортах. Мовляв, я вічний мандрівник» [2].

Г. Грабович вважає, що найважливішу роль у цьому автопортреті відіграє наявність символічних моментів: «Вони виносять цей портрет із біографічного, побутового простору у сферу набагато складнішу й цікавішу — у символічне самозображення» [3, с. 295]. На думку дослідника, «саме через можливі тоді, й тепер закиди у “непристойності”, це самоствердження максимально посилене, демонстративне» [3, с. 301]. Грабович наполягає на оголенні як символічній формі: «На поверхні це може виглядати як богемність, артис-

тичний епатаж; у глибшому сенсі це — ствердження своєї людськості, своєї автентичності, й тим самим якоїсь вищої, надконвенційної влади свого покликання» [3, с. 301]. У будь-якому випадку, резюмує Грабович, «для глядача, який так звик до риторики та бутафорії, до іконопису й віртуальності, вигляд оголеного Шевченка має бути ніби холодним душем» [3, с. 302].

Подібним ефектом «холодного душу», за нашим спостереженням, є й твердження про автопортрет в образі розп'ятого Христа.

Дослідник художньої спадщини Шевченка В. Овсійчук підійшов близько до такого бачення, проте не висловив його до кінця, не вказав на проявлення автопортретних рис в самому образі: «За тих мук, які переживав Шевченко і про які так проникливо писав у листі до В. Жуковського, образ Розп'яття, як вічний образ страждань і надії, він відніс до самого себе». На його думку, образ, створений Шевченком, «був тісно пов'язаний з його біографією, не втрачаючи об'єктивності» [6, с. 241].

Отже, приписуючи Шевченку таку можливість самозображення, побоювались звинуватити Шевченка у «втраті об'єктивності». А проте така «втрата об'єктивності» або, інакше кажучи, підкреслена суб'єктивність характерна для багатьох романтиків. Особливо помітно це в Е. Делакруа, але ще більше — у художника, який починав свій шлях як романтик, але прославився як засновник реалізму, — Г. Курбе.

Цікаво, що ще Д. Антонович детально описує особливість жанрових картин Шевченка з його автопортретами, звертаючи увагу на незвичайність такого методу. Проте в таких самих детальних описах «Розп'яття» ні він, ні інші дослідники не наважилися хоча б натякнути на такий самий очевидний автопортрет. Чи тому, що не помітили, а чи тому, що з великої поваги не бажали зачепити цієї теми і тим самим викликати конфліктну ситуацію довкола Шевченка? Не багато змінилася ситуація і зараз.

Таку проблему «цнотливого» мистецтвознавства вирішує прочитання «дивних» автопортретів Шевченка у контексті світового мистецтва. Тоді зрозумілою стає не лише можливість і спроможність Шевченка творити так, а не інакше, а й природність такого самозображення, його відповідність суто мистецьким інтенціям.

Автопортретного трактування власної роботи Шевченку було в кого вчитися. Так, у його ескізі — жодного натяку на «Розп'яття» Брюллова, зате митцю цілком могла імпонувати автопортретна «витівка» в «Останньому дні Помпеї» (1833), де художник зі своїми пензлями й фарбами рятується разом з усіма від стихії, на що звертав увагу Ю. Лотман [5]. Та й Брюллов це міг зробити, полемізуючи з Делакруа — з автопортретом в його «Свободі, що веде народ» (1830). До автопортрету як провокації вдавався сучасник Шевченка реаліст Густав Курбе («Здрастуйте, пане Курбе», 1854).

Та найважливіше в даному контексті — звернути увагу на Рембрандта, який завжди особливо цікавив Шевченка і який також зображав

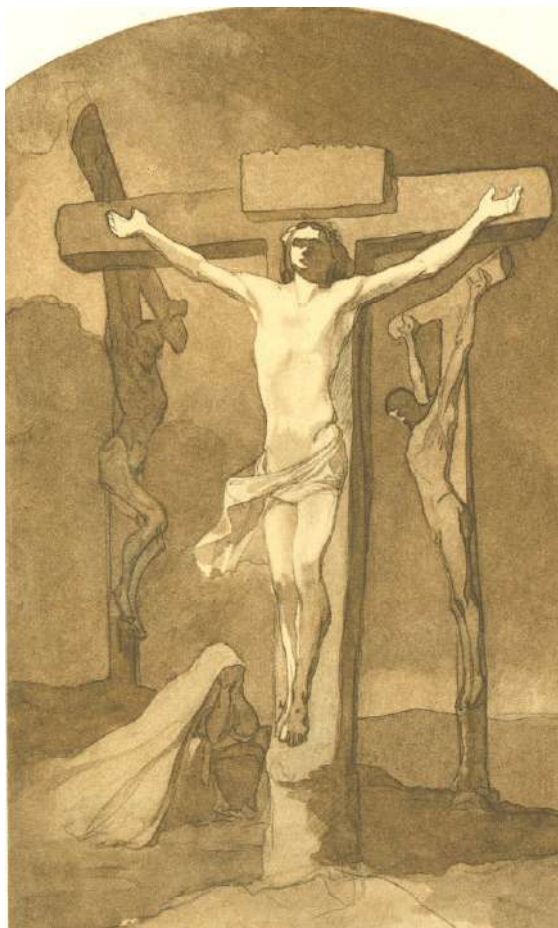


Рис. 1. Тарас Шевченко. Розп'яття. 1850 р. Ескіз, сепія. 19,6 × 11,8 см. Державний музей Шевченка (URL: <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev8055.htm>)



Рис. 2. Тарас Шевченко. Воскресіння. 1853 (?) р. Ескіз. Папір, сепія, олівець, туш. 18,6 × 10,8 см. Новопетровське укріплення (URL: <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev9152.htm>)

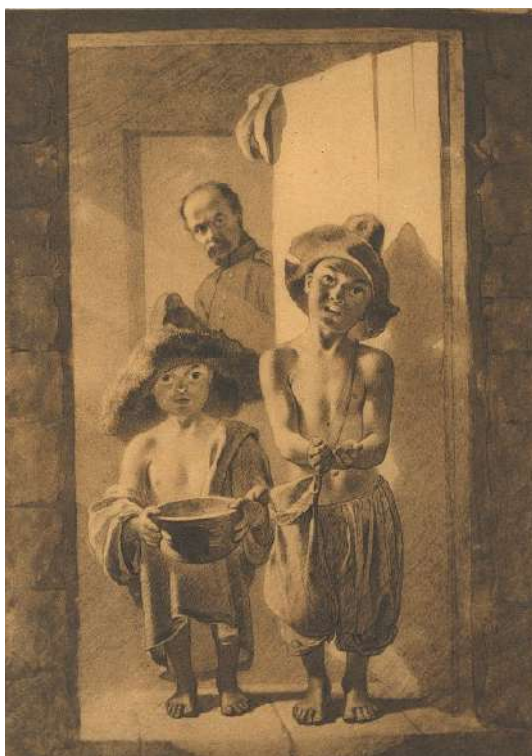


Рис. 3. Тарас Шевченко. Байгуші. 1853 р. Папір, сепія. 28,8 × 22 см. Новопетровське укріплення. Державний музей образотворчого мистецтва, Харків (URL: <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev9032.htm>)



Рис. 4. Тарас Шевченко. Автопортрет. 1848 р. Папір, олівець. 11 × 17,7 см. Інститут літератури НАН України, Ф. 1, № 109. (URL: <http://kobzar.info/gallery/kartiny/>)



Рис. 5. Рембрандт ван Рейн. Зняття з хреста. 1633 р. Полотно, олія. 95,7 × 72,2 см. Стара пінакотека, Мюнхен (URL: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a6/Rembrandt\\_Harmensz.\\_van\\_Rijn\\_073.jpg?uselang=uk](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a6/Rembrandt_Harmensz._van_Rijn_073.jpg?uselang=uk))



Рис. 6. Альбрехт Дюрер. Автопортрет. 1500 р. Дерево, олія. 67 × 49 см. Стара пінакотека, Мюнхен (URL: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/68/D%C3%BCrer\\_-\\_Selbstbildnis\\_im\\_Pelzrock\\_-\\_Alte\\_Pinakothek.jpg/740px-D%C3%BCrer\\_-\\_Selbstbildnis\\_im\\_Pelzrock\\_-\\_Alte\\_Pinakothek.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/68/D%C3%BCrer_-_Selbstbildnis_im_Pelzrock_-_Alte_Pinakothek.jpg/740px-D%C3%BCrer_-_Selbstbildnis_im_Pelzrock_-_Alte_Pinakothek.jpg))



Рис. 7. Мікеланджело Буонарроті. Страшний Суд (деталь). 1537–1541 рр. Сікстинська капела, Ватикан (URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo,\\_Giudizio\\_Universale\\_31.jpg?uselang=uk](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo,_Giudizio_Universale_31.jpg?uselang=uk))



Рис. 8. Караваджо. Давид з головою Голіафа. 1610 р. Полотно, олія. 125 × 100 см. Галерея Боргезе, Рим (URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:David\\_with\\_the\\_Head\\_of\\_Goliath-Caravaggio\\_\(1610\).jpg?uselang=uk](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:David_with_the_Head_of_Goliath-Caravaggio_(1610).jpg?uselang=uk))

себе у «розп'яттях», проте лише в образі того, хто споглядає, хто пізнає. Рембрандт вказує на свою участь у зображуваних подіях, що локалізує твір у вимірі не історичного, а завжди теперішнього часу. Так, у «Воздвиженні хреста» 1633 року він у береті художника допомагає встановлювати хрест, при цьому дивлячись на Христа з участю і пізнанням, але водночас він тут постає в образі того, хто розпинає (Рис. 5). Шевченко ж і після засланя багатьох працював з творами Рембрандта.

Самозображення в «Розп'ятті» — це й протиставлення тому «візантійству», якого Шевченко терпіти не міг і в цьому сенсі виступав у певному смислі іконоборцем. А до сучасності та правдивості релігійного образу художника постромантичного періоду мав лише один шлях: стати ним. І ця теза найкраще розв'язується у суголоссі з викликом Г. Курбе, який відмовився домальовувати образи ангелів на вітарі, оскільки «ніколи не бачив жодного ангела»: «Покажіть мені ангела, і я його намалюю» [16, с. 73]. Виходячи з протиставлення «візантійству», Шевченко знайшов опору в самому собі — знайшов і намалював. Колись до подібного вчинку вдався Дюрер і зобразив себе в образі Христа («Автопортрет» 1500 року), тобто наділив себе іконографічними рисами Христа (Рис. 6). У художника прокинулася самосвідомість власного «я» і виникла потреба «подивитись» у світ з простору картини в тому образі, який Дюрер вважав найвищим для зображення людської гідності.

Насправді, таким чином художник закликає свого глядача, по суті, зробити те ж саме. Але зрозуміти таке переживання можна лише тоді, коли за відправну точку взяти співчуття і співпереживання, пошук ближнього і ворога в собі, а не людську гординю. Переживання себе в образі Христа, насправді, не відрізняється від переживання в образі іншого, характерного для двох знакових в історії мистецтва художників: Мікеланджело Буонарроті і Мікеланджело Караваджо. Перший зобразив себе в суперечливому образі святого Варфоломія з різцем художника і власною обвислою шкірою в руці, оголеного перед нещадною ходою Христа («Страшний Суд», 1541). Точніше, сам автопортрет — у ледь упізнаваних спотворених рисах обличчя знятої шкіри (Рис. 7). Інший зобразив себе в образі щойно переможеного Голяфа — його відрубану голову з авторськими рисами обличчя тримає і безрадісно споглядає переможець-Давид («Давид з головою Голяфа», 1607). Не виключено, що цей образ викликаний складною внутрішньою полемікою Караваджо зі своїм старшим тезкою, і в ньому — натяк-ремінісценція на образ того ж таки Варфоломія з обвислою шкірою (Рис. 8).

Тим не менше, образ Шевченка хоч і викликає спогад про ці неординарні автопортрети, проте своєю потугою, своїм виразом швидше суголосний з іншою роботою Буонарроті — його скульптурним «Давидом» (1504). «Давид» Мікеланджело у часи Ренесансу був нетрадиційним новим трактуванням образу: не у тріумфі перемоги, а в очікуванні бою. Його оголеність, у даному випадку, стає символічною формою: Давид не

знає, чим закінчиться бій, але він приймає виклик, сповнений гідності та рішучості. Подібне явище відбувається з образом на Шевченковому «Розп'ятті». І справа тут не стільки в автопортретності, скільки в самоідентифікації себе оголеного та розп'ятого перед викликом долі: хрест — його єдине пристановище — на хресті і «во Христі». Це також його ідеал християнства.

**Висновки.** Таким чином, ми зустрічаємося ще з одним парадоксом Тараса Шевченка. Навіть попри те, що він не мав змоги присвятити себе повністю мистецтву образотворчому, Шевченко все ж таки опинився у тих координатах, у яких створив одне з найбільш неординарних у історії мистецтва трактувань «Розп'яття», досягаючи цього за допомогою введеного самозображення.

Важливо не лише те, що в даному ескізі лик Христа набуває автопортретних рис, але й те, що саме розп'яття наділене передчуттям Воскресіння. Такий контекст дає підстави говорити про ескіз «Розп'яття» як символічну форму. Якщо філософ і дослідник Шевченка Євген Сверстюк писав про те, що Шевченко «повернув літературу лицем до вічних проблем духу» [8, с. 238], то своїм автопортретним живописом, зокрема «Розп'яттям» 1850 року, він повернув людину лицем до власного «я». Таким чином Шевченко поставив нас перед потребою «змінити мислення», симптоматично випереджаючи чи передрікаючи епоху модернізму.

Разом з тим, очевидно, що якщо б довелось Шевченку виконати за цим ескізом олійний вітарний образ, він наділив би Христа властивими йому іконографічними рисами, як зробив це у «Воскресінні», виконаному трьома роками пізніше. Але й тоді нас не перестав би цікавити саме ескіз. Адже парадокс у тому й полягає, що мерехтіння в ескізі автопортретними рисами мимоволі видає силу і справжність художнього переосмислення. Це робота, яка простовує наші стереотипні уявлення про Шевченка і стає тим завбачливим авторським кодом до деконструкції його міфу — певних змертвілих іконних форм заради відродження саме мистецького сенсу.

#### Література:

1. Горбачов Д. Авангардизм ХХ століття і Шевченко [Електронний ресурс] / Д. Горбачов. // Сучасність. — 2009. — № 8. — С. 102–118. — Режим доступу : <http://vsiknygy.net.ua/analyst/4982/> (дата звернення : 21.05.2017). — Назва з екрана.
2. Горбачов Д. Шевченко і сміхова культура [Електронний ресурс] / Д. Горбачов, О. Соломарська. — 2011. — Режим доступу до ресурсу : <http://aej.org.ua/History/1212.html> (дата звернення : 21.05.2017). — Назва з екрана.
3. Грабович Г. Шевченко, якого не знаємо (З проблематики символічної автобіографії та сучасної рецепції поета) [Текст] / Г. Грабович. — К. : Критика, 2000. — 317 с.
4. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу / О. Забужко. — К. : Факт, 2006. — 148 с. — (Висока полиця).
5. Лотман Ю. Портрет [Електронний ресурс] / Ю. Лотман // Вишгород. — 1997. — № 1–2. — С. 8–31. — Режим доступу : <http://philologos.narod.ru/lotman/portrait.htm> (дата звернення : 21.05.2017). — Назва з екрана.
6. Овсійчук В. Мистецька спадщина Тараса Шевченка у контексті європейської художньої культури [Текст] :

- монографія / В. Овсійчук. — Львів : Ін-т народознав. НАН України, 2008. — 414 с.
- Плющ Л. Екзод Тараса Шевченка : Навколо «Москалевої криниці»: Дванадцять статтів / Л. Плющ. — К. : Факт, 2001. — 384 с.
  - Сверстюк Є. Шевченко понад часом. Есеї [Текст] / Є. Сверстюк. — Луцьк ; Київ : ВМА «Терен»; ТОВ Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2011. — 280 с.
  - Скиба М. Шевченко, якого не помічаємо [Електронний ресурс] / М. Скиба // День. — 2002. — № 157. — Режим доступу : <https://day.kyiv.ua/uk/article/istoriya-i-ya/shevchenko-yakogo-ne-pomichaiemo> (дата звернення : 21.05.2017). — Назва з екрана.
  - Спогади про Тараса Шевченка [Текст] / Упор. В. С. Бородін. — К. : Дніпро, 1982. — 547 с.
  - Шевельов Ю. Микола Ге і Тарас Шевченко : мистець у відмінному контексті [Електронний ресурс] / Ю. Шевельов ; авторизований переклад з англійської Оксани Соловей. — 1990. — Режим доступу : [http://maidanua.org/yuri\\_sheveliov/Mykola\\_Ge.htm](http://maidanua.org/yuri_sheveliov/Mykola_Ge.htm) (дата звернення : 21.05.2017). — Назва з екрана.
  - Шевченко Т. Повне видання творів : в 14 т. [Електронний ресурс] / Тарас Шевченко. — Чикаго: Видавництво Миколи Денисюка, 1963. — Т. 11 : Шевченко — маляр, гравер і скульптор. Праці Д. Антоновича та П. Зайцева. — 484 с. — Режим доступу : [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/E\\_lib/00001010/](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/E_lib/00001010/) (дата звернення : 21.05.2017). — Назва з екрана.
  - Шевченко Т. Повне зібрання творів : в 10 т. [Текст] / Тарас Шевченко. — К., 1963. — Т. 8 : Живопис, графіка 1847–1850. — 291 с.
  - Шевченко Т. Повне зібрання творів : в 10 т. [Текст] / Тарас Шевченко. — К., 1964. — Т. 9 : Живопис, графіка 1851–1857. — 289 с.
  - Шевченко Т. Усі твори в одному томі [Текст] / Тарас Шевченко. — К. ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2006. — С. 649–760.
  - Hodge S. 50 Art Ideas You Really Need to Know [Текст] / S. Hodge. — Quercus Publishing Plc, 2011. — 208 p.

## References:

- Horbachov, D. (2009). *Avanhardyzm XX stolittya i Shevchenko [Avant-gardizm of the XX Century and Shevchenko]*. *Suchasnist — Contemporaneity*, 8, 102–118. (In Ukrainian).
- Horbachov, D., Solomarska, O. (2011). *Shevchenko i smikhova kultura [Shevchenko and the Humorous Culture]*. Retrieved from <http://aej.org.ua/History/1212.html> (In Ukrainian)
- Grabowicz, G. (2000). *Shevchenko, yakoho ne znayemo (Z problematyky symbolichnoyi avtobiografii ta suchasnoyi retseptsiyi poeta) [The Shevchenko We Don't Know (From the issues of symbolic autobiography and modern reception of the poet)]*. Kyiv : Krytyka. (In Ukrainian).

- Zabuzhko, O. (2006). *Shevchenkov mif Ukrainy. Sproba filosofskoho analizu [Shevchenko's Myth of Ukraine. Attempt of Philosophical Analysis]*. Kyiv : Fakt. (In Ukrainian).
- Lotman, Yu. (1997). *Portret [Portrait]*. *Vyshhorod*, 1–2, 8–31. Retrieved from <http://philologos.narod.ru/lotman/portrait.htm> (In Russian).
- Ovsyichuk, V. (2008). *Mystetska spadshchyna Tarasa Shevchenka u konteksti yevropeyskoyi khudozhnoyi kultury [Artistic Heritage of Taras Shevchenko in the Context of European Culture]*. Lviv : Ethnology Institute of The National Academy of Sciences of Ukraine. (In Ukrainian).
- Plyushch, L. (2001). *Ekzod Tarasa Shevchenka : Navkolo "Moskalevoyi krynytsi" : Dvanadtsyat stattiv [Taras Shevchenko's Exodus : Around of Poem "Moskaleva Krynytsia" : Twelve Articles]*. Kyiv : Fakt. (In Ukrainian).
- Sverstiuk, Ye. (2011). *Shevchenko ponad chasom. Eseyi [Shevchenko Over Time. Essays]*. Lutsk ; Kyiv : VMA "Teren" ; TOV Vydavnychyy dim "Kyievo-Mohylyanska akademiya". (In Ukrainian).
- Skyba, M. (2002). *Shevchenko, yakoho ne pomichayemo [Shevchenko Which We Don't Discern]*. *Den — Day*, 157. Retrieved from <https://day.kyiv.ua/uk/article/istoriya-i-ya/shevchenko-yakogo-ne-pomichaiemo> (In Ukrainian).
- Borodin, V. (Ed.). (1982). *Spoznady pro Tarasa Shevchenka [Memories about Taras Shevchenko]*. Kyiv : Dnipro. Retrieved from <http://litopys.org.ua/shevchenko/spog.htm> (In Ukrainian)
- Shevelov, Yu. (1990). *Mykola He i Taras Shevchenko : mystets u vidminnomu konteksti [Mykola He and Taras Shevchenko : Music in a Various Context]*. (O. Solovey, trans.). Retrieved from [http://maidanua.org/yuri\\_sheveliov/Mykola\\_Ge.htm](http://maidanua.org/yuri_sheveliov/Mykola_Ge.htm). (In Ukrainian).
- Shevchenko, T. (1963). *Povne vydannya tvoriv : v 14 tomakh [Complete Works of Taras Shevchenko : in 14 volumes]*. (Vol. 11). Chicago : Vydavnytstvo Mykoly Denysyuka. Retrieved from [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/E\\_lib/00001010/](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/E_lib/00001010/). (In Ukrainian).
- Shevchenko, T. (1963). *Povne zibrannya tvoriv : v 10 tomakh [Complete Works : in 10 volumes]*. (Vol. 8). Kyiv. (In Ukrainian).
- Shevchenko, T. (1964). *Povne zibrannya tvoriv : v 10 tomakh [Complete Works : in 10 volumes]*. (Vol. 9). Kyiv. (In Ukrainian).
- Shevchenko, T. (2006). *Usi tvory v odnomu tomi [All Works in One Volume]*. Kyiv ; Irpin : VTF "Perun". (In Ukrainian).
- Hodge, S. (2011). *50 Art Ideas You Really Need to Know*. Quercus Publishing Plc. (In English).

Рецензент статті: Селівахов М. Р., доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри дизайну середовища, Київський національний університет культури і мистецтв

Стаття надійшла до редакції 21.05.2017