

Совєтська альбомна шевченкіана: колаж, bricolage і кіч

Григорій Грабович

Книжки, які згадуються в цьому есеї:

Життя і творчість Т.Г.Шевченка. Матеріали для виставки в школі й дитячій бібліотеці. — Київ, 1959.

Тарас Шевченко. Життя і творчість у портретах, ілюстраціях, документах. — Київ, Радянська школа, 1964.

Шевченківський календар. Щотижневик на 1964 рік. — Київ, 1964.

Державний музей Т.Г.Шевченка. Государственный музей Т.Г.Шевченко. Taras Shevchenko State Museum. Альбом. — Київ, Мистецтво, 1989.

Тарас Шевченко. Життя і творчість у документах, фотографіях, ілюстраціях. — Київ, Радянська школа, 1991.

1

Колись говорили: боги, щоб покарати людину, дають їй саме те, чого вона собі забажала. Коли на Різдво 1845 року Тарас Шевченко закінчив свій «Заповіт» відомими словами —

І мене в сем'ї великій
В сем'ї вольній, новій,
Не забудьте пом'янути
Незлим тихим словом —

пафос тих слів звучав органічно і непретензійно, і скоріше як топос скромності, ніж як виклик вищій силі. Але бажання виконалося й перетворилося на гірше від будь-якої міфічної нагороди-кари. За наступні півтора століття, зокрема тих тридцять сім років від його смерті, поминання Шевченка перетворилося на широченний потік слів, у якому на мінімалізм його формули («незлим тихим словом») вдячні земляки (і не тільки вони) відгукнулися небачимим максималізмом — риторика, гіперболічність та помпезність, не кажучи вже про кон'юнктуру та словоблудство.

Шевченко, щоправда, не зовсім безневинний у всій цій складній соціо- і психодрамі його сприйняття. Адже від самого початку, від перших своїх поезій (наприклад, «Думи мої, думи мої», «Перебендя», «До Основ'яненка») він програмує своє майбутнє прочитання. Хоч і опосередковано, він зразу і знову-таки органічно та майстерно вписує себе в ряд вітчизняних класиків (Котляревського, Квітки-Основ'яненка й Гоголя) і при тому (майже непомітно) переорієнтовує цей ряд, перетворює його на ряд своїх попередників, передтеч. А в «Заповіті» позірний топос скромності («...не забудьте по-

м'янути/Незлим тихим словом») насправді вписується в універсальний, вершинний і символічний кон-

септ. Шевченко пророк «своїх хат і своєї мудрості», яка вберегла од «чуми нігілізму». Шевченко —

ські вуса) від грогнення українського буржуазного націоналізму до розбудови незалежної й суверенної української Держави, так і самі їхні слабо перетравлені, але глибоко засвоєні ідеологеми не зникли й не розтопилися, а спустилися на родюче дно колективних уявлень та традиціоналізму, щоб там далі ферментувати, періодично випускаючи такі чи інакші еманції. В інституційному плані систематичне відчищення довголітнього намулу навіть не обговорюється.

2

Ненаукова шевченкіана ще більше живиться традиційною еkleктикою та синкретизмом. Саме з цього ґрунту — масової культури, популярних уявлень, «народної шани» — виростає культ Шевченка й широка гама специфічних, іноді цікавих творів. Утім, як виявиться з книжок, про які буде мова, і як повсякчасно підказує нам елементарна емпірія, межа між науковою та ненауковою шевченкіаною — тонка й невиразна. Розрізнення Шевченка «для посвячених і непосвячених», що його зробив Драгоманов, залишається передусім концепційною схемою, а не культурним фактом. Враховуючи український історичний досвід, довгу гегемонію народ-

ництва тощо, — цю межу важко встановити, бо завжди спрацьовує якась інтерференція. Навіть якщо, наприклад, дана праця витримана в науковому плані, вона (знаю це з власного досвіду) може мати резонанс, обговорюватися також у ненаукових (а то й антинаукових) колах. З часом цей процес гібридизації чи контамінації впливає на всі плани, хоч би які вони були по суті протилежні. Одне слово, в реальному, суспільному вимірі, в загальному дискурсі, та межа ледве чи існує. І тут також є своя закономірність, бо якщо в новітньому українському поетичному дискурсі топос злиття поета з народом має усвячене, канонізоване місце (пригадаймо собі тичинівські «Я єсть народ...» або «За всіх скажу, за всіх переболію»), і потім їх продовження у безлічі варіацій та імітацій, то чому зворотний бік рівняння не мав би здійснитися? Тобто чому б тоді — коли йдеться про Шевченка — весь народ, усі як один, не мали б говорити за поета? Всенародне шевченкознавство.

Поруч із соціологічними моментами існують ще й конкретні історичні, які також затирають чіткі межі прочитання й тоталізують Шевченкову присутність у нашому житті. Бо його роль стала вирішальною в різних планах — літературному, політичному, ідеологічному тощо —



Г.С. Мєліхов. Тарас Шевченко у майстерні К.П.Брюллова. 1952

текст — душі, що володарює над часом і простором, що промовляє до цілого колективу і говорить від його імені, і представляє його перед самим Богом. У пізніших поезіях роль пророка, речника України та посередника між її долею і самим Провидінням стає програмовою. Проте (як уже не раз доводилося зазначати), вся сила й переконливість цієї ролі полягає в тому, що поет її водночас приймає й заперечує, що вона ніколи не перетворюється на триумфалізм, на проекцію «персони» і мову самого лиш «єго». Але — це окреме питання. Нас тепер цікавить власне сприйняття поета і його ролі.

Кожне суспільство має свої провідні, визначальні культи, зокрема культу святих, пророків. Усіх їх об'єднує й уподібнює їхня багатозначність. Гранично точно це охопив Михайло Драгоманов, коли в своїй блискучій і дотепер вагомій довідці «Шевченко, українофілі і соціалізм» (1879) перелічив — у вигляді заголовку-змісту до першого розділу — всі ті іпостасі, які вже встигли скристалізуватися навколо поета всього лише за вісімнадцять років після його смерті:

«Із одної печі та не одні речі. Шевченко вже не «безумний патріот». Шевченко ніколи й не був «сепаратистом». Шевченко — ворог Росії й Польщі й козако-український рес-

не соціаліст і не революціонер, а законний австрійський поступовець. Шевченко — не «сучасний українофіл». Шевченко — нігіліст і соціаліст. Шевченко — Христос і Беліал. Шевченко для посвячених і непосвячених. Так завше з пророками».

Протягом останніх столітькадесят років ця гама, річ ясна, дещо звузилася, політично-ідеологічні нюанси, як роздрібнені фракції в парламенті, осіли в більшій конгломераті, але багатогранність, поліфонія реценції не зменшилась, а деякі основні розподіли, як от останній — Шевченко для посвячених і непосвячених — ще більше увиразнилися. Можна зрештою зауважити ще одну закономірність: ті чи інші вузькополітичні та ідеологічні перспективи відмирають: ніхто ж бо вже не говорить про Шевченка-нігіліста, або законного поступовця (хоча, з другого боку, сучасні українські соціалісти ще далі ним озброюються, і коли треба протистояти реформам на приватну власність землі, Шевченко стає ідеологом колгоспів), але сам процес не породжує більшої визначеності, навпаки — зчораз більший синкретизм. Найяскравіше це уявлює крах совєтської ідеології, зокрема в її гуманітарно-науковій іпостасі. Як ото речники та виконавці цієї ідеології, що зручно перейшли (іноді навіть запусивши при тому рухів-

Репродукція з альбому «Державний музей Т.Г.Шевченка»

і таким чином його осмислення в усіх тих ключах має свою рацію і не може не привертати нашу увагу. Ця багатогранність, очевидно, коріниться в самому житті Шевченка – поет і художник, кріпак, що став бардом і улюбленцем еліти, колоритна постаць і авторитет у тогочасному як українському, так і російському суспільствах; політичний в'язень, що став мучеником для цілого тогочасного «дисидентського» руху. Аналогічні ускладнення, дихотомії та парадокси можна легко наводити й далі – вони ж бо стали основним риторичним засобом для осмислення Шевченка. Пригадаймо, наприклад, зачин так часто антологізованої Франкової «Присвяти» (писаної, до речі, по-німецьки для австрійського «Ukrainische Rundschau», звідки й береться її посиленний пафос): «Він був сином мужика – і став володарем в царстві духа. Він був кріпаком – і став велетнем у царстві людської культури. Він був самоуком – і вказав нові, світлі і вільні шляхи професорам і книжним ученим».

Найпростіша дихотомія і zarazом зав'язка для подальшої синкретичності коріниться в тому, що Шевченко був поетом і художником. Саме цей стик двох мистецьких видів стає найпліднішим стимулом для різних спроб чи то наново прочитати й переосмислити, чи попросту ще раз проілюструвати його самого та його спадщину. Основним джерелом ілюстративного матеріалу залишається, річ ясна, сама Шевченкова художня творчість, але вона планомірно (і ми побачимо, аж як планомірно) доповнюється різним іншим, менш-більш художнім матеріалом на тему Шевченка, точніше, на ту чи іншу його іпостась – поета, «революціонера-демократа», уособлення народу тощо. Формально-матеріальною модальністю для цього стає альбом; формально-жанровою – колаж.

3

В колажі закономірно й інтуїтивно поєднуються принципи деталі (навіть річ цілісна і ніяк не дрібна стає «деталлю», відламком якоїсь більшої візії) з принципом випадковості, з вибором «навмання». Очевидна несподіваність, «неспівмірність» компоненту («деталі») та цілості стає естетичною домінантою колажу. Витворюється поетика хаосу. Таку власне хаотичність влучно і з чималим сарказмом підхопив М.Сріблянський, накреслюючи (явно в дусі Драгоманова) свою чорну візію заяложеного народницького культу Шевченка:

«Треба тільки догадатися поетові вмерти, як зараз почнеться “метання жребія об одезде его”: кому штани, кому сорочка, кому каламар, шматок паперу з-під тютюну, коробочка з-під сірників, “бичок”, старі черевики, сфотографується порваний чемодан, ізвозчик, на якому їхав поет, кінь, який віз його, або воли, які бачили поета віддалеку, собаку, яка на поета гавкала, городового, який його арештував, озлінчик, на якому поет сидів, і т.д. без кінця; зберуть всі “реліквії”, поставлять під шкляний кльох, поставлять біля цього куреня гробо-

хранителя з довгими вилами і почнуть ходити на “поклонение”».

Проте, власне тому, що йдеться про культ і про ритуал, ця хаотичність, тобто всеохопність і нерозбірливість у трактуванні Шевченка тільки позірна, тільки на поверхні. Бо саме тут спрацюють структури, які глибше не тільки від кон'юктурних відрухів, але й від тих чи тих ідеологем, від усвідомленого завдання. Щоправда, колажність, як художній принцип для імпліцитно якнайширшої публіки («всього по троху, і щось для кожного»), як певна схема (і як сурогат ригористичного підбору) не зникає; так чи інакше вона моделює поодинокі публікації, виставки, акції, маніфестації, святкування і те, що в Галичині й на еміграції називали «академіями», і цілі інституції (передусім шевченківські музеї). Але під нею криється щось дедалі суттєвіше, тобто той bricolage – інтуїтивне непряме комбінування, «гра ризиком» тощо, в якому певні теорії та дослідницькі стратегії (передусім структуралізм) убачають підвалу міфічного мислення. Тоді коли за своєю основною функцією колаж працює на певне урівноваження, зрівнювання всіх залучених компонентів, bricolage, який також користується вельми гетерогенним матеріалом, але який за своєю природою працює на міфічне, колективне мислення, в основному витворює певні чіткі, цілком здиференційовані структури. Образно кажучи, колаж витворює певну картину, певну атмосферу; bricolage стає засобом для висловлення певної розповіді (нарації)... і певної ієрархії. І одне й друге більш ніж помітне в текстах, про які йтиметься.

Наш предмет – далеко не вся альбомна шевченкіана. Є видання (присвячені, наприклад, Шевченковому малярству, його автопортретам тощо), які сукупно вповні відрізняються від того, що тут обговорюватиметься. За своєю суттю також відрізняються різні путівники або видання, що документують Шевченкову рецепцію, і різні літературні варіації на тему Шевченка та його життя. Всі вони мають прикмети колажності, але не мають того специфічного поєднання автентичного шевченківського матеріалу з моментами візуальної та популярної тематизації, варіації та інтерпретації, що нас тут цікавить.

4

Хоча про візуальну шевченкіану можна в принципі починати з будь-якого місця – вона нібито всюди-суша – ніщо, мабуть, так авторитетно не говорить про офіційне обличчя Шевченка, як Державний музей Т.Г.Шевченка. Це офіційне обличчя, розуміється, особливо стосується суспільно-громадського функціонування музею, його репертуару заходів та ініціатив, його цілісного профілю. Це – окрема тема. Але публікація цього еталонного музею, його (відносно) шикарно видана й багатотиражна (20 тисяч) візитна картка стає природним пунктом виходу, тобто входу в тему. Альбом, щоправ-

да, появився наприкінці 1989 року й так чи інакше ще мусив відбивати офіційні совєтські топоси, наприклад: «Тільки після Великої Жовтневої соціалістичної революції спадщина Шевченка стала доступна народowi. Вперше без цензурних купюр вийшли з друку його поетичні твори» або «Багатогранна експозиція музею свідчить про те, що Шевченко живе з нами як наш сучасник, як рівноправний член багатонаціональної радянської сім'ї». Але тут не йдеться про словесну, ідеологічну брехливість, про ті чи інші риторичні реверанси перед партійною лінією. Їх не встигли прибрати з цієї публікації (не передбачили змін) – але річ не в цьому, це не міняє суті справи. Річ у цілості експозиції – а вона доволі цілісна, як у глибинних, так і в поверхневих шарах, і її не виправити жодною ретушшю.

Хоч музей має дещо складнішу структуру, сам альбом поділено на три частини: Шевченкова творчість, дореволюційна шевченкіана і пореволюційна, тобто совєтська. (1989 року не можна було й гадати, що до «пореволюційного» періоду мала би належати й несовєтська продукція. Чи зроблено в експозиції музею ґрунтовні зміни за сім років незалежності, може перевірити сам читач). Кожна з тих частин, річ ясна, має свою специфіку й ауру. Шевченкова творчість, самозрозуміло, найцілісніша – і найвідоміша. Глядач вкотре зустрічає Шевченкові жанри, цикли й поодинокі художні твори, сприймає (а дехто, може, й не зовсім сприймає) їхню тонку та м'яку гаму й здебільша, хоч аж ніяк не винятково, класицистичну тонацію, певний академізм і подекуди, зокрема в ранньому періоді, залежність від свого учителя Брюллова. І, мабуть, як звичайно, не замислиться над відчутною, хоч і не зразу, різницею між його поезією та його малярськими творами. А ця різниця така велика, може, більша, ніж між Шевченковою поезією та прозою. Бо його малярські твори, як і проза, ледве що натякають на цей драматичний неспокій, на цю безпрецедентну силу емоційного збудження, формального відосередження, психологічного й пізнавального переміщення, що так сильно і (тут наразі це слово адекватне) революційно втілює його поезія. (Найближче до поезії стоять його автопортрети, його символічно автобіографічні малюнки періоду заслання – «Притча про блудного сина» тощо.) А взагалі це – окреме питання, яке вписується в той загальновідомий факт, що коли творча особистість працює у відмінних видах мистецтва, один із них завжди переважає. Для Шевченка це, безперечно, поезія. Проте в альбомі, на відміну від самого музею, Шевченкова поезія по суті не представлена. У вступній статті про неї є тільки побіжні згадки. Задля ілюстративності додаються ще також ті чи інші документи, що стосуються Шевченка, деякі фотографії, і зовсім побіжно (тільки два знімки) робиться натяк на ту широку шевченкіану – книжки, брошури, плакати, оголошення вистав тощо – яка є в колекції музею. Одне слово, Шевченко представле-



Універсум

Журнал політології,
футурології, економіки, науки
та культури

Львівський журнал «Універсум» відсвяткував на початку року два ювілеї: п'ятиліття заснування часопису та вихід 50-го номера. Популярність журналу у Львові та за його межами зумовлюється вдалим поєднанням на його сторінках актуальної публіцистики та серйозних аналітичних статей з питань політики, соціології, філософії, історії, екології, народознавства, інших наукових дисциплін. Особливе місце у кожному числі «Універсуму» посідає ексклюзивне інтерв'ю з визначними особистостями – дипломатами, вченими, підприємцями, громадськими діячами сучасної України.

В останньому числі (за січень-лютий) «Універсум» друкує збірку публіцистичну статтю Леоніда Сотника «Ному потрібна влада в Україні» – з дотепним, парадоксальним висновком про те, що «не треба всерйоз сприймати протистояння двох гілок влади», бо насправді це лише імітація: «Партії та блоки зовсім не збираються завойовувати парламентської більшості й відповідно формувати уряди». Ніхто насправді не хоче всієї повноти влади, бо це означало б також нести відповідальність за стан справ у державі. Всі воліють бути при владі, вдаючи при тому, що вони – «в опозиції». Попри позірне протистояння, пише Л.Сотник, «президентський команді потрібні саме такі парламенти, а парламентам саме така президентська команда».

З інших матеріалів заслуговують на увагу статті Володимира Вітковського «Інтегральний націоналізм – від слова “інтеграл”... (Не за Дмитром Донцовим)» та Бориса Гривачевського «Місце злочину – Сандормох» (невідомі сторінки сталінського геноциду української інтелігенції), інтерв'ю головного редактора «Універсуму» Олега Романчука з послом України у США Юрієм Щербаким та розмова Віталія Жуга з відомим словачим українським Миколою Мушинкою («КДБ арештував мене за спробу вивести в Чехословаччину працю івана Дзюби...»), нарис Володимира Прядна про польсько-українську військову співпрацю («Під прапором Сагайдачного і Ходкевича») та цікава розвідка Іцхана Бентова (друкується з продовженням) «Від атома до всесвіту: вібраційний принцип світобудови», стаття академіка Ярослава Яцива «Держава без науки не має майбутнього» та інші матеріали.

290065 Львів-65, а/с 2994

тел./факс (38-0322) 76-83-97;

75-14-11

Представництво у Києві:

тел. (044) 229-18-52

ний тут майже винятково в малярсько-візуальному плані, і це стосується і його творчості, і самої шевченківської тематики.

На перший погляд, воно ніби так і має бути. Адже музеї вимагають візуального, зафіксованого експонату. Коли вже немає виходу, можна виділити ту чи іншу цитату, побільшити рукописну сторінку – і данину поезії віддано. Насправді ж у світовому досвіді існує широка гама інноваційних, нестандартних засобів – кіно, відео, інсталяції тощо, – призначених бодай приблизно передати і згадуваний динамізм слова, і той глибинний резонанс, що його Шевченко повсякчасно мав і має в українській культурі. Але в контексті Державного музею Т.Г.Шевченка (і, мабуть, будь-якого іншого державного інституту) про нестандартність та інновацію, про спробу знайти нетрадиційний корелят естетичної революції, яку започаткував Шевченко, годі й говорити. Тут панують традиціоналізм, естетична авторитарність і сліпе наслідування імперського «столичного» штилю. В цьому псевдокласицистичному інтер'єрі музейних зал, із (нібито автентичними) меблями ампір і (явно новобороленими) колонами-стендами для експонатів і (таких же новоборолених) ліхтарів, Шевченко ніяк не відрізняється – і не має відрізнятися! – від його

сучасників: Пушкіна, Жуковського, Брюллова і tutti quanti. Головна мета такого охоплення – «воз'єднати» Шевченка з його «реальним» контекстом, вписати його в один уніфікований світ Російської імперії. Але найголовніше – заморозити його в не зовсім властивій схемі. Або принаймні завузити поняття контексту. Як побачимо, цей «імперсько-столичний» варіант контекстуалізації творчості Шевченка потім знайде розвинутішу й шикарнішу форму.

Розділ «Твори дореволюційних художників» відрізняється, мабуть, тим, що в ньому дуже мало Шевченка: два його портрети (Рєпіна та Мате), два бюсти й одна відома ілюстрація (того ж Рєпіна) на тему Прометея з «Кавказу». Все інше – це «тло» шевченківського періоду: портрети різних людей, ландшафти, жанрові сцени, Козак Мамай тощо. Але воно все автентичне, тобто не задіяне й не силуване, і як «природний» колаж старої України, світу, в якому жив Шевченко, спрацює. Чого не можна сказати про розділ «Твори радянських художників». Щоправда, не всі з них за духом «радянські» – перші два, наприклад, – портрет Шевченка роботи Ф.Кричевського і портрет Лесі Українки роботи Ф.Красицького – «радянські» тільки в тому сенсі, що їх авторам припало жити і творити під більшовиками. Але величезна більшість таки «радянська», тобто за духом, поетикою та стилем інтегрально совєтська. Ці твори також мають свою очевидну «автентичність», тобто історичну та культурну закономір-

ність і обумовленість, загальну співзвучність із добою, але чого вони не мають (і не можуть мати) – це вільного, не задіяного і не силуваного бачення свого предмету. Як годиться для тоталітарної системи, все (або майже все) тут підпорядковане тим чи іншим ідеологемам (насправді квазі-ідеологемам), штампам і топам. І згідно з найголовнішою вимогою державно-монопольної, поліційно-насадженої естетики так званого соціалістичного реалізму, все має бути на поверхні, все має бути доступне для смаку та інтелекту найпростішого споживача, тобто для «народу»; насправді ж для цензора,



Г.О.Неледва, В.І.Рижих. Т.Г.Шевченко і його сучасники. 1960

для Партії. Тим-то основний ключ, основна модальність цих «творів радянських художників» – це кіч.

Але навіть кіч можна, а іноді й треба, досліджувати. Бо хоч в естетичному плані він – барахло, і в нормальних обставинах, тобто в будь-якій країні, не заражений совком, ці твори взагалі не експонувалися б поряд із нормальним (не-кішовим) мистецтвом, а подавалися б в окремому контексті (відверто, програмово зафіксованому – наприклад, «за ла совєтського кічу»), однак присутність кічу в українському мистецтві совєтського періоду настільки велика (бо ж інтенсивно й нещадно насаджувалася), що його не можна так легко позбутися, викинути, за улюбленим совєтським висловом, «на смітник історії». Він так увійшов у тканину життя, що його навіть важко назвати на ім'я. Але й назвати й збагнути треба – і не так самий кіч, як ту ментальність, що його наплотила. І в ній, річ ясна, доведеться знайти не тільки естетичні викривлення.

Судячи за альбомом Державного музею – і не тільки за ним – тематична гама інтегрально совєтської шевченкіани доволі прозора. В основному вона ділиться на такі підрозділи: 1. портрети (живописні, скульптурні тощо); 2. ілюстрації біографічних моментів; 3. резонанс Шевченкової спадщини; 4. шевченківські місця, пам'ятники тощо; і 5. ілюстрації загального Шевченкового пафосу, його поодиноких творів, а іноді й поодиноких рядків. Категорії ці, річ ясна, переплітаються:

портрет може бути пов'язаний із біографічною канвою, як, наприклад, у К.В.Філатова («Т.Г.Шевченко на засланні», 1964), де на першому плані разом із вольовим Шевченком-солдатом бачимо казахського хлопчика, що грає на дудці (явний перегук із тими хлопчиками, що їх малював на засланні сам Шевченко); іманентний пафос Шевченкового слова (наприклад, його «ходження в народ») може збігатися з ідеологічно зображеним резонансом того ж слова, як у К.Д.Трохименка («О.М.Горький читає твори Т.Г.Шевченка селянам у селі Мануйлівці», 1949). Іконографічне зобра-

провідну роль у творчості Пушкіна, Грибоєдова, Лермонтова, Некрасова, Глінки, Федотова»), то приписовані до нього ілюстрації – це портрети Лермонтова, Глінки, Грибоєдова, а замість Федотова... Гоголя (бо ж його згадує наступна читача з Шевченкового листа до Варвари Рєпіної). Гоголь для цього парадигматичного ряду однозначно потрібний, а портрет Пушкіна подано на кілька сторінок раніше, як ілюстрацію до уривку з «Художника». В «принциповому», ідеологічному плані тезовість альбому ілюструє настирливе наголошування класового розмежування, суспільного гніту, революційного руху тощо. Це забарвлення має переважна більшість побутових картин. Часом плакатно-агітаційне завдання взагалі не приховується (як, наприклад, в ілюстрації О.Хвостенка-Хвостова до поезії «Буває, в неволі іноді згадаю» (1952), де карету з товстеньким ксьондзом і якимсь мішком біля нього (мабуть, із грошиками?) везуть не коні, а запряжені мужики. Під тим оглядом альбом Державного музею дещо відретушований – у ньому набагато менше сталінської агітки, і та, що є, здебільшого обмежується власне плакатами – як, наприклад, плакат В.Г.Литвиненка (1961) на тему поезії «Осії глава XIV», на якому двоголового орла штиком і

прикладом (адже дві голови) добивають два дебелі чи то солдати, чи то повстанці (це нібито ілюструє Шевченкові слова «...Слово нове / Між людьми криком пронесе / І люд окрадений спасе / Од ласки царської».) Завдяки постсовєтській зміні державної символіки плакат набирає нового дихання.

5

З усіх вищезгаданих ключів для ілюстрування шевченківської теми найплідніший і найцікавіший для аналізу – біографічний, і це стосується як совєтського, так і постсовєтського періодів. Переваги, «виগ্রашність» цієї модальності очевидні. Ілюстрація того чи іншого моменту з життя поета творить видимість історичної об'єктивності, прямого зв'язку із самою матерією його життя, а отже із самим поетом. За своєю сутністю цей ключ міметичний, тобто «реалістичний» – адже його сенс саме в наративі, в переказі тої чи іншої «події», того чи іншого «факту». Через свою розповідну «прозорість» (міметичність як таку) він наймасовіший і легко приймає (та просто живиться ними) популярну поетику, наприклад, сентименталізм, мелодраму, стереотипи тощо, а також і спущені «згори» ідеологеми. Як такий вершинно-популярний ключ, він найкраще передає загальний сенс даної розповідної матриці (master narrative), що і є міфом Шевченка. Одне слово, він показує шевченкіанський bricolage у його найчистішому виді.

Гадаю, що найцікавіші й найпромовистіші підрозділи цієї широкої гами – це, з одного боку, образ молодого Шевченка, з другого – тема поета і його російського оточення. Ці теми, як побачимо, взаємопов'язані. Перша з них також плавно вписується в базисну і, мабуть, найчисельнішу тему, умовно кажучи, «Шевченко і народ», а точніше – «Шевченко серед народу».

Ілюстрації на тему молодого Шевченка, тобто епізодів із його життя, справді багато – і сама кількість вказує на проблемність цього виду або жанру. Домінантна тональність – сентиментальна. Це відомі картини І.С.Іжакевича «Тарас-пастух» (1938–1939), його ж «Одно-однісіньке під тином» (1938), або М.Г.Дерегуса «Тарас слухає кобзаря» (1956) і чимало інших робіт його та інших художників (В.Касіяна, П.Носка, Б.Бланка, П.Болотіна, О.Вовка, В.Кондратюка...). Тут-таки, в дусі вищезгаданого Хвостенка-Хвостова й того ж архіп'їдного Іжакевича (пор. його «Кріпаків міняють на собак»; 1939), є тема поєнання молодого Тараса – чи то в сільського дядка (М.Дерегус, О.Вовк та В.Кондратюк), чи в Енгельгардта (М.Дерегус, К.Трохименко і той же Іжакевич – див. його «Кара різками кріпака на конюшні», де хоч Шевченко не названий, сюжет уповні суголосний із його автобіографією і найпопулярнішими біографіями), чи від своєї кріпацької долі (див. зокрема А.С.Гавдзинського «Тарас на етапі до Петербурга» (1961)). Але суть справи не є ані в звичній (тобто відруховій) сентиментальності дитячої теми, ані в «ідеологічному» викриванні суспільного ладу – що вписується в ще ширшу тему Шевченкового й українського страдництва, мартирологу. Суть, гадаю, криється в самій модальності, в самому фокусі на дитинство, на юність. Бо йдеться про символічну, але мало приховану, вельми послідовну та планомірну інфантилізацію і про контроль над об'єктом – «дитиною» – яку вона дає. Йдеться про упрієнення. Що це досконалим вписується в поетику, тобто семіотику тоталітаризму – річ доволі відома (і писати про це вже траплялося у зв'язку з Павлом Тичиною та його вживанням цієї модальності як на самозахист, так і задля відсічі). Але мова тепер про глибинніший, не безпосередньо історичний (сталінський) контекст.

Тут варто зробити коротенький відступ. Усім відомо – воно ж бо повторюється повсякчасно, зокрема в березні кожного року, – що Шевченко й український народ, їхні долі, глибинно пов'язані. Це утотоження домінує Шевченкову поезію і плавно переходить в міф поета-пророка. В новітньому історичному плані воно стало основним засобом всенаціонального самоутотоження: Шевченко став і надалі є національним символом. Ніщо й ніхто з ним тут не конкурує. Він є національним гені-

єм – тобто втіленням генія нації. Проте, ця істина, ця перспектива не те що не добачається, але заперечується в контексті, про який іде мова. Одне слово, саме в цьому найпромовистішому, підсвідомо емоційному, популярному, масовому, *візуальному* плані відбувається зсув, взаємопроникання генія і недозрілості, неповноти, дитинства. Бодай на підсвідомому рівні постає апорія, самозаперечення, *cognitive dissonance*: геній як хлопчеський, геній-дитяк. (Потім це з'явиться в іншій іпостасі: діамант, але не відшліфований, геній, але в кожусі.)

Самозрозуміло, тут можна запе-

ке трактування селянина-колгоспника в тому ж сталінському періоді, коли малювалися ці картини, чи на основну традицію в трактуванні селянина («селянка») дискурсом «високих сфер» і «центру» на протязі цілого до- і пошевченківського новітнього періоду. Виймки, як граф Лев Толстой, як різні вияви «хлопоманії», тільки підтверджують силу цієї домінанти.

В кожному разі, постає низка картин. Наприклад, В.Касіяна «Тарас читає твори Адама Міцкевича у м. Вільно» (1951). На ній 10-12-літній хлопець (насправді Шевченкові тоді було 16) жадібно читає

тему І.Шульги Шевченко ще більше похнюплено-забіджений, та ще й босий.

Чи не перенаголошуємо тут дрібні деталі? Какає різниця, як сказали б на київській вулиці, 16 Тарасові чи 20 років? І хіба не був він кріпаком, хіба не ходив у чоботях і в пошарпаному кожусі? Але в тому й річ, що, маючи в принципі безмежну гаму можливих топосів, образів, ситуацій для реконструювання, тобто для вигадкування, советські художники наголошують (і ще як послідовно!) ті моменти, які ілюструють Шевченкову підрядність, дистанцію між ним і світом влади, його залежність від тої високої сфери, до якої він потрапив. Усе стає ясно, коли цей стик ілюструється безпосередньо, тобто коли Шевченка зображувало серед російського оточення.

Найпромовистішою, просто класичною з цього погляду є картина Г.С.Меліхова «Молодий Тарас Шевченко в майстерні К.П.Брюллова» (1947), де ми бачимо нібито їхню першу зустріч. У великій кімнаті, яка є якоюсь дивною сумішшю майстерні й кунсткамери (ті ж меблі ампір, східні килими на підлозі (!) й на стіні, книжки, палета з пензлями, вельми артистичний безлад) на першому плані сидить на червоній канапі Брюллов, нібито в робочому халаті, але й у краватці та в якихось дамських чере-



В.Ф.Задорожний. В.І.Ленін оглядає проект пам'ятника Т.Г.Шевченкові в Москві. 1958

речити: адже йдеться про традиційну, і традиційно-сентиментальну тему. Іноді навіть Ісус Христос у християнській іконографії, зокрема неканонічній, постає хлопчиком або юнаком. Частинна відповідь криється в самій наполегливості теми. Бо питання можна й треба поставити порівняльно: як часто іконографія інших суспільств чи систем представляє свій вершинний символ, свого генія – Пушкіна, Міцкевича, Леніна тощо – в іпостасі хлопця чи юнака? Іноді так, але напевно набагато рідше. Втім, ідеться зрештою не так про вік, і навіть не про наполегливість топосу, як про символічний статус, про іманентну гідність, і ще більше самовистачальність представленого символа-об'єкта. В будь-якому «нормальному» суспільстві вік підлітка має свій іманентний гандж; як влучно й дотепно доводив Гомбрович, у ньому криється попросту метафізична (не те що суспільна, психологічна) неповноцінність, *недозрілість*. У випадку советських, здебільшого сталінських зображень Шевченка-юнака цей момент багаторазово посилюється, статус гідності й повноцінності ставиться під сумнів, а відтак заперечується – власне через утотоження з тим, що мало би бути його запорукою, тобто з народом. Бо в даному суспільному контексті, в його справжній – не офіційно проголошуваний, потьомкінський – системі цінностей, в його істинній семіотиці та суспільній психології народ, тобто «простий народ», це – бидло. Досить подивитися на справжнє, не офіційно-потьомкінсь-

книжку чи то брошуру, яку йому щойно подала трохи старша дівчина (очевидно Ядвіга – Дзюня – Гусиковська), яка стоїть поруч у позі інструкторки. (До цієї «інструкції» ще повернемося). Або того ж Касіяна «Тарас слухає читання поезії Пушкіна» (також 1951 рік), де 10-11-літній хлопчик у театральній позі (рука за вухом, вигнутий уперед) підслухає з-за дверей вершинну музику російської поезії: Пушкіна і Жуковського. В спогадах І.К.Зайцева, звідки взято цю деталь, хлопцем, про яких він згадує, мало бути по 16-17 років; насправді Шевченкові тоді було 19. На ліногравюрі Г.Галкіна «Молодий Т.Шевченко в Петербурзі» (1961) він стоїть у селянських чоботях, шапці й у дещо обсямканому, перев'язаному ганчіркою кожусі на тлі петербурзького сфінкса; оддалік проходять пани: вона в дамському капелюсі, він у цилиндрі. Під пахвою в Шевченка папка – мабуть, із рисунками. Отже, йому мало би бути не менш як 19-20 років – але цьому юнакові щонайбільше 16-17. Стільки він мав «на етапі до Петербурга»; в уже згаданого Гавдзинського Шевченко так і виглядає, але його зовнішність тут не селянсько-кріпацька, а радше гайдамацька (до того також повернемося). На літографії П.Борисенка «Зустріч Т.Г.Шевченка з І.М.Сошенком у Літньому саду в Петербурзі» (1939) Шевченко також не тільки молодший, ніж тоді був, а й підкреслено затурканий і забіджений: шапка в руках, відро з квачем при ньому, очі долу, постава похнюплена. В ранішій (1938) варіації на цю

тему І.Шульги Шевченко ще більше похнюплено-забіджений, та ще й босий. Чи не перенаголошуємо тут дрібні деталі? Какає різниця, як сказали б на київській вулиці, 16 Тарасові чи 20 років? І хіба не був він кріпаком, хіба не ходив у чоботях і в пошарпаному кожусі? Але в тому й річ, що, маючи в принципі безмежну гаму можливих топосів, образів, ситуацій для реконструювання, тобто для вигадкування, советські художники наголошують (і ще як послідовно!) ті моменти, які ілюструють Шевченкову підрядність, дистанцію між ним і світом влади, його залежність від тої високої сфери, до якої він потрапив. Усе стає ясно, коли цей стик ілюструється безпосередньо, тобто коли Шевченка зображувало серед російського оточення.

Найпромовистішою, просто класичною з цього погляду є картина Г.С.Меліхова «Молодий Тарас Шевченко в майстерні К.П.Брюллова» (1947), де ми бачимо нібито їхню першу зустріч. У великій кімнаті, яка є якоюсь дивною сумішшю майстерні й кунсткамери (ті ж меблі ампір, східні килими на підлозі (!) й на стіні, книжки, палета з пензлями, вельми артистичний безлад) на першому плані сидить на червоній канапі Брюллов, нібито в робочому халаті, але й у краватці та в якихось дамських черевичках на каблучках, і дивиться чи то здивовано, чи то запитально ліворуч (щойно підвів очі від якогось рисунку) на свого гостя-прохача. Це – Шевченко. Поруч із ним у чорному гоголівсько-пушкінському плащі стоїть якийсь старший чоловік (мабуть, Сошенко), помагаючи молодому Шевченкові показувати маєстрові свої малюнки. Постає Шевченка варта всіх грошей: йому десь років 15-16, у сурдуті, червоній сорочці-косоворотці (або в краватці), у дебелих чоботях. Очі великі, вигляд перелякано-приголомшений; ноги в чоботях – носачами до себе. Одне слово – архетипальний учень-селоцько, що вперше опинився віч-на-віч із beau mond'ом. В оцінці «Шевченківського словника» картина «відзначається виразною композицією, багатим колоритом, влучними психологіч. характеристиками» (том І, ст.390).

наголюється – бо саме ця структура надихає цей *bricolage* – це момент найбільшого віддалення, найбільшого контрасту. Точніше, момент найбільшої неадекватності, ущербності Шевченка-селока щодо цього «високого» світу.

Своєрідною ідеологічною «сумою» цього *bricolage* є картина Ю.Балановського «Зустріч Т.Г.Шевченка з В.Г.Белінським на вечорі у О.М.Струговщикова» (1952), якої не видно в альбомі музею, але яка була в експозиції (і, може, досі є?) і в ранішому альбомі. В центрі кімнати, що заповнена різною чоловічою знаттю, яка нібито по-різному гуртить, але насправді (півколом, немов в амфітеатрі) прислухається-підглядає центральну подію, стоять Белінський і Шевченко. Цей перший (звісно – «володар дум передової літератури», вчитель цілої прогресивної Росії) поклав ліву руку Шевченкові на плече і «вдохновенно» – очі та права рука піднесені вгору – чогось його повчає. Сам Шевченко, вже у фраку й метелику (пустили в салон – то треба вбратися), але все ще молоденький, стоїть смиренно, трохи спустивши очі, руки чемно складені попереду, й уважно наслуховує – всмоктує мудрість Віссаріона Грігоровича. І байдуже, що немає жодних доказів, що така зустріч взагалі відбулася (одинокі, що знаємо – це те, що серед близько сорока гостей на тому вечорі були Шевченко та Белінський і що цей другий поїхав скоро, ще до вечері), і що є багато друкованих доказів-писань Белінського, котрі переконливо показують, як він відкидає, зневажає, висміює українську літературу взагалі й Шевченка зокрема. Важливо, що структура «дійсності-такої-якою-вона-мала-бути» вимагає такого «факту», тобто такого зіставлення, такого поучання і такої ілюстрації. Бо зайво хіба встановлювати, що, як і вся «менша сестра» Україна, Шевченко мусить бути показаний у позі учня, дитини-бідняка, яку старша сестра (чи пак старший брат) підносить до нових висот.

Основні тези Шевченкової співзвучності з «передовими» російськими мислителями-діячами розробляються в іще багатьох картинах, але, мабуть, жодна з них не осягає такої зворушливої міфографічності, як Балановського. Проте, коли представляються пізніші періоди життя поета, в гру входять інші, дещо менш різкі іконографічні принципи. В основу картин «Зустріч Т.Г.Шевченка з М.І.Михайловим та П.Л.Лавровим у Я.П.Полонського» К.Ф.Кохана (1948) або «Т.Г.Шевченко і його сучасники» Г.О.Неледві і В.І.Рижиха (1960) та в інших на цю тему покладено, мабуть, саме зіставлення Шевченка з його «соратниками». Відтак ключовим прийомом стає розміщення Шевченка в самому центрі групи. Він досліпно мусить бути «серед». (Це вочевидь стосується також різних картин на тему «Шевченко серед народу».) Але при цьому в усіх цих групових колажах (див. також картини В.Давидова, Г.Боня та В.Югая «Зустріч Т.Г.Шевченка з М.О.Добролюбовим і М.О.Некрасовим на вечорі у актора

Мартінова» (1949) і В.Ладженського «Т.Г.Шевченко в колі російських революціонерів-демократів» (1954)) постать Шевченка виходить якось напрочуд штивною, неоквиною, статуєподібною. В плані міфічному йдеться мабуть про те, що на цьому «доріжжю», «революційному» етапі його життя Шевченко вже однозначно забронзовлений; його

Ф.Кричевський). Обличчя списуються з портретів або автопортретів: у Балановського обличчя Шевченка – з відомого автопортрета 1840 року, а Белінського – з портрета К.Горбунова 1843-го. В ту саму позу вписуються різні постаті: як шойно вказано, це може бути хоч Белінський, хоч Шевченко – як тільки потрібно. Варіація може бути

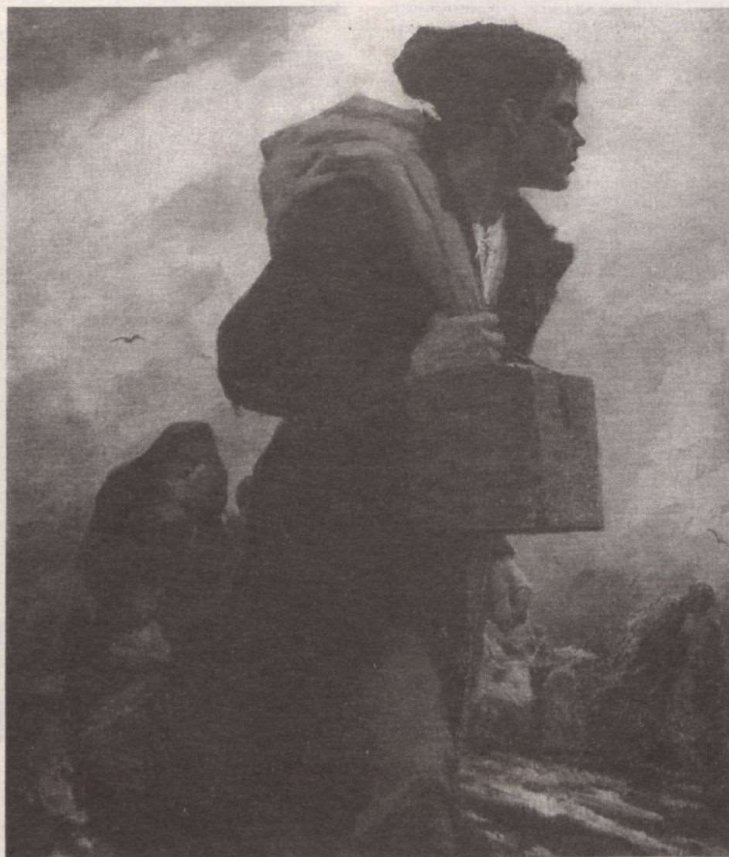
спрацьовує певна паритетність: він рівний серед рівних, тільки більш забронзовлений. До того, він здебільшого пасивний: поважно і пильно прислуховується до слів Чернишевського або Добролюбова (як колись Белінського). Бо він – тільки іконний фокус, тільки пасивне, іконне тло картини; насправді це тільки видимість центру зображення (тобто картини). Драматично-нарративний, активний центр картини проєктується на його російських «соратників-учителів»: Чернишевського у Неледві й Рижиха, Добролюбова у Давидова, Боня та Югая, Белінського в Балановського.

6

Поетика, або основні структури советської альбомної шевченкіани (і того *bricolage*, що її підшиває) кориняться, гадаю, в таких моментах.

1. Жанр або принцип колажу – поєднання різнорідної текстуральної та візуальної шевченкіани – в одному формальному контексті (публікації, виставці тощо) є мабуть головним видом популярного, масового представлення та шанування поета. Певна річ, ця модальність не є відкриттям советського періоду – вона існувала від найранішого (посмертного) етапу рецепції Шевченка й віддзеркалювала головні прикмети мало диференційованого, квазісинкретичного українського суспільства XIX століття. В советській практиці на цю традицію уніфікованого («синкретичного») сприйняття Шевченка нашарувалася ідеологічна монолітність його інтерпретації і загальне підпорядкування природного, спонтанного спілкування зі спадщиною та пам'яттю поета до тоталітарного дискурсу. Проте, «змичка» або поєднання того тоталітарного дискурсу з глибшими, популістськими виявами розуміння поета, і його культу як такого – очевидна й органічна. Може, й тому основні риси советського альбомного та візуального трактування Шевченка мають тяглість, яка не залежить від ідеологічних обставин. Наприклад, різні нібито сталінські прикмети або топи тривають доволі після того, як ця доба номінально закінчується. Одне слово, альбомне і взагалі колажне представлення Шевченка – по суті консервативне явище, багато в чому незалежне від політичних обставин. Найдраматичніше це буде видно в постсоветській практиці.

2. Про всеохопність або «синкретизм» цих колажів уже говорилося. Їхня незаперечна мета – подати нібито «все про Шевченка», тобто його життя, творчість, контекст (Росію, кріпацтво, революційний рух тощо), його значення в історичному й літературному процесах, історію його шанування (ідеологічно витриману, ясна річ), його теперішнє ідеологічне значення, публікації, державні заходи коло нього тощо. Це вочевидь неможливо, тому це «все» подається за певними схемами та шаблонами – і вони, як колода карт, постійно повторюються. Навіть на перший погляд видно, що наявна шевченкіана в советських альбомах і музеях варіює певний окреслений репертуар;



А.С.Гавдзинський. *Тарас на етапі до Петербурга*. 1961

постава, рухи, вигляд стають ієратичними, одне слово, іконними. Момент віддалення, відмежування, що імпліцитний у цій іконності, найбільше, мабуть, оголений у картині І.Резніка – вона має бодай два варіанти – «Т.Г.Шевченко одержує звання академіка» (1949), де Шевченко більше схожий на Яна Гуса, що оскаржує своїх суддів, ніж на художника, який дістає звання академіка. Якоюсь мірою це також видно в картині чи то Л.Ходченка чи С.Гроша «Т.Шевченко серед членів Кирило-Мефодіївського товариства» (1951?), де поет, тепер у позі Белінського з картини Балановського, з таким же натхненням щось промовляє перед братчиками, що стоять і сидять навколо нього. В конкретному, формальному і досліпно колажному плані йдеться про те, що дані малярі-соцреалісти використовують, досить-таки механічно й халтурно, не тільки готові шаблони, передусім фотографії Шевченка, але й загальну інтертекстуальність, тобто один одного. Списуються, повторюються і варіюються пози та жести. На згаданій уже картині В.Давидова, Г.Боня та В.Югая, наприклад, поза Шевченка, де він у темній блузі та білих штанах сидить із високо піднятою на поручні крісла правою рукою, моделюється за фотографією 1859 року (ту саму позу, але не халтурно, варіює у своєму портреті

більш або менш понура (див. вище-згаданого Резніка); Шевченко під час зустрічі із Сошенком може бути в чоботах (І.Борисенко) або босий (І.Шульга).

Безперечно найцікавіші нюанси з'являються тоді, коли заторкується така глибинна структура як вождівство. В тих же позах і жестах можна помітити, що Шевченко починає перегукуватися з Леніном. Навряд чи це свідомо, але впорядники альбому Державного музею Шевченка нам це підказують, подаючи на одній і тій же сторінці картину В.Ф.Залозного «В.І.Ленін оглядає проект пам'ятника Т.Г.Шевченкові в Москві» (1958) і вже згадану картину Г.О.Неледві і В.І.Рижиха «Т.Г.Шевченко і його сучасники» (1960). В обох вождів те саме героїчно випнуте чоло (шоправда, Ленінів героїзм самовпевненіший) і, що важливіше, той сам ленінський жест – обидва тримають правою рукою вилогу свого піджака. В семіотичному просторі соцреалізму й тоталітаризму такі перегуки не те що можливі, але й необхідні: вони витворюють уніфіковане силоне поле ікону влади, держави, офіційного монофасису тощо. Проте семіотика настільки тонка, що завжди здатна розрізняти ієрархію цього вождівства. Шевченкове може тільки повторювати ленінське – у вузьких параметрах. Коли він серед російських друзів, завжди

Репродукція з альбому «Драматичний музей Т.Г.Шевченка»

ті чи інші деталі або комбінації можуть мінятися, але межі допущеного дуже чіткі. Неможливо, наприклад, уявити собі присутність тут деталі-моменту з іншого репертуару – не тільки «буржуазно-націоналістичного», антисовєтського, але й просто незвичного. Так само немислимо побачити в даному альбомі знімок із наукової шевченківської конференції на Заході, як із якогось «бандерівського» шевченківського свята.

3. Таким чином схеми та репертуар стають суворим стережем канону. Визначальною прикметою цього канону є не тільки його заідеологізованість (аналіз цього треба залишити на інший раз), але також його естетична недиференційованість. Так само як совєтське шевченкознавство не окреслюється науковими критеріями (тобто бувають науково витримані праці, але ясно, що науковість як така не є необхідною для цієї дисципліни), так і дана «художня» шевченкіана не розрізняє між мистецтвом і не-мистецтвом, тобто кічем. Оскільки єдиним офіційно санкціонованим «творчим методом» є так званий соціалістичний реалізм, і оскільки такі вияви пропагування шевченкіани, як публікації й музеї (про що власне мова), є серед перших державних пріоритетів (бо йдеться про контроль над символічним і духовним життям), то їхній репертуар – за виїмком самого Шевченкового матеріалу й того до революційного тла, що так чи інакше враховується – буде здебільшого кічем (утім, кічем поплатим: за свою шевченкіану державні Шевченківські премії отримали М.Дерегус, В.Касян і К.Трохименко; Г.Меліхова і О.Хвостенка-Хвостова навіть пошановано премією СССР).

Крім того, що цей, як і інший комуністичний кіч, може (судячи з того, що діється на Заході) набрати певної популярності (серед деяких «посвячених»), про нього ще треба згадати дві різні речі.

По-перше, варто провести межу між «чистим», «високим», а то й «монументальним» кічем, і квазінародною творчістю, якою заповнено різні шевченківські музеї, зокрема в Каневі. Вона, якоюсь мірою, також кіч, але саме наближення до народного репертуару, яким він тепер є, з погляду не так естетичного, як культурологічного переводить її до дещо іншої категорії.

По-друге, саме в культурологічному, соціологічному й естетичному планах не можна нехтувати того розшарування, навіть відчуження, що його ця планомірна, державна ідентифікація шевченкіани з кічем викликає в українському суспільстві, і, до речі, в ширшому позаукраїнському контексті. Бо хоч про це майже ніяк не говориться в українському дискурсі (річ надто дразлива), але не можна заперечити – підтвердження знаходяться майже на кожному кроці – що як для різних українських громадян, так і для іноземців ця ідентифікація – враховуючи ще вагомий і так часто підкреслюваний ідентифікаційний Шевченка з українськістю – фатально впливає на імідж України й на готовість ідентифікувати

її з нею, чи навіть прихильно її бачити. Звісно, момент упередження, а в крайньому випадку українофобії, також треба враховувати. Але не можна не бачити ефекту активного відштовхування. В совєтському контексті це йшло рука в руку з планомірною примітивізацією всього українського. Тепер, у постсовєтському контексті, це питання потребує нового осмислення, і до нього ще повернемося.

4. Певно, що момент примітивізації доволі помітний у совєтському тематичному трактуванні Шевченка, в його іконному представленні. Разом із беззапастим наголошенням його «простого походження» (про що вже говорилося), йде ще зовсім особлива бруталізація. Типовим прикладом є вже згадана картина А.С.Гавдзинського «Тарас на етапі до Петербурга», що й далі, мабуть, прикрашає Державний музей Шевченка в Києві. Тут ціла постаць Шевченка, поета, пророка, зосереджується не так на його молодому віці й нужденному вигляді (напружене, виснажене обличчя, пошарпана одяжка), але – ще більшим планом – на його кулаках (зокрема на правому, що в самому центрі картини й особливо контрастує з темним тлом). Сама поза Шевченка – вигнута вперед, виказуючи не так швидку ходу, як біг – нагадує шаблонну позу гайдамаків, що сунуть із ножами та сокирами в руках до своєї праведної помсти (пор., наприклад, картину В.Шаталіна та М.Антончика «Колішчина» (1952). На щастя (будьмо вдячні їй за це), у Шевченка в кулаці не ніж і не сокира, а ящик і кінець мішка, що його він несе за спиною. Втім, річ не в позі й не в шаблоні – це тільки епіфеномени – а в самій системності.

5. Один із аспектів цієї системності – загальний антиестетизм. Він коріниться не тільки в тематичному плані, в самих зображеннях, у їхній шаблонності, спрощеннях і в загальній поетиці сентименталізму й мелодраматизму, але і у не-тематичному, тобто функціональному, попросту дизайновому плані. Переважання матеріалом, майже цілковита відсутність добору (як експонується друкована шевченкіана, наприклад, книжки перекладів, то мусять бути показані всі, що взагалі є в музеї – одна біля одної, як на розкладках на Петрівці – хоч би які вони були малоестетичні) на підсвідомому рівні роблять своє: знецінюється весь дискурс навколо Шевченка, а отже (бо це ж і його хата) і він також.

На глибшому рівні цей імпліцитний популізм також виявляє певні колективні комплекси, найсумніший із-поміж яких є комплекс неповноцінності – що потім знову-таки замотує самого Шевченка. Найпоширенішим прикладом є постійне нагадування про те, на скільки мов перекладено «Заповіт», або скільки є у світі пам'ятників Шевченкові, або якими накладами видавалися його твори – немовби запевняючи себе, що «якщо його знають, то й нас знають». І все це робиться на наївно-номінальному рівні, поза всяким контекстом – немовби кількість насправді означає якість. Немає навіть

натяку на те, що переклад «Заповіту» якоюсь мовою ще нічого не каже про рівень знання в цій культурі про Шевченка зокрема і про Україну взагалі.

Досконалим аналогом до цього в плані колажного зображення є доволі прозора та наївна спроба означити велич Шевченка рядом визначних людей, яких він так чи інакше згадує в своїх творах – і серед яких він також імпліцитно мусить бути. Тому в музеї Шевченка в Каневі й досі ще є зала, в якій стоять бюсти Гомера, Данте, Шекспіра, Гете, Бернса, Міцкевича, Пушкіна, Гоголя, Рембрандта, Мікеланджело, Шопена, Бетховена, Моцарта. Всі нібито «генії» – хоч Бернс досить сумнівний у цьому товаристві, а Гомер, либонь, узагалі не одна людина, а ціла нарвативна традиція; та й порівнювати Шопена до Бетховена і Моцарта, коли вже зайшло про те, також вельми непереконливо. Ну, а Шевченко, рег анологіам, один із-поміж них (адже вони гості в його хаті) – тобто також геній. Що ця логіка розрахована (м'яко сказавши) не на інтелектуалів і навіть не на дозрілих – річ досить очевидна, але вона досконало ілюструє рівень совєтської шевченкіани.

6. Цей рівень, мабуть, найкраще вимірюється імпліцитним адресатом. Загальна структурна прямолінійність («несофістикованість») самих принципів колажу-експозиції і переважної більшості, якщо не всіх, совєтських експонатів (наприклад, обговорюваних тут картин), указують на обов'язково невибагливого, найвісного глядача. Навіть неозброєним оком легко помітити, що немає жодної суттєвої різниці між альбомами й експозиціями, формально розрахованими на дітей і підлітків і на нібито дозрілого глядача або читача. Одинока різниця – трохи більша тематична насиченість ювеналією, але осмислення колажу й самі його складники – одні й ті ж.

Уніфікований молодечий характер імпліцитної публіки, юність, тобто незрілість, як спільний знаменник адресата – речі давно відомі для дослідників тоталітаризму, зокрема совєтського. Трактатування Шевченка показує це гранично чітко. Воно також указує на зворотну акцію, на своєрідну фатальну синергію. Бо урізнені спрацьовує в обидві сторони: інфантилізується, як ми вже бачили, не тільки об'єкт тих картин (Шевченко і Україна, яку він символічно представляє), але й консумент-глядач, тобто сам народ (точніше – «простий народ») України, ті, для кого картини пишуться й експонуються. Судячи з офіційної, державної шевченкіани, публіка України – це, власне, діти. І їх, як учителька диточок, Партия веде. До подвигів.

7. Найголовніше – це те, чого немає. Враховуючи значення та зміст того явища, яким є Шевченко, кричучою вадою експозицій та альбомів, про які тут мова, є брак його духовного виміру, того, що робить його пророком. Натомість є різні ідеологічні та позитивістські сурогати: Шевченко-мислитель, -месник, -революціонер тощо. Ще краще виходить Шевченко-художник – бо ма-

люнки і рисунки є його. Але вже Шевченко-поет майже суцільно губиться – бо крім усіх інших спрощень і вульгаризацій совєтська рецепція не має елементарної пошани до поезії як такої, до її остаточної таємничості й невловимості. Бо в совєтському каноні поезія – це тільки римована агітка, пропаганда у віршовій формі. За мірками цього канону поезія Шевченка – це набір риторичних фраз і жестів. Те, що надає їй неповторної індивідуальності – її динамізм, відцентровість, неконвенційність – не помічається або переінтерпретовується на щось протилежне. Тому також не помічається – засадничо не може бути поміченим – факт, що Шевченко виборює свою духовність, свій духовий авторитет своїм сумнівом і своєю же зневірою. І коли замість цього постає гола риторика, тріумфізм, однозначний заклик до революції тощо – про будь-яке бачення пророчості Шевченка годі й говорити.

Питання, яке тепер постає перед нами – що сталося з цією спадщиною небачення? Як поталанило Шевченкові в постсовєтській добі?

Другий есей циклу – в одному з наступних чисел «Критики».

К КРИТИКА • КРИТІКА

Критику можна придбати в таких книгарнях:

"Наукова думка"	вул. М. Грушевського, 4
"Академкнига"	вул. Б. Хмельницького, 42
"Академкнига"	вул. Стрітенська, 17
"Сліво"	вул. Червоноармійська, 6
"Методична книга"	вул. Ярославська, 30
"Книги"	Костянтинівська, 12
"Книги"	вул. Московська, 15

а також:
Київський університет
ім. Т. Шевченка
вул. Володимирська, 64
Київський педагогічний інститут
ім. М. Драгоманова
вул. Пирогова, 9
Спілка письменників України
вул. Банківська, 2

Передплатний індекс 33909
Вартість передплати 1 міс. – 1,44 грн., 3 міс. – 4,32 грн., 6 міс. – 8,64 грн., 12 міс. – 17,28 грн.

KRYTYKA on-line:
<http://www.gilan.uar.net/krytyka>
e-mail: krytyka@gilan.uar.net
krytyka@ukrpack.net