

СИМВОЛІКО-АЛЕГОРИЧНИЙ КОНЦЕПТУАЛІЗМ Т. ШЕВЧЕНКА: ІНТРОСПЕКТИВНА СЕРІЯ «ТЕЛЕМАХ – ДІОГЕН»

Леся Генералюк

Відома думка ряду дослідників про Шевченка-художника як малоекспресивного та невиразного, порівняно з Шевченком-поетом, встигла стати аксіомою¹, і, хоч як це не прикро, з різних причин усебічне макротекстуальне наукове освоєння його образотворчої спадщини здійснювалося досить рідко. Для освоєння образотворчо-словесного макротексту Шевченка можна застосувати методологію різних мистецтвознавчих шкіл. Найприйнятнішою може виявитися іконологія, що пропонує інтерпретацію мистецького твору в широкому культурному дискурсі, найперш у літературному, й назагал, за Ж. Базеном, розглядає твір мистецтва як «образ, що говорить», і таким чином вербалізує сенси².

Не вдаючись в історію мистецтвознавчого шевченкознавства ХХ ст., яке мало свої специфічні етапи й особливості розвитку, слід відзначити: за півтора століття, що відділяє будь-який мистецький твір Шевченка від його сучасного реципієнта, було змінено, а для сьогоденного пересічного глядача майже втрачено мовний код класичного живопису, яким користувався Шевченко.

Образно кажучи, Шевченко-художник до нас промовляє латиною. Більше того – він, послуговуючись мовою мистецтва свого часу, як новатор уже ускладнював, змінював її, експериментував, адже був упевненим, працюючи в мистецтві, як і в поезії, «на майбутнє», що його багаторівневі твори будуть прочитані. І приймаючи Шевченка-художника як рубіжне явище в мистецтві – на перетині академізму, романтизму, реалізму, слід пам'ятати, що він, зберігаючи коди різних культурних епох, маючи свій стиль і свою систему образів, має і той особливий персональний код, оригінальний, відмінний від інших у світовій культурі, який поєднує образо-

творче мистецтво й літературу. У цьому сенсі його мистецькі твори, як і літературні, є інтертекстами (за термінологією Ю. Крістевої, Р. Барта), котрі не можна зводити до проблеми джерел і впливів, адже в них поєднано «уривки кодів, формул», «безсвідомих або автоматичних цитат», «тексти попередньої культури і тексти культури, що оточує», походження яких важко встановити³. І той факт, що Шевченко широко користувався ними, вимагає їхнього хоча б часткового освоєння.

Розгляд проблем наративності за допомогою зображення, співмірності візуального образу, так званої тілесності видимого, «мови форм» (Ю. Даміш) із закладеним Шевченком символічним претекстом, що піддається вербалізації, слід здійснити й з огляду на наявні стереотипи однолінійного освоєння мистецьких творів поета-художника. Воно й досі відбувається під кутом зору літературознавчого й атрибутивно-мистецтвознавчого шевченкознавства, для якого мистецькі твори поета – передусім данина професії в руслі модифікованого україноцентричного, ближчого до передвижників, та все-таки консервативного академізму.

Але в академізмі, як і в мистецтві взагалі, зображення не було простою копією, міметичною ілюзією природи. Зображення завжди має, крім зовнішньої «мови форм», глибинну інтенцію думки, інтеріоризоване узагальнення, образ автора, врешті, прихований філософський зміст і здатне підводити, наштовхувати, скеровувати глядача до вищої ідеї, котру воно й репрезентує. Власне, з такої позиції варто сприймати більшість творів Шевченка.

Ідеться, ясна річ, не про зображальність окремих портретів чи окремих пейзажів, мета яких – емоційний вплив на глядача через красу людини й природи, а про концептуальність Шевченка-художника, ви-

користання ним у своїх творах, «оформлених духом речач» (Зіммель), прийомів мистецтва для створення значущих образів-концептів⁴. Причому останні, за Ю. Дамішем, формуються не на семіотичному, а на семантичному рівні, і, завдяки поетичній універсальності мови образотворчих символів, художник конвенціалізує візуальний аспект образу (лінії, форма, колір) у теми, які дають можливість необхідного йому алегоричного, історичного прочитання⁵.

Шевченко зріс на класичній традиції символіки й алегоризму візуальних мистецтв, на тих принципах, нормах, засобах і методах, котрі були викристалізовані зусиллями інших творців, і котрі вкупі з мегатекстом літератури (української в тому числі) сформували його систему образів. Також, очевидно, він користувався в майстерні Брюллова аналогом «Іконології» Ч. Ріпи – «Иконологическим лексиконом» видання 1763 року, який для російських художників-академістів слугував «словником»⁶. Таким чином, адекватна інтерпретація його мистецьких образів передбачає і їх поетапний розгляд: 1) на рівні зовнішньої форми; 2) на вторинному зовнішньому рівні, який включає ідентифікацію сюжетних мотивів з алегоріями або інтертекстом, а часто й колом літературних текстів, які здатні висвітлити той чи інший образ; 3) на внутрішньому, асоціативному рівні інтерпретації *Kunstwollen* – концепту-ідеї як «художньої волі» (А. Рігль), де найсуттєвішим буде визначення символічної цінності мистецького феномену.

Слід наголосити, що у своїй мистецькій творчості Шевченко більше дотримувався правил пластичних мистецтв, аніж неписаних правил літератури, яка в той час, у ХІХ ст., була схильна розширювати арсенал своїх засобів за рахунок інших видів мистецтва – гіпотипозис, екфразис, музикальність, натуралізм (до фотографічності), фантастика, сценічність тощо були органічними компонентами літературної творчості. В образотворчому мистецтві кардинальні зміни стилю відбувалися вже після Шевченка, тому його як етапне явище варто сприймати новаторським стосовно тем і способів їх подання та консерватив-

ним у загальному технічно-виконавчому підході. Виконуючи технічні приписи академізму, він меншою мірою слідував його канонам стосовно тематико-ідейних вимог, а насамперед впроваджував оригінальну концепцію зображальності. Вона полягала в явленні через символіко-алегоричні образи – звично використовувані малярством образи реального світу з прихованими смисловими акцентами – певних ідей, душевних станів, особистісної картини світу, котра і в поезії, і в прозі, і в мистецтві має одні сенсові наповнення, одні орієнтири – мікро- і макрокосм з Україною в центрі.

Власне, ведучи мову про узагальнюючу метафорику поетичних образів Шевченка, побудовану за принципом розгорнутих мисленнєвих асоціацій (Франко), слід враховувати особливості (й витоки) зображальної алегоричності й символіки Шевченка-художника, котрі корелюють з літературною розповіддю. Не випадково, зіставляючи картину «Катерина» з жанровими композиціями П. Федотова й В. Штернберга, П. Білецький підкреслював, що «у них – жанр, у нього [Шевченка. – Л. Г.] – мова символів»⁷.

Осмыслиючи в цій розвідці специфіку іконічних образів серії «Телемах – Діоген» (1856), побіжно торкнемося її джерел. Останні нескладно відшукати у традиції культурної інверсії класичного європейського мистецтва, що полягає в постренесансному зображенні абстрактного, небесного через земне. Окрім впливів Ренесансу й класицизму, суттєву роль відіграла відома Шевченкові традиція українського іконопису, так звана літературність багатьох ікон, де символи орієнтували на процес «читання»⁸, причому ця розповідність, яка з часом удосконалювалася й вела до ускладнення сюжету, спричинила відтворення на іконах світських мотивів і побутових рис.

Шевченко з дитинства увібрав загальний принцип іконопису вести в алегоричній формі розповідь про діалектику людського життя. Уміючи сприймати релігійні зображення за їх сюжетами, другорядними деталями, що вже у ХVІІІ ст. лапідарний біблійний текст подавали як багатослівне оповідання, Шевченко використав цей

принцип у своїх сепійних серіях. Символічні композиції в українському іконописі ще з XV–XVII ст. характеризувалися різноманітністю та складністю сюжетів, не випадково дослідники відзначали, що «ікона часто перетворювалася в цілі живописні поеми»⁹. Принцип синтезу словесного й зображального начал, активно представлений в українських іконах¹⁰, використано Шевченком неодноразово: він зберіг на рівні підсвідомості й у пам'яті своєрідне кліше українських ікон-поем. Зазвичай у їхньому центральному полі містилася головна постать – святий чи апостол, якому було присвячено ікону. Вона подавалася завжди візуально більшою, аніж постаті другого плану, інколи й гіпертрофовано збільшеною¹¹. Шевченко інтерполював цей принцип посиленої значимості головних постатей, як і принцип іконописного ієратизму, в «тексти» своїх численних сепій.

Лінія, що йшла від іконопису та українських стародруків, була підтримана (щодо Шевченка) й загальною тенденцією епохи, скерованою на вираження в конкретних чуттєвих образах істин субстанціональних (адже «символ і символіка були надзвичайно важливими компонентами романтизму», відтак «образ, твір у цілому були найчастіше відтворенням не стільки завершеної реальності, скільки відображенням того, що безпосередньо зображенню не піддавалося і мовою епохи називалося “універсальним”, “безкінечним”, “субстанціональним” тощо»¹²), та певною школою. Вплив Брюллова-синестетика – безсумнівний. Шевченко бачив «кухню» його блиску й перемог, його задуми синестезійних полотен, що мали метою унаочнювати аспекти полімодального комплексного світовідчуття, врешті, він спостеріг і перейняв схильність учителя до акцентуації алегоризму. Жанр алегорії особливо приваблював Брюллова в кінці 1830 – на початку 1840-х років, вважає О. Гаврилова. Він проявився в декількох рисунках та ескізах художника: «Алегорія Риму», «Затемнення сонця», «Всенищівний час», «Діана на крилах Ночі», хоча жодна із задуманих алегорій в картини не втілилася¹³.

Шевченко згадав у повісті «Художник»

одну з лекцій учителя на тему всепоглинаючого часу, настільки збагачену сенсами й цитаціями, що, пише він, «я тільки тепер почувствовав и понял символическую статую Сатурна, пожирающего детей своих». Дійсно, помітне тяжіння до символіки й алегоризму – одна з характерних рис Брюллова, котрий ще з часу свого навчання в Петербурзькій академії мистецтв був членом масонської ложі «Обраного Михаїла»¹⁴, а пізніше, не зважаючи на дану в 1822 році обіцянку «не належати до жодного таємного товариства», назавжди залишився прихильником ідей ордену, втілюючи в мистецтві іконографію масонських доктрин (специфічні символи, знаки, композиційні прийоми є в полотнах «Піфферарі перед образом Мадонни» (1825), «Останній день Помпеї» (1833)¹⁵.

Після повернення з Італії Брюллов приятелював із багатьма членами масонських лож, у тому числі з В. Жуковським, М. Вієльгорським, Ф. Толстим, котрі сприяли й Шевченкові. «Весь романтизм був вихований у тіні теософії, черпаючи з неї уявлення про... прилучення до таїн Універсуму», – вважає історик російського мистецтва В. Турчин¹⁶. Отже, якийсь час молодий Шевченко, судячи з усього, був під впливом яскравих думок російської аристократії про духовне оновлення й оновлення світу, про синтез усіх знань та єдність душі зі світовим духом. Брюллов утілював окремі езотеричні кліше у своїй малярській практиці, навчав своїх учнів бачити внутрішнім, духовним, зором. Щоправда, від початків стійка (і в багатьох сенсах сформована) картина світу Шевченка сприяла тому, що він, віддавши пріоритет національному, родовому, відмежувався від космополітично-абстрактних ідей масонства, які так чи інакше все ж сприймав у святилищі Брюллова. Тому його відомий колоритний пасаж про «изящно-роскошную» майстерню, в якій він, учень великого майстра, бачив «знойную дикую степь надднепровскую», «усеянную курганами», та «мученические тени наших бедных гетманов» (Щоденник, 1 липня 1857), – радше зріле, а головне, свідомо задеклароване відмежування від масонських теософських ідей (включно

з «німецькою філософією»), які володіли тоді умами російської аристократії.

При цьому варто враховувати, що Шевченко перейняв у Брюллова співмірні з традиціями українського іконопису загальні зображальні підходи, зокрема символізм, художній принцип подачі та суто мистецьке оформлення первинного задуму-концепту. Період його учнівства й «благоговійного» осягнення мистецтва збігся з періодом особливого потягу Брюллова (не без впливів друзів – членів таємних лож) до специфічних алегоричних композицій. У російському мистецтві того часу алегоризм, загалом характерний для малярства ХІХ ст., дійсно набув поширення завдяки впливам масонів та їхній традиції розділяти мистецтво «профанне», або «зовнішнє», звернуте до невтаємничених, та «внутрішнє», доступне членам таємних лож¹⁷. Брюллова приваблювали алегоричні образи їхньою здатністю виражати абстрактні («отвлеченные») ідеї посередництвом креативного застосування міфологічних і символічних персоналіфікацій, можливістю свободи уяви й необмеженим простором для гри фантазії. Він, «пламенный поэт и глубокий мудрец-сердцеведец, облакал свои выпранные светлые фантазии в формы непорочной вечной истины» (Щоденник, 12 липня 1857), тобто в досконалі природні форми.

Таким чином, Шевченко перейняв у вчителя не лише кредо «ані кроку без натури» (це зазвичай підкреслюється для репрезентації Шевченка як художника-реаліста), а й світоглядні схеми творення образу, принцип цілісного підходу до образної системи мистецького твору. Образи, засвоїв він, мають делегувати поняття й ідеї на різних смислових рівнях, причому центральний образ-тема істинного твору мистецтва покликаний нести найбільше алегоричне навантаження, власне, твір (тут спрацював і канон академізму), поза предметом зображення, завжди втілював Ідею.

Засвоєний Шевченком-художником принцип алегоризму й символізму варто було б назвати «принципом нелінійності». Термін указує на те, що мистецькі образи Шевченка, створені на межі між алегорією та символом, разом із властивою йому по-

етизацією та ліризмом – мають не один семантичний рівень прочитання, а декілька, які слід розшифровувати. Вірогідно, саме тому його мистецька спадщина є практично terra incognita в шевченкознавстві, а більшість відкриттів, можливих за умови знання специфічної мови образотворчого мистецтва, ще попереду.

Запропоноване тут нелінійне прочитання мистецьких творів Шевченка як «текстів» базується на синтезі інтерпретаційних ключів: Шевченко-художник, з одного боку, продовжував іконографічну традицію «вбудовувати» ідеальне в матеріальне, де головними інструментами слугують лінія, колір, об'єм, перспектива. З другого – Шевченко-поет осмислював, а інколи й оформлював у слові таку схему творення. Окрім того, для художників, як відомо, характерна здатність проникнення крізь видиме, що підлягає зображенню. Вона й розкриває глибинні сенси видимих речей, і висвітлює сутність самого мистця. Популярна в той час фраза К.-Д. Фрідріха: «художник повинен рисувати не просто те, що він бачить перед собою, а те, що він бачить у собі»¹⁸, стала аксіомою.

Так, самоаналіз і самоосягнення ізолюваної душі є особливо відчутними в бездоганних з художнього боку композиціях серії «Телемах – Діоген». У ній, окрім евангельських і агіографічного мотивів, що служать претекстом розгортання інтроспективних асоціацій («Благословіння дітей», «Самарянка», «Св. Себастьян»), присутні й літературні («Робінзон Крузо»: джерело – однойменний роман Д. Дефо (1660–1671), «Телемах на острові Каліпсо»: джерело – роман Ф. Саліньяка де Фенелона «Пригоди Телемака, сина Уліссого» (1699), міфологічні («Нарцис та німфа Ехо») та історико-літературні («Мілон Кротонський», «Умираючий гладіатор», «Діоген») ремінісценції. Незважаючи на те, що одна із сепій циклу («Киргизка») створена поза якимось відомим словесним джерелом, ця серія у своїй смисловій єдності є яскравим прикладом мистецького інтеракціонізму.

Попри алюзивні відсилання до джерел (Шевченко проставив номер і назву на кожному рисунку), серія не є набором ілюстра-

цій до конкретних літературних творів, а, радше, іконічним аналогом медитативно-інтроспективної лінії в літературній творчості самого автора. Серію можна вважати свого роду алегоричним інтровертивним атитюдом особистості, який піддається прочитанню завдяки низці вказівок автора.

Послідовність аркушів має суттєве значення: індивідуальний атитюд розгорнутий у часі, і співвідношення окремих автобіографічних сюжетів із сюжетами композицій є очевидним. Тому описувати серію як окремі, спонтанно створені самоідентифікативні образи, що в деяких випадках є ілюстраціями літературних творів («чудовою ілюстрацією» до лермонтовського «Умираючого гладіатора» названо, зокрема, однойменну сепію¹⁹), як міркують деякі дослідники, наприклад С. Раєвський, навіряд чи правомірно: «Нумерація і написи рукою Шевченка на зворотах сепій аж ніяк не означають, що вони пов'язані єдиною ідеєю. Щонайбільше вони можуть свідчити про виконання їх в один якийсь період життя і творчості Шевченка»²⁰.

Образ «внутрішньої людини» в її визначальних сутнісних проявах, що завжди співмірюється мистцем з «образом Божим» – та загальна ідея, котра водночас є і «відбитком серця художника» (О. Роден), тут пов'язує новозавітні алюзії, агіографічні, міфологічні, літературні джерела в єдиний полісемантичний метатекст серії. Тому в ній можна вловити й певну притчевість. Однак, враховуючи те, що інтерпретація у словесних формулах творів образотворчого мистецтва зазвичай мінімалізує обшир концепту, запропонованого художником, лише намітимо деякі напрямні можливого прочитання, представивши варіанти рецепції.

Автобіографічність та часовий аспект розгортання атитюду особистості як структурні чинники серії «Телемах – Діоген» мають символічне втілення в образах центральних героїв першого та останнього аркуша: гордовитий недосвідчений юнак, спадкоємець царя-героя, і старий філософ, персоніфікація мудрості, котрий, за Юнг'ом, є «символом духовності та життєвої сили індивіда, коли його свідомість сповнена ясності та розуміння»²¹. Телемах уособлює

юність, незрілість, власне, й саморецепцію молодого, уже вільного від кріпацтва і будь-якої опіки Шевченка – сина героїчного народу. В історії Троянської війни образи немовляти Телемаха й Одиссея були пов'язані. Одиссей «у конічній шапці, яку носили містагоги, переорював поле, причому кожна борозна, засіяна сіплю, означала даремно прожитий рік», – а зупинився він, як відомо, на десятій борозні²². Можливо, що тут (код – головний убір Телемаха) подано і вказівку на час: «вирішальний бій має відбутися через десять років»²³, – власне, на заслання. Дещо пасивна, інфантильна особистість перебуває в очікуванні розгортання подій у гроті (який у грецькій традиції був місцем захисту і культу²⁴, а водночас і місцем переховування переслідуваних владних осіб і легендарних постатей²⁵). Це лише підкреслює її атомарне світовідчуття, відмежованість від світу, певну замкнутість. Символіка гроту може також стосуватися й ширшої ретроспективної саморецепції Шевченка, в тому числі символізувати й брюлловську майстерню.

Важливим акцентом, позначеним світловим контрапунктом стосовно склепіння гроту, є чарівна муза-німфа – ідея мистецтва. Відомо, що образ Телемаха у творі Фенелона пов'язаний з ідеєю прекрасних мистецтв²⁶, тому ймовірно, що тут Шевченко візуально репрезентував і особисту, з малих літ, відданість мистецтву. З м'яким жартом представив він і контекст «езотеричних пошуків» російських аристократів, у колі яких перебував завдяки Брюллову: як і кістки (атрибут *vanitas* – марноти світу, одна з яких нагадує циркуль, символ масонства), так і рослини, і муза розташовані тут на одній лінії. Ще один символічний зріз – семантика імені героя (від грецьк. *tele* – далеко та *machomai* – битися, воювати, тобто «той, що воює здалеку», «той, що разить на відстані»), як і відірваність його від рідної Ітаки, – вказує на асоціативне поле, породжене питомо шевченківськими концептами чужини (Петербург, Казахстан) та України, ради якої й «воює».

Сепія «Робінзон Крузо» – інваріант концепту чужини, але тут домінує ідея ментальної сили, самоствердження, освоєння

знань, пошуку шляху. Полишений сам на сам індивід мужніє, задумується над сенсом буття; це й самоосвіта, самостійність, опора на власні сили. Тема відлюдництва як тема кристалізації особливої духовної сили, поширена в апокрифах, у релігійному та класичному мистецтві, була знайома Шевченкові: ермітажне полотно ван Дейка «Відлюдник, що молиться» (1660-ті); гравюри Л. Тарасевича до «Патерика Печерського» (К., 1702) «Єремія Прозорливий», «Лаврентій Затворник», основні мотиви яких – вхід у печеру²⁷, обрамлений рослинністю, череп, кістки (у другому творі) – зберігаються в цій серії, як і присутнє в гравюрах «Патерика» відчуття застиглому часу. Книга може бути і вказівкою на літературну творчість автора, адже у процесі індивідуалізації Робінзон писав щоденник. У Шевченка немає прямих поетичних відсилочок на кшталт «Часто я самотній, ніби Крузо» (В. Симоненко), однак, поза сумнівом, іконічна репрезентація концепту вигнанця, самотності, туги, смутку за батьківщиною, своєрідної духовної робінзонади, – не що інше як візуалізація численних лейтмотивів поезії та прози, представлених, для прикладу, у болісному питанні: «Як же жити / На чужині, на самоті? / І що робити взаперті?» («Самому чудно. А де ж дітись?»).

У літературних сюжетах, від яких мистець відштовхнувся в перших двох сепях, герої перебувають на острові. Двічі підкреслена тема острова, який утілює закон поляризації, розмежування на два світи²⁸, у контексті Шевченка – життя до... та після... (до викупу з кріпацтва й після звільнення; до Академії й після вступу до неї; до заслання і після нього) – має й інші аспекти прочитання, у тому числі суб'єктивної відокремленості. Акцентований образ печери, з якою пов'язаний Робінзон (за Юнгом вона втілює безсвідоме, «у середньовічній символіці – людське серце, духовний центр»²⁹, тобто «внутрішнє, що протистоїть світу як невидиме видимому, заміщує дім», а водночас у ній «ховаються від небезпеки»³⁰, це, врешті, й «перехід, зв'язок між ясним світом людей і таємничим нутром землі й підземелля»³¹), видається доволі промовистим ключем до загального дискурсу серії.

Подані в наступних аркушах три підкреслено однотипні жіночі образи – екстеріоризація Аніми (К.-Г. Юнг) в її трьох найсуттєвіших іпостасях. Вони символізують материнське начало, поетичну творчість та Україну з певним референтним колом людей («Благословіння дітей»), ідеальне жіноче начало й, можливо, кохання («Самарянка») та жіноче начало побутово-приземлене, так звану прозу буття, а водночас і обмеженість можливого поля прикладення сил неординарної особистості («Киргизка»).

Композиція «Благословіння дітей», ремінісценція з тексту Євангелія (Мт. 19; 13–15), репрезентує масштабний семантико-алегоричний підтекст ідеї призначення мистця, унаочнює усвідомлене знання свого покликання і свого надзавдання. Шевченко зримо представив висловлені в поезії сподівання на те, що його твори потрібні українській нації: «І в сім'ї веселій тихо / Дітей привітають» («Не для людей, тієї слави»). Усі ці «легенькі діти», що «радують одну душу», «злії діти» Трьох літ, діти-думи Перебенді мусять потрапити в руки адресата, яким є Україна (українці). У поетичних текстах часто фігурує образ «мати», «заплакана мати», так само адресне скерування: «В Україну ідіть, діти! / В нашу Україну» («Думи мої, думи мої») – відомий символ «дітей», призначення яких пробудити націю. Особливо ж турбувала доля віршів-дітей на заслання: «А може, тихо за літами / Мої мережані сльозами / І долетять коли-небудь / на Україну... і падуть, / Неначе роси над землею, / На щире серце молодее» («Лічу в неволі дні і ночі»). Мистець побоювався, що заслання «розіпне» його і він не зможе їх відіслати: діти біля правої руки апостола (семантика образів рисунка «Апостол Петро», 1851), він прагнув, попри все, передати їх читачам: «стихи... я все-таки втихомолку кропаю. И даже подумываю иногда о тиснении (разумеется, под другим именем) этих плаксивых, тощих детей своих» (Щоденник, 1 липня 1857).

Водночас образ печальної матері на тлі стіни, на узвишші, при вході в житло, яка благословляє-вказує правою рукою на головну цінність – на немовля в кошику,

пробуджує алюзії не лише на євангельський сюжет, а й на старозавітну історію немовляти Мойсея, виконання місії якого стало можливим завдяки мандрівці в кошику по Нілу³², врешті, й на творчість та біографію самого автора. Мати (тут – Аніма) сподівається, що її молитва-прохання про долю дитини буде почутою. Так само автоалюзивною є постать Христа, подана в контражурі на другому плані, й декілька дітей біля нього, котрих він благословляє, – це другий «текст» сепії. Він має аналог у поемі «Марія» та пов'язаний з «текстом» першого плану: «І сидить / І дивиться, о Всесвятая! / Як Син той скорбний спочиває. / Аж ось і дівтора біжить / Із города. Його любили / Святе діточки. Слідком / За ним по улицах ходили, / А іноді й на Елеон / До його бігали, малії. / Отож прибігли. – О святії! / Пренепорочніє! – сказав, / Як узрів діток. Привітав / І цілував, благословляя, / Погрався з ними, мов маленький, / Надів бурнус. І веселенький / З своїми дітками пішов / В Єрусалим на слово нове, / Поніс лукавим правди слово!» Паралель «вірші – діти», «слова – діти» є одним із засобів візуалізації невловного процесу поетичної творчості: «З-за Дніпра мов далекого / Слова прилітають. / І стеляться на папері, / Плачучи, сміючись, / Мов ті діти...Любо мені з ними, / Мов батькові багатому / З дітками малими» («Не для людей, тієї слави»).

Попри тематичну подібність (матір, що сидить, дівтора, благословляючий Христос, на горизонті – прекрасне сліпучо-біле місто, що викликає алюзії не стільки на Єрусалим, скільки на поетичний троп з «Давидових псалмів»: «І коли тебе забуду, / Ієрусалиме, / Забвен буду, покинутий / Рабом на чужині»), іконічна розповідь включає незмірно більше сенсів. Христа оточує натовп-народ – справа від нього декілька жіночих постатей, зліва, за спиною, чорна маска, алегорія соціуму – «людей лукавих»³³, але й водночас «перетворень, розкриття усякого подвійного й двозначного існування»³⁴. Окрім назви, яка вказує на центральний образ-концепт – «дум-дітей» мистця, рисунок у цілому підносить ідею чутливого серця (жіноцтва, матерів) – умовного адресата дум: у гурті людей третього плану на даху

східної будівлі також підкреслено першість жіночого начала у двох яскраво освітлених постатях попереду (реальне існування такої групи, де жінки у східному одязі на першому плані, неможливе, бо йде врозріз зі східними звичаями). Так само не випадково продубльовано й стіну – материнський символ, «жіночий елемент людства»³⁵, який пробуджує біблійні алюзії (за Г. Бейлі) на слова Суламіти з «Пісні пісень»: «Я – стіна».

Символіко-метафоричні образи сепії перетинаються, взаємопосилюються, причому суттєва ампліфікація відбувається завдяки відповідникам у поезії Шевченка, а саме ідеї жінки-матері, всепереможної материнської любові до дитини («Діти! Велика Божа благодать!» («Княжна»); «Любов – Господня благодать!» («Москалева криниця») та ідеї народу (натовп) – «незлюбних праведних дітей» – першочергово українського: «діти в кайданах мовчать», «діти козацькі», «добрі діти», «юродиві діти», врешті запорожці, гайдамаки – «діти», «малі діти», котрим потрібен ватажок. Усі вони складають ту націю, яку внутрішнім зором бачить Шевченко, до якої скеровані його думи-діти та яку, прийде час, Україна-Богоматір благословить, виходячи на перший план історії: «Заплакана мати / Благословить дітей своїх / Твердими руками» («І мертвим, і живим, і ненарожденним»).

Євангельська ремінісценція дещо іншого, глибоко особистісного масштабу – у сепії «Самарянка» з цієї ж серії (див.: Ів. 4; 6–28), де центральною є постать не Христа, а самарянки, котра знову ж таки – втілення сердечності, доброти, співчутливості, милосердя. Головний акцент тут зроблено, радше, не на новоотриманому від Спасителя розумінні християнської любові, а на дієвому поширенні любові й добра. Символічно, що мікрообрази пустелі (верблюди, намети, брили каміння, колючі рослини) «відгороджені» від самотньої постаті Христа на другому плані, власне, фігурою першого плану – жінкою. Досконало з мистецького боку модельована постать казашки з довірливим обличчям, яка дивиться на глядача, одночасно вказуючи очима в бік Христа, – алегорія жіночого життєдайного начала.

Те, що добра душа «самарянки» подала не просто воду, а щось більше для зраненої душі художника (згідно з інтроспективною концепцією серії), а з тим понесла нове знання, свідчать амфори на коромислі. Тут застосовано питомо художній прийом алегоризації: не глек, не відро, а амфора, подібна до кубка з нектаром, який несе Геба в ермітажній скульптурі Канови.

Звісно, тут складно проводити паралелі, кого саме з жінок мав на увазі Шевченко, образ-алегорія є максимально узагальненим, як і автоалюзивна фігура Христа під пальмами (деревами-символами «духовної перемоги»³⁶), зануреного в думу й повернутого спиною до пустелі з верблюдами (Азії, Оренбурга), обличчям до гір-горбів, які, швидше, нагадують українські кургани, та фігур, що наближаються до нього – алегоричної ремінісценції трьох філософів-царів. Потік води справа актуалізує різні сенси: тут не лише традиційна ідея «зцілющої» й «живущої» води, а й суто шевченківський динамічний образ часу, який тече хвилиною на глядача: «Течуть собі меж бур'янами / Літа невольничі»; «Літа пливуть... / Пливуть собі стиха» («Лічу в неволі дні і ночі», 2-га і 1-ша ред.) Одне із прочитань – дар животоворящої води з рук «самарянки» – необхідність для спраглої душі, але й він короткочасний, як наприклад, тривання життя трави (супровідний «текст» біля жіночої постаті – будяк-бур'ян) для духу, заглибленого у вічність.

Ідею короткочасності «дару» підтверджує наступна алегорична ремарка серії – аркуш «Киргизка»: і визначеність національності у назві, й приземлено-побутовий антураж довкола моделі слугують концепту реідеалізації. Саму постать уже подано не в окриленій динаміці, а похиленою, в зажурі. Порожній перекинутий глек (не амфора), ступа, мішок, решето, собака, сокіл на ланцюгу, символіка яких легко прочитується, врешті, казахські типажі в їхньому буденному оточенні не залишають сумніву щодо заниження іконографічного образу жінки з попередніх двох аркушів – вони, до речі, не випадково мають півциркульну аркоподібну форму (як відомо, в класичному мистецтві форма творів на релігійну

тему, що в горішній частині завершується півколом-аркою, символізує духовний верх, небеса³⁷). Отже, концепт Аніми тут репрезентовано антитетично попереднім зображенням: жінка як персоніфікація авторських безнадійно-тужливих роздумів про марноту життя, безцільність підневільного існування, а перекинутий глек – символ незатребуваної творчості – промовиста репліка в унісон поетичним рефлексіям: «Нігде не весело мені» («Не гріє сонце на чужині»); «Як же жити / На чужині на самоті?» («Самому чудно. А де ж дітись?»); «Думи мої молодії – / Понурії діти, / І ви мене покинули!..» («Невольник»); «Для кого я пишу? для чого? / За що я Україну люблю? / Чи варт вона огня святого?..» («Хіба самому написати»).

Варто відзначити, що символіко-алегоричний текст усіх трьох сепій («Благословіння дітей», «Самарянка», «Киргизка») не вичерпується запропонованим тут нелінійним трактуванням. Тут указано лише один підхід. Це плідна, на нашу думку, рецепція головного жіночого образу в юнґіанському руслі як візуальної репрезентації Аніми – «вічного образу жінки... відтиску або архетипу всього родового досвіду жіночності», одного з найбільш впливових регуляторів поведінки, який водночас є джерелом образів і відкриває доступ до творчості³⁸. Концепт Аніми, який у циклі «Телемах – Діоген» Шевченком представлено в трьох іпостасях: благословляючої охоронниці (матері-України), «самарянки», що тамує душевну спрагу, та земної жінки-страдниці нескладно співвіднести з численними подібними образами в поезії й повістях – від образу Марії з однойменної поеми до кузини з повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали». Безумовно, ґрунтовний дискурс такого зіставлення із супутнім аналізом креативного впливу Аніми на мистця й поета, розпочатий С. Балеєм і А. Халецьким, можливий лише в контексті окремого дослідження, яке продемонструє, що саме в єдності інтровертних та зримих (школа!) орієнтацій Шевченко досягає і глобальних прозрінь, і цілеспрямованого суґєстивно-емоційного впливу на реципієнта.

Опонує «Киргизці» наступний аркуш серії. Зрілому герою потрібні подвиги, дія, отже, наступний щабель апробації самої – бажання гри, випробування сили, ігнорування небезпеки, відтак тортури внаслідок защемленої з власної вини руки («Мілон Кротонський») – криза самореалізації повного сил та енергії індивіда. Подібні автоасоціативи з образом Мілона є в ермітажних групах Е. Фальконе, очевидно, відомих Шевченкові, адже в обличчі й постаті героя сепії простежуються спільні риси зі скульптурним атлетом в Ермітажі³⁹. Образ карикатурного лева має алюзії на абсурдні погрози реальності, які відчув на собі зрілий мистець і поет Шевченко після 1847 року, але він має й ширше тлумачення: «*quaerens quem devoret*» (звір бродить довкола) – так у Біблії характеризується диявол: «Ваш супротивник – диявол – ходить, ричучи, як лев, що шукає жертви кого» (Перше соборне послання св. апостола Петра, 5: 8). Окрім первинного історико-літературного джерела та скульптурного твору Фальконе, літературним претекстом сепії «Мілон Кротонський» може бути й звернена до Наполеона Бонапарта ода Байрона, яка проводить паралель між падінням імператора, його засланням на острові св. Єлени та поразкою велетня-титана. Підкреслимо – претекстом, але аж ніяк не текстом англійського поета, до якого Шевченко виконав ілюстрацію, як помилково вважає Я. Галайчук⁴⁰.

Наступний етап індивідуалізації – самопізнання, самозаглиблення («Нарцис і німфа Ехо»). Вдивляння вглиб себе, в енігматичні сховки власної душі – у прекрасне відображення у воді, де цвітуть водяні лілії, – не що інше, як екзистенціальна проблема самопізнання, поставлена Шевченком, як перед тим і раннім Сковородою у філософському діалозі «Наркіс»⁴¹. Обидва українські поети – і художник, і філософ – намагаються в однойменних творах осмислити проблеми добра і зла в людині, віднайти її справжню сутність – образ Божий. «Одне зусилля – пізнати себе і зрозуміти Бога, пізнати і зрозуміти точну людину... Адже істинна людина і Бог є те ж саме», – писав Сковорода, ставлячи на перше місце в осягненні світу

якраз самопізнання – головну умову пізнання природи, видимої натури⁴². Його мислитель Наркіс постійно повторює: «пізнай себе», «вслухайся в себе», «знайдеш друга вглибині себе», «вернися в дім твій», «себе знаючі премудрі суть». Кожний підзаголовок трактату Сковороди – повторення формули «знай себе» – наголос на знаннях істин людиною, уподібненою дереву⁴³. На одну з багатьох інтерпретацій сквородинських ідей натрапляємо в сучасного філософа В. Ільїна: «Тінь дуба – ось що таке плоть людини, її «твердий корпус», саме ж дерево, сама людина – це прихована її сутність, розгадка якої і є пізнання. Такий філософський парадокс Сковороди»⁴⁴.

Шевченко унаочнив головні образи трактату, зобразивши могутнє дерево, віддзеркалене у воді обличчя Нарциса – воно візуально збільшене й красивіше від «оригіналу». Нарцис, поглинутий пригадуванням себе істинного, забув про себе тілесного, «матеріального», він забув про німфу Ехо – алегорію мистецтва, відкинув сирінгу – символ мелодії-поезії-творчості й трансформованого нерозділеного кохання⁴⁵. Перед Нарцисом, також відторгнутий, лежить тірс – жезл вакханок-менад, діонісійський символ, зазвичай увитий плющем або виноградом⁴⁶, але Шевченко спіралеподібно обвив його не виноградом, а повитцею – травою забуття, тобто тірс є образом забутого минулого. Собака поруч, «істота, яка супроводжує мандрівника і є разом з конем найближчою до людини»⁴⁷, лише відображає інтерпретативне ставлення до події.

Обрамлення аркуша із заокругленими кутами вказує на важливість думки, закладеної в «тексті» цієї сепії – контамінації ремінісценцій з «Метаморфоз» Овідія, «Наркіса» Сковороди та образів-відповідників з медитативної лірики Шевченка, його прози. Власне, Ехо – вказівка на поетичну творчість, адже первинно музи були «надихаючими німфами джерел; вони наділяли людей поетичним талантом, учили їх ритмічним розмірам віршів»⁴⁸. Тим-то можна ствердити, що художник, візуалізуючи тут не лише власні екзистенційні аспекти творчості, а й «філософію серця» духовно спорідненого з ним філософа, специфіч-

ною формою сепії подав ще одну невелику ремарку. Вона стосується його дитинства, уперше явленої «іскри Божої» через саморобні книжечки й орнаменти-куншти на аркушах, куди він «списував Сковороду», – прообраз перших «сигналів» покликання поета-мистця.

Самопізнавана людина, за Сковородою, здатна піднятися до висот духовних. Сепія «Св. Себастьян», як уже зазначалося, унаочнює значний еволюційний ривок особистості; факт, що Себастьян був військовим-преторіанцем в армії римського імператора Діоклетіана – також авторемінісценція й додатковий штрих до автобіографічності всього дискурсу серії. У цьому аркуші Шевченкове пізнання свого трансцендентального «Я» сягає вершин філософського узагальнення. Карлос Вальверде, мислитель ХХІ ст., аналізуючи невіддільний від кожного індивіда досвід глибинної самотності, зауважив, що істинне трансцендентальне «Я» людини ніколи не сприймається прямо й безпосередньо, проте людина володіє безперечним досвідом унікальності свого «Я», відмінного від усіх інших, як і досвідом стійкості цього «Я». Власне, своєю серією, а найперше «Св. Себастьяном» Шевченко, як і Вальверде, стверджує: «Я і лише я несу тягар відповідальності за власне існування. Але правда полягає і в тому, що в моменти найглибшої самотності в самому осерді нашої істоти ми відчуваємо безумовну присутність вищого Буття, яке є основою нашого життя. Це Буття нашої власної істоти і того, що св. Августин вражаюче точно назвав *intimior intimo meo* (більш внутрішнім, аніж я сам)»⁴⁹.

Характерно, що серія не завершується іконічною репрезентацією духу, освітленого «безумовною присутністю» Творця. Наступні два аркуші – самоствердження духу в соціумі й максимальне самоосягнення «Я», що відчуває себе частиною людства, але водночас є незалежним від нього⁵⁰.

Літературні покликання на поезію М. Лермонтова щодо аркуша «Умираючий гладіатор» не безпідставні⁵¹, але, як і в попередніх прикладах, головний образ вірша – лише першоімпульс, відправний момент,

який інспірує масштабну концептуалізацію (зазначимо – як завжди, своєрідну): таку схему творення можна охарактеризувати як стильову ознаку Шевченка-художника. Тут фактично концептуалізується ідея непереможності духу. Слово «умираючий» абсолютно не означає смерті героя серії (за легендою, гине Мілон Кротонський, умирає в міфі Нарцис, умирає Себастьян). Контекстуальний і, що суттєво, репрезентований поза межами іконіки концепт смерті в аркушах є алегорією духовного оновлення, переходу з одного рівня свідомості на інший. Кількаразова метафізична «смерть за кадром» – це, так би мовити, повторена й наголошена ідея еволюціонуючої реконструкції духу, який, внаслідок цілого комплексу зовнішніх дезінтегративних ударів, не гине, а навпаки, утверджує «образ Божий» і, приймаючи вищу волю, стає невідпорно могутнім.

Екстремуми, випробування сприяють тому, що «вмирає» стара внутрішня людина й народжується інша – досконаліша, сильніша. Три іпостасі «гладіатора», представлені у трьох різних чоловічих образах, – це ідея чину міцної духом, зрілої особистості в соціумі (соціум – арена, амфітеатр), яка, незважаючи на тяжкі випробування, бореться. Відомо, що образ гладіатора, наприклад, на полотні «Світочі християнства. Живі факели Нерона» (1877) академіста Г. Семирадського був алегорією нескореного невільника. Це часто підкреслюється дослідниками: «Образ гладіатора, що бореться й гине... став одним з характерних для підневільного суспільства елементів «езопової мови»⁵². Діагональ композиції, умовно проведена постаттю, зображеною в русі на другому плані й продовжена тілом з мечем у руці, відділяє праве поле аркуша, де герой з надією, поклавши зброю, апелює до народу (або до сили вищої).

Гладіатор Шевченка не є переможе-ним, як повержений, приречений на смерть раб у Лермонтова («А он – пронзенный в грудь, – безмолвно он лежит, / Во прахе и крови скользят его колена... / И молит жалости напрасно мутный взор»; «Он презрен и забыт... освищенный актер»; «И кровь его течет – последние мгновенья /

Мелькают...»; «Жалкий раб, – он пал, как зверь лесной»), де він символізує, згідно з поетичною інверсією, європейську гріховну цивілізацію, що стала рабом своїх пороків і дивиться з «сожаленьем» на свою героїчну юність. У Шевченка немає жалюгідних конвульсій у крові, тут – чергове випробування, ситуація вибору. Праве (по діагоналі) поле аркуша, де зображено апелюючого до публіки воїна, означає правоту героя, здатного до дії. Так, усі – Телемах, Робінзон, Христос, Нарцис, Гладіатор, Діоген, – окрім, зрозуміло, Мілона, зображеного у лівому полі аркуша⁵³, який унаочнює Шевченкове розуміння небезпеки одиночного бунту в імперії, втілюють дію і шлях індивіда, наповнені сенсами.

Тому, згідно з концепцією серії, котра візуалізує абстрактні явища й ідеї, образ гладіатора – це, радше, зображення-вказівка на інший текст, не лермонтовський, де меч є зброєю духовного рівня⁵⁴, як і щит у руці, а саме текст-настанову апостола Павла про зміцнення духу: «Зодягніться в повну Божу зброю, щоб змогли ви стати проти хитрощів диявольських. Бо ми не маємо боротьби проти крові та тіла, але проти початків, проти влади, проти світоправителів цієї темряви, проти піднебесних духів злоби. Через це візьміть повну Божу зброю, щоб могли видати опір дня злого, і все виконавши, витримати. Отже, стійте, підпрезавши стегна свої правдою, і зодягнувшись у броню праведності, і взувши ноги в готовність Євангелії миру. А найбільш над усе візьміть щита віри, яким зможете погасити всі огненні стріли лукавого. Візьміть і шолома спасіння, і меча духовного, який є слово Боже. Усякою молитвою й благанням кожного часу моліться духом...» (Посл. св. ап. Павла до ефесян, 6: 11–18). Наведена цитата, яка перегукується з численними репліками Шевченка в поезії, прозі, листах, Щоденнику стосовно молитви й віри в найважчі моменти життя⁵⁵, може бути одним із ключів не лише до сепії «Умираючий гладіатор», а й до структурної єдності всієї серії.

Таким чином, літературно-розповідна основа в зображеннях набуває символічного, алегоричного виміру. При цьому вона, за спостереженням К. Шахової, «може бути

оголеною, або завуальованою аналогією до сучасних художникові подій», а сам твір образотворчого мистецтва саме завдяки вкоріненості літературного першоджерела в свідомість поколінь, завдяки розгалуженим асоціаціям має здатність «поглиблювати літературну першооснову, збагачувати її філософськими узагальненнями великої сили»⁵⁶.

Образ філософа-інтроверта, світоглядно близького Сковороді свідомим ігноруванням суспільних умовностей, логічно завершує цю інтроспективну серію. Здатність протистояти темряві закладена в людині, котра поза референтним колом соціуму, поза всіма креатурами матеріального світу, незважаючи на довколишню безглуздість буття, яку символізує бочка⁵⁷, береже світільник віри й глибинне богоподібне «я». Самодостатній концепт зрілості в аркуші «Діоген» однозначно оптимістичний, незважаючи на присутнє зображення сови, «символу темного, похмурого» та водночас символу мудрості й потаємних знань. Цей птах, що цікаво, в одних транскрипціях є провісником лиха й біди⁵⁸, а в Шевченка, за спостереженням В. Куйбіди, «символізує справедливу кару, відплату визискувачам, кривдникам за моральне зло, розпусту, жорстокість»⁵⁹.

У всій серії лише два погляди ведуть діалог з глядачем: індіферентно-питальний Телемаха та стверджувальний, усміхнений мудреця. У стилі філософського жарту Діоген вказує на жука, який повзе на світло (аналог равлика з хоку Басьо, що тихо повзе по схилу Фудзі «вгору до самих висот»), і водночас апелює до глядача, змушуючи його замислитися над пошуком істини. Символічний підтекст аркуша – у легенді про відповідь Діогена Александрові Македонському, захопленому його самодостатністю. Діоген, який особистим прикладом ілюстрував свої ідеї про шкідливість цивілізації й творинь людського розуму, що віддаляють людину від щастя, висловив своє головне бажання великому полководцю: «Не затуляй мені сонце». Подібна незалежність Сковороди дала підставу Шевченкові сказати про нього: «Это был Диоген наших дней, и если б не сочинял

он своих винегретных песень, то было бы лучше» («Близнецы») – як відомо, античний мудрець нічого не писав. З образом Діогена, імовірно, пов'язана й саморецепція Шевченка, котрий почувався старшим за свій вік: у листі від 15.11.1851 р. до вченого-зоолога А. Головачова він подав автопортрет-гіпотипозис: «Вспоминайте иногда курного лысого старичка в белом кителе» (поетові тільки 37 років). Таке ж словесне самозображення і в листі до А. Козачковського від 14.04.1854: «далеко десь старий, лисий усатий салдат молиться Богу» (автору 40 років).

Надзвичайно глибока у філософському сенсі, високохудожня серія «Телемах – Діоген», алегоричні образи якої майже всі почерпнуті, за традицією академізму (врешті, так заповідав Брюллов), з біблійної, античної історії, міфології та літератури, є візуальною репрезентацією духовних шукань Шевченка (ще раз підкреслимо: не виключені й більш узагальнюючі прочитання). «У циклі «Телемах – Діоген», – вважав Б. Бутник-Сіверський, – виразно відчувається і академічна тематика, і академічна манера письма»⁶⁰. Подібну алегоричну серію про шлях душі-Психеї виконав академіст Ф. Толстой. Його ілюстрації до поеми Богдановича «Душенька» (1820–1833), контурні рисунки в антикізованому стилі, викликали захоплення поціновувачів, їх визначали як «чарівні», «виняткові за своєю красою й привабливістю»⁶¹. Зауважимо, що художній рівень серії Шевченка, безумовно, вищий, порівняно з творами його покровителя. Бездоганно пророблені в академічній традиції торси з мінімумом драпірувань, котрі також викликають євангельські алюзії («підперезавши стегна свої правдою»⁶²), далекі від рафінованої ідеалізації постатей у серії Толстого. Проте дотримання основних канонів академізму – сюжети з античності та новозавітної історії, продуманість композицій, м'які й водночас скульптурно прорисовані об'єми предметів, досконале напівоголене тіло – хоч і очевидний, але не головний чинник десяти аркушів циклу «Телемах – Діоген». Експерименти зі світлом, лірична напруга, як і питомо шевченківський індивідуалізм, його інтроспекція та

бунт проти влади, закладені в образній системі творів, а також нетривіальна символіка серії – ось що підносить ці твори на вищий, порівняно з академізмом, експресивно-романтичний ступінь.

Емоційний алгоритм серії дав підстави назвати її «Сюїтою самотності», хоча музичний аспект присутній і в багатьох інших мистецьких творах Шевченка. Поза вживанням незрозуміло чим зумовленого терміна «сюїта» (як музичний твір сюїта включає контрапунктні елементи, а контрастуючих частин у циклі Шевченка немає, навпаки, всі аркуші пов'язані ретроспективно-оціночною інтенцією самоаналізу, вони розширюють зміст один одного, ведучи мову про долю автора), привертає увагу слово «самотність». Як не дивно, введена Я. Затенацьким⁶³ назва «Сюїта самотності» щодо серії «Телемах – Діоген» прижилася в шевченкознавстві завдяки тому, що вписувалася в тодішнє трактування Шевченка як песимістично-депресивного, самотного бунтаря. Зрозумілим є й розставлення акцентів на «образах людей самотніх, самотніх, скривджених долею», в яких себе відчуває художник, адже, на думку мистецтвознавця Я. Галайчука, «серія передувала Шевченковому журналу і є образотворчим доповненням до найбільшого автобіографічного твору поета-засланця», бо в ній він «розповів про найближче і найдорожче йому оточення, про своє особисте життя, настрої і переживання в засланні»⁶⁴. З цим важко погодитись. Дискурс метатексту серії незмірно ширший від Щоденника й аж ніяк не є його «доповненням». Сентенція ж Галайчука: «Самотність і знедолення виступають тут основним лейтмотивом – з кожним роком ці почуття поета зростали», а надто його «епіграф» до серії: «Часи літами, / Віками глухо потечуть. / І я кривавими сльозами / Не раз постелю омочу»⁶⁵, – достатньо промовисті й цілком підпадають під радянське трактування постаті Шевченка.

Сприймаючи серію «Телемах – Діоген» як «Сюїту самотності», сьгоднішні дослідники, продовжуючи й підтримуючи радянський дискурс рецепції Шевченка, фактично стверджують, що однаково знедоленими самітниками є царський син Телемах

та Ісус Христос, атлет-герой, переможець шести Олімпіад і багатьох грецьких змагань Мілон з Кротона й чарівна самарянка, міфічний красень Нарцис (цей образ крізь призму герметизму, ясна річ, не досліджувався) і хазяйка-киргизка, командир преторіанської гвардії імператора Діоклетіана Себастьян і один з найбільш гармонійних філософів античності Діоген.

Суттєво й те, що в такій звуженій інтерпретації Шевченкової серії ігнорувалася й об'єднавча ідея циклу – окремі аркуші його вважалися ілюстраціями то до «Телемахида» В.Тредьяковського чи оди Байрона, то до роману Дефо чи, на думку С.Раєвського, який категорично відкидав назву «Сюїта самотності», до «безсмертного твору Лермонтова»⁶⁶.

Безумовно, сприйняття серії як візуальної репрезентації концепту самоти можливе, тим паче тема самоти, нерозуміння художника суспільством прикметна для мистців, особливо в епоху романтизму. Власне, завдяки мистецькому інтеракціонізму вузький, начебто суб'єктивний зміст серії, побудованої на алегоріях та символах, з розлогими ремінісценціями, й отримує ширше розгортання в міжвидовий метатекст, він і розрахований на варіативність прочитання. Проте кардинальне втручання в задум Шевченка, штучне присвоєння життєстверджуючому циклу неправомірної, так би мовити, дивної назви – щонайменше неетично⁶⁷.

Закладаючи полісемантичний зміст у нейтральну, на перший погляд, зображальність (словесну та іконічну), Шевченко чи не найповніше саме в серії «Телемах – Діоген» висловив свою концепцію людини. Адже й сам він, завдячуючи своїй професії, своєму сприйняттю реальності очима естетамистця, що не раз рятувало його від душевного зламу, виконав життєву програму креативної, дієвої, мислячої особистості. Він «середь малодушної укоризны» («Тризна») зберіг свої переконання, свої «младенчески светлые верования» (Щоденник; 20 червня 1857), зберіг тверезе, «діогенівське», цілісне світосприйняття й апостольську здатність протидії злу. Шевченкова, без перебільшення, глобальна філософська думка

про утвердження індивідом, який пройшов нелегкі випробування на життєвому шляху, образу Божого, є напрочуд оптимістичною.

¹Проти загальноприйнятої в українській науці парадигми освоєння Т. Шевченка в першу чергу як поета виступають Л. Левчук, Г. Ключок, польські дослідниці А. Ковальчикова і Е. Рибалт, вважаючи, що об'єктивна оцінка особистості Шевченка вимагає комплексного, на міждисциплінарному стику, всебічного освоєння його спадщини – мистецької й літературної в синтетичному аспекті. Е. Рибалт, зокрема, дивуючись з непорушності дискурсу видового розмежування в рецепції творчості Шевченка, зауважила: «В окремих дослідженнях творчого набутку Шевченка увага фокусується або на літературній, або на художній спадщині поета, і це спричиняє, зокрема, небезпеку одностороннього підходу до його творчості. Самоочевидно, що масив літературознавчих праць, присвячених Шевченкові, незрівнянно більший, ніж кількість мистецтвознавчих студій, – звідси, як правило, переважає використання суто історико-літературних підходів, яке не дозволяє висвітлити деякі грані спадщини Шевченка-художника. А на цьому втрачає цілісний образ митця та його творчості. Однак наскільки така ситуація зрозуміла хоч би з огляду на якість і обсяг письменницької творчості Шевченка, настільки підпорядкування шевченкознавчих досліджень історії літератури, зважаючи на життєпис митця, можна вважати щонайменше серйозним прорахунком. Освіта поета – і виміряна з дитинства, і фактично здобута – стосувалася образотворчого мистецтва; це воно сформувало мистецьку чутливість Шевченка, а також обумовило характер творчої комунікації з адресатом його творів» (див.: *Рибалт Е.* Шевченко поміж академізмом та романтизмом // *Сучасність*. – 2006. – № 2. – С. 138).

²*Базен Ж.* История истории искусства: От Вазари до наших дней. – М., 1995. – С. 171.

³*Barthes R.* Texte // *Encyclopedia universalis*. – Paris, 1974. – Vol. 15. – P. 443.

⁴У пейзажах та портретах Шевченко, виконуючи наказ Брюллова бути вірним природі, розумів цю «вірність натурі» двояко: з одного боку, він мав на меті точне відтворення природи, з другого – намагався виявити її етико-естетичну, й більше – сакральну суть: природа і людина були для нього втіленням «живого Бога» (див.: лист до Бр. Залеського від 10, 15.02.1857), символами вищих ідей.

⁵*Дамш Ю.* Теория облака: Набросок истории живописи. – СПб., 2003. – С. 23–24, 45.

⁶Н. Коваленська називає й «Краткое руководство к познанию рисования и живописи, основанное на умозрениях и опытах» (див.: *Коваленская Н. Н.* История русского искусства XVIII века. – М., 1962. – С. 115).

⁷*Білецький П.* Внесок Шевченка-художника до скарбниці світового мистецтва // *Всесвіт*. – 1997. – № 3/4. – С. 129.

⁸Для прикладу, картина Страшного суду не є лише ілюстрацією новозавітного тексту (Одкровення

Іоанна Богослова), у ній малярі-іконописці представляють персонажів з євангельських описів та зі Старого Заповіту, ускладнюючи центральну тему додатковими мікросюжетами, котрі сприймаються як повідомлення, «розповіді». Сюжетні ікони на тему «Страсті Господні», які починаються з тайної вечери, умивання ніг і молитви в Гефсиманії й закінчуються розповіддю про несення хреста, розп'яття, зняття з хреста, явлення апостолам і вознесіння, також мають усталені символи й алегорії, включно з колірними.

⁹ Барвінок В. И. Нравственный символизм русской иконописи XVI–XVII вв. – К., 1912. – С. 3.

¹⁰ Поетичними віршами-мораліте супроводжуються мініатюри з першого друкованого Синодика 1702 р. «Зерцало грішного» і «Кості зрак – смерті знак», які описує В. Барвінок. Цікавими з погляду літературного нарративу є ікони «День пройшовши, піснеславлю тебе, святий», разом з написами: «Душе моя душе моя что спиши конец приближається»; «І твоя є ніч», а також ікони «Шестоднев» і «Чиста душа» з Київської духовної академії. Вірогідно, вони Шевченкові були знайомі (див.: Барвінок В. И. Нравственный символизм... – С. 13–14).

¹¹ Див. постаті на гравюрах Л. Тарасевича до «Патерика Печерського» (К., 1702) і «Службника» (Чернігів, 1737) чи монументальні, величні фігури євангелістів Г. Левицького з Євангелія, виданого у Києво-Печерській лаврі в 1737 році й апостолів з «Діяння апостолів», 1773.

¹² Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1981. – С. 249.

¹³ Див.: Гаєрилова Е. Пушкин, Гоголь и Соболевский в рисунках К. Брюллова. – Искусство. – 1971. – № 2. – С. 59.

¹⁴ Сахаров В. Иероглифы вольных каменщиков // Масонство и русская литература XVIII – начала XIX века. – М., 2000. – С. 194.

¹⁵ Докладніше див.: Турчин В. С. Образы ордена вольных каменщиков в иконографии русского искусства первой половины XIX века // XIX век: целостность и процесс: Вопросы взаимодействия искусств. – М., 2002. – С. 70–73.

¹⁶ Там само. – С. 66.

¹⁷ Див.: Толстой Ф. П. Из «Записок» // Пассек Т. П. Из дальних лет. – М., 1963. – С. 362–377.

¹⁸ Эстетика немецких романтиков. – М., 1987. – С. 500.

¹⁹ Раєвський С. З творчої лабораторії Шевченка-художника // Шевченко-художник: Матеріали наук. конф., присв. 100-річчю з дня смерті Т. Г. Шевченка. – К., 1963. – С. 41.

²⁰ Там само. – С. 37–38.

²¹ Керлот Х. Э. Словарь символов. – М., 1994. – С. 493.

²² Грейес Р. Мифы Древней Греции. – М., 1992. – С. 482–483.

²³ Там само. – С. 483.

²⁴ Słownik stereotypów i symboli ludowych. – Lublin, 1999. – Т.1: Kosmos: ziemia, woda, podziemie. – С. 134.

²⁵ Рея, побоюючись, щоб Кронос не зжер малого

Зевса, сховала його у гроті на Криті. У гроті з двома виходами ховався малий Діоніс від гніву Гери (див.: Słownik stereotypów i symboli ludowych. – S. 133–134).

²⁶ Для прикладу, дослідження трансформації міфу про походження мистецтв у романі Фенелона «Пригоди Телемаха» проводили французькі дослідники. Див.: Cavillac C. Fenelon et le mythe de l'origine des arts // Poetique. – Paris, 1991. – № 85. – Р. 17–34.

²⁷ Концепт печери як укриття від переслідувачів засвідчує запис в «Археологічних нотатках»: «При Ильинской церкви около Троицкого монастыря есть пещера, вырыта святым Антонием, где он скрывался от киевского князя Изяслава» (Шевченко Т. Г. Повне збір. тв.: У 12 т. – К., 2003. – Т. 5. – С. 218).

²⁸ Керлот Х. Э. Словарь символов. – С. 372.

²⁹ Цит за: Керлот Х. Э. Словарь символов. – С. 396.

³⁰ Мифы народов мира: В 2 т. – М., 1992. – Т. 2. – С. 311.

³¹ Цит за: Słownik stereotypów i symboli ludowych. – С. 140.

³² Див., наприклад, гравюру-ілюстрацію А. Дюрера «Знайдений Мойсея» (1493) до книги «Лицар де ля Тур – Лицар Башти», де кошик і немовля в ньому нагадують Шевченкову сепію; подібний образ – мати й кошик з немовлям – у картині О. Тиранова «Мойсей, котрого мати відпускає на води Нілу» (1839–1842).

³³ На думку Юнга, маска (з лат. «фальшиве обличчя») втілює персону, так званий узгоджений архетип – цінний інструмент для спілкування, який функціонує в соціумі. В античній драмі ненадійність людини передавалася саме за допомогою спотворених масок, інформуючи про особистість і роль, яку грав актор (докладніше див.: Фрейджер Р., Фейдмен Дж. Аналитическая и индивидуальная психология: Карл Юнг и Альфред Адлер. – СПб., 2007. – С. 30–31). Маска в контексті твору Шевченка може сигналізувати й про усвідомлення ним суспільної ролі «батька», котру визначили йому земляки ще в 1845 р. (Козачковський А. Із спогадів про Т. Г. Шевченка // Спогади про Шевченка. – К., 1958. – С. 75).

³⁴ Керлот Х. Э. Словарь символов. – С. 311.

³⁵ Там само. – С. 494.

³⁶ Див.: Уваров А. С. Христианская символика. – М., 1908. – Ч. 1: Символика древнехристианского периода. – С. 193.

³⁷ Див.: Historia sztuki: od starożytności do postmodernizmu / Pod red. Claude'a Frontisiego. – Warszawa, 2006. – S. 263.

³⁸ Фрейджер Р., Фейдмен Дж. Аналитическая и индивидуальная психология: Карл Юнг и Альфред Адлер. – СПб., 2007. – С. 37.

³⁹ Фальконе впродовж 1766–1778 років працював у Петербурзі, виконуючи замовлення двору, в т. ч. пам'ятник Петру І. Але, втомлений конфліктами з президентом Академії мистецтв І. Бецьким, він раптово виїхав до Амстердама, а відтак на батьківщину, не дочекавшись відкриття пам'ятника в 1782 р. Дві його надзвичайно експресивні драматичні композиції «Мілон Кротонський» (1744 та 1754) в гіпсі й теракоті (Ермітаж), де показано смертельний двобій героя з хижим звіром, не могли пройти повз увагу Шевченка.

У першому варіанті Мілон бореться, схопивши вільною рукою лева за гриву, він ще намагається відірвати його від себе; у пізнішому варіанті, упавши на землю, атлет вагою власного тіла придавив вільну руку, позбувшись можливості будь-якого спротиву. В обох варіантах обличчя Мілона Кротонського Фальконе виконав із себе (пізніше групу було відтворено в мармурі для Лувру). Шевченко не наділив образ, на кшталт французького скульптора, власними рисами – задум і без того досить прозорий, однак між образами Мілона Шевченка й Фальконе типологічна подібність яскрава.

⁴⁰ *Галайчук Я. Ф.* Сюїта самотності. (До питання про серію Т. Г. Шевченка «Телемак – Діоген») // *Питання шевченкознавства*. – К., 1961. – Вип. 2. – С. 84.

⁴¹ Існує дві лінії трактування Нарциса: в одній з них, яка йде від Овідія до мистецтва Нового часу, Фрейда і філософів ХХ ст., він – самозакоханий егоїст. Друга, репрезентована текстами герметизму, гностицизму і християнського мистицизму, представляла його як мудреця, що пізнав себе. Перший милується собою зовнішнім, – таким він зображений в ранньому полотні Брюллова «Нарцис, що дивиться у воду» (1819); цікаво, що в Нарциса риси обличчя самого Брюллова. Другий вдивляється в себе, крізь видиме вглиб, досягає природу свого істинного «Я» – таким він явлений у Г. Сковороди. За гностиками, у космічній круговерті не існує смерті й життя, існує лише коловорот у часі – постійне забування і пригадування вічно сущого Бога. Бог відтворений в людині, людина пізнає його в собі, а себе в ньому, тому в описах такого взаємовідображення герметичні тексти й використовували образ Нарциса.

⁴² *Сковорода Г. С.* Наркисс // *Сковорода Г. С.* Сочинения. – М., 1973. – Т. 1. – С. 122–171.

⁴³ Там само.

⁴⁴ *Ільїн В. В.* Український гуманізм: тотожність раціонального та ірраціонального (три ступені сходження до істини). – К., 1999. – С. 134–135.

⁴⁵ Відомо з Овідієвих «Метаморфоз» історія про нимфу Сирінгу, в яку був закоханий Пан, а вона відштовхнула його; наяди перетворили її в очерет, з нього Пан зробив сирінгу-сопілку (див.: *Мифы народов мира*. – С. 438–439). Очерет присутній на рисунку Шевченка, отже, актуальним є і символічний контекст нерозділеного кохання.

⁴⁶ *Тирс* // *Словарь античности*. – М., 1989. – С. 579.

⁴⁷ *Холл Дж.* Словарь сюжетов и символов в искусстве. – М., 2004. – С. 522.

⁴⁸ Мифы в искусстве старом и новом. Пособие при чтении классических писателей и для уяснения поэтических аллегорий и символов в произведениях искусства и поэзии / По Рене Менау. – СПб., 1900. – С. 82.

⁴⁹ *Вальверде К.* Философская антропология. – М., 2000. – С. 156.

⁵⁰ Широкий Шевченків екзистенційний дискурс серії в певному сенсі унаочнює постулати численних філософських і релігійних доктрин, що могло б скласти окреме дослідження. Останні аркуші серії «Телемак – Діоген» можна сприймати як перегук з

філософськими аксіомами, наприклад: «Моє власне «Я» складає центр мого світу, і тільки відштовхуючись від нього, я бачу все інше й реалізую себе в практичній діяльності. Я відчуваю себе частиною людства, але водночас я незалежний від нього» (*Вальверде К.* – Там само).

⁵¹ Ці два твори – лермонтовський і шевченківський – пов'язує, наприклад, З. Тарахан-Береза, яка проводить паралель між почуттями умираючого глadiatorа і Шевченковими марними сподіваннями «на довгождане визволення» (див.: *Тарахан-Береза З. П.* Шевченко – поет і художник. (До проблеми єдності образного мислення). – К., 1985. – С. 134).

⁵² *Okóń W.* Alegorie narodowe: Studia z dziejow sztuki polskiej 19 wieku. – Wrocław, 1992. – S. 44.

⁵³ Символіку просторових опозицій «праве – ліве», де праве співвідноситься з правдою, життям, добром, а ліве – з кривдою, злом, гріховністю, смертю, чимсь ненормальним див.: *Поталенко О.* Праве – ліве // *Словник символів культури України*. – К., 2002. – С. 172–173.

⁵⁴ Символіку меча див.: *Новицький О.* Символічні образи на ритинах київських стародруків // *Записки НТШ*. – Л., 1926. – Т. CXLIV–CXLV. – С. 152–154.

⁵⁵ Один з прикладів: Шевченко, будучи на засланні в Новопетровському укріпленні, намагався розрадити приятеля в його великому родинному горі саме такими словами: «Молися, если можешь молиться, и моляся веруй разумно, глубоко веруй... Вери! И вера спасет тебя» (Лист до А. О. Козачковського від 30 червня 1853). Зображальний аналог – рисунок «Молитва матері» (1853).

⁵⁶ *Шахова К. О.* Образотворче мистецтво і література: Літературно-критичний нарис. – К., 1987. – С. 13.

⁵⁷ Бочка без дна – відомий давньогрецький образ, що символізує «даремну працю, а в кінцевому рахунку – безцільність існування взагалі» (*Керлот Х. Э.* Словарь символов. – С. 101).

⁵⁸ Цей образ у поезії Шевченка, трактуючи його в етноміфологічній транскрипції, Н. Слухай означає як «провісник біди/смерті» (*Слухай Н.* Реверсивна темпораль за типом провісників і особливості їхньої реалізації в художньому мовленні Тараса Шевченка // *Слухай Н. В.* Етноконцепти та міфологія східних слов'ян в аспекті лінгвокультурології. – К., 2005. – С. 101).

⁵⁹ *Куйбіда В.* Сова // *Словник символів культури України*. – К., 2002. – С. 208.

⁶⁰ *Бутник-Сіверський Б. С.* Передмова // *Шевченко Т. Г.* Мистецька спадщина: В 4 т. – К., 1961. – Т. 1. – Кн. 1. – С. 28–29.

⁶¹ Див.: *Мроз Е. К.* Федор Петрович Толстой // *Русское искусство: Очерки о жизни и творчестве художников: Первая половина девятнадцатого века*. – М., 1954. – С. 274.

⁶² Послання св. ап. Павла до ефесян, 6: 11–18.

⁶³ Назва «Сюїта самотності» з'явилася в кінці 1940-х років. Я. Затенацький вжив її у доповіді на сесії АН УРСР «Тарас Шевченко і російське мистецтво» (квітень 1947), а потім у статті «Живопис на Україні в кінці XVIII – на початку XIX ст.» (див.: *Большая советская энциклопедия*. – М., 1947).

⁶⁴ Галайчук Я. Ф. Сюїта самотності: (До питання про серію Т. Г. Шевченка «Телемак – Діоген») // Питання шевченкознавства. – К., 1961. – Вип. 2.

⁶⁵ Там само.

⁶⁶ Раєвський С. З творчої лабораторії Шевченка-художника. – С. 42.

⁶⁷ У Повному виданні мистецької спадщини Шевченка Б. Бутник-Сіверський вважав невдалою спробою присвоєння серії «Телемак – Діоген» назви «Сюїта самотності». На його думку, такому визначенню «не відповідає більшість сюжетів» (Бутник-Сіверський Б. С. Передмова. – С. 28–29).

SUMMARY

The article is dedicated to the problem in culture and mutual influence of different kind of arts in the middle of the 19th century. Creativity of the poet and artist T. Shevchenko shows separate aspects of interactions of literature and art. Here is brought to your attention a new interpretation of Shevchenko's graphic series «The Telemach – Diogen» (1856). Article opposes the Soviet and modern Shevchenko critics according to whom this series wrongfully name as «The Suite of the Loneliness», and which represent Shevchenko as the depressive lonely revolutionary rebel.

Author of this article considers that images of series «The Telemach – Diogen» which according to tradition of academism have analogies in the Bible, antique his-

tory, mythology and the literature visualise an introspective line of spiritual searches of Shevchenko.

The central theme is theme to self-knowledge, self-comprehension of the person. In each of ten single sheets of a series the artist makes the psychological analyses of various embodiments of own deep «I» – of Person, of Anima etc. Most of all Shevchenko excites a question of preservation of shape of the God at the person who has passed difficult vital tests.

As a whole a series is a philosophical parable about the statement of strength of spirit of the person creativity, operating, conceiving. It is optimistically and aimed at actualisation of internal personal freedom, freedom of choice.