

4. Яременко В. Історіософський зміст Шевченкових «Гайдамаків» (до 170-річчя виходу поеми) / В. Яременко // Український історичний журнал. — 2011. — № 11.

5. Б. Навроцький переконаний, що твір «є до певної міри навіть історичним документом». Див.: Навроцький Б. Гайдамаки Тараса Шевченка: Джерела. Стиль. Композиція / Б. Навроцький. — [Харків], 1928.

Одержано редакцією — 26.04.16
Прийнято до публікації — 18.10.16

УДК 75

Леся ГЕНЕРАЛЮК

ШЕВЧЕНКІВСЬКІ ГРАФІЧНІ СЕРІЇ У СВІТЛІ СПІВВІДНОШЕННЯ ВІЗУАЛЬНОГО ТА ВЕРБАЛЬНОГО КОДІВ

Стаття присвячена окремим аспектам словесно-зображального інтеракціонізму у графічній творчості поета і художника Т. Шевченка. Пропонується іконологічне трактування серій «Животисна Україна» (1844), «Телемах – Діоген» (1856), «Притча про блудного сина» (1856-1857), створених за трирівневою (у «Животисній Україні» частково) схемою конотації вербальних та візуальних кодів. Семантичні структури кожної серії визначаються символіко-алегоричним кодом пластичних мистецтв епохи класицизму. Образи серії «Телемах – Діоген», котрі, згідно традиції академізму, мають витоки у Біблії, античній історії, міфології та класичній літературі, насправді візуалізують інтроспективну лінію духовних пошуків Шевченка.

Магістральною тут є тема самопізнання і самоосягнення особистості, яка значною мірою репрезентована і в поезії та прозі Шевченка. Подібним чином тема історичної долі українського народу, центральна в поезії Шевченка, втілена ним у візуальних символах «Притчі про блудного сина».

Ключові слова: іконологія, взаємодія літератури та мистецтва, поет-художник, символіко-алегоричний код пластичних мистецтв, конотації.

Надії, що ювілейна дата інспірує ширше зацікавлення дослідників живописно-графічною спадщиною Шевченка не справдилися. Хоча меседжі генія, подані засобами образотворчого мистецтва є не менш важливими, аніж ті, що подані словесно, а доробок художника містить інформацію, все ще недоступну загалу. На жаль, попри тиражування репродукцій і окремі сьгоднішні розвідки, насамперед хранителів музею, візуальний код Шевченка-художника залишається нерозкритим. При тому, що шевченківська традиція в українському малярстві була величезною – вона мала роль своєрідного «національного академізму» (В. Рубан), власне, й міжнародної школи.

Шевченко, нагадаю, був одним із тих, хто зумовив руйнування консервативного академічного напрямку в Петербурзі, стояв біля зародження передвижництва (відомий «бунт чотирнадцяти» у 1863). Він задав програму «документального етнографізму» в малярстві польському та російському. На Шевченковому ґрунті зросла творчість багатьох російських митців, котрі жилися українською темою: І. Соколова, Л. Жемчужникова, К. Трутовського, О. Ківшенка, братів Маковських, І. Рєпіна. Завдяки йому з'явилася низка творів поляків, які розробляли сюжети з української історії та побуту – Я. Матейка, Ю. Коссака, Ю. Брандта, В. Леопольського, С. Хлебовського, В. Павлішака, С. Дачинського, С. Масловського, Я. Станіславського.

Попри те, що Шевченко був школою і «українською академією» для іноетнічних митців, Система послідовно нівелювала роль цієї школи, проводила ідею вторинності

його мистецької спадщини. Порівняно, наприклад, з увагою до начерків Пушкіна, названих «графікою»²⁸, завжди применшувалася естетична цінність доробку українця, майже ігнорувався внесок його як художника у скарбницю національної та сусідніх культур. Звісно, культурницька і наукова думка наших сусідів не надто афішувала цей факт, радше – навпаки, затушовувала чи подавала у певному ідеологічному забарвленні. Зайве згадувати її інтенцію поверхневого розгляду творів митця у рамках т.зв. соціологізованого реалізму, задану системним вивченням їх у радянську епоху. Вагому оцінку художника пропонують окремі вітчизняні учені – П. Білецький, Д. Горбачов, В. Рубан. Але це поодинокі голоси.

Назагал мистецтвознавці підлаштовувалися під літературознавчі установки і приймали думку про пріоритетність поетичної спадщини цехового художника. Надто довго вони (внаслідок несформованої шевченкознавчої школи) перебували під гіпнозом суміжної галузі. А літературознавцями Шевченко-художник був низведений до рівня ремісника через «відсутність» глобальних тем і експресії: в якості щита зазвичай наводяться самокритичні вислови майстра.

28 Дилетантським рисункам Пушкіна присвячено безліч студій, перевидавалися монографії А. Ефроса (1930, 1933), Т. Цявловської (1970, 1980, 1983), за його малюнками знято фільм у 1980-х рр., а до 200-ліття поета в межах академічного 17-томного зібрання творів видано у 1996 році додатковий окремий том 18 „Рисунки”. Том цей розкритикували самі ж російські вчені за неповноту інформації, сумнівні атрибуції, жанровий розподіл і принципи верстки. Головне інше: усі пушкінські рисунки, а їх було видано в тому ж 1996 р. ще й окремим каталогом, ґрунтовно вивчені. Продовжують з’являтися студії, присвячені його (!) мистецтву. К. Баршт у статті „Проблеми й перспективи вивчення графіки Пушкіна” накреслив цілу програму досліджень. На матеріалі цих рисунків досліджується психологія поета: статті В. Дранкова про взаємодію літературних і зображальних здібностей в поезії Пушкіна (1960), Е. Петрової „Автопортрети як матеріал для психологічної реконструкції переживань письменника” (2000). Український цеховий художник заслужив одну-єдину студію з психології творчості крізь призму власних рисунків, і то у виконанні польського мистецтвознавця Аліни Ковальчикової («Autoportrety Tarasa Szewczenki. Kreacja artysty», 2004).

Перегляд кліше радянських часів неминучий. Розкривши семантику пластичних творів Шевченка на тлі всього мистецького ХІХ ст., зрозуміємо їх колосальний потенціал. Однак проблема сучасних дослідників у тому, щоби декодувати мову пластичних мистецтв епохи, «увійти» в спосіб мислення художника того часу. Шевченко-художник говорить до нас, по суті, «латиною», нам складно сприймати його візуальні евфемізми, оскільки відбулася зміна парадигми мислення. Ще у кінці 1980-х Д. Лихачов писав, що «за останні приблизно сто років різко впала здатність іконологічного сприйняття, ми втрачаємо елементарні знання традиційних символів та емблем взагалі». Втрата цих знань при освоєнні спадщини академіста й новатора Шевченка, який формував власну зображальну систему, сьогодні є особливо відчутною.

Шевченко не лише репрезентує ХІХ ст., велику епоху з її ідеєю Gesamtkunstwerk та програмою універсалізму митця, він вирізняється серед європейських митців-універсалістів **інтенсивністю** міжвидових арт-процесів. Власний інтегративний стиль пластичного мовлення він формував на стику: вербальний код у графіці й полотнах застосовував не менш активно, аніж код візуальності у літературних творах. На такому синтезі побудовані усі його індивідуальні художні стратегії. Більше – як художник він ставив завдання потужних зорових меседжів, бо хотів служити народові не лише в ролі поета, а бачив себе офортисом, котрий тиражує образ вітчизни, її історії, говорить про вузлові проблеми українства, несе ідеї націєтворення. Бачив себе творцем мальованого букваря, автором графічних серій, які мали змінити парадигму ідентичності «малих отих рабів німих». Бо через візуальні «носії» як, для прикладу, полотна французів Е. Деверія і П. Делароша, австрійців А. Менцеля і М. Швінда, бельгійців Г. Ваперса і Н. де Кейзера у ті часи й презентувався образ країни – саме так, з 20-х рр. ХІХ ст., нації у Європі «розповідали» про себе.

Графічні серії мають чи не найбільший потенціал до інтеграції слова й зображення. Побудовані на взірці розгорнутого оповідання, вони зазвичай містять фабулу

(знамениті серії В. Гогарта, А. Менцеля, Г. Доре), іноді й позначаються словом «літературні». Однак у Шевченка лінія оповідності, т. зв. літературність у мистецтві, малопомітна. Він вказав і на квазіфабульність серій «Телемах – Діоген» та «Притча про блудного сина». Митець подає «гігабайти» інформації через алегоризм і символіку – провідні засоби малярства епохи класицизму. Тому П. Білецький, порівнюючи Шевченка з Федотовим і Штернбергом, які уміли оповідати, наголошував на нелінійності образної мови українця: «У них – жанр, у нього (Шевченка – Л. Г.) – мова символів» [1, с.129].

Цей символізм у серії «Живописна Україна» (1844) ще не надто концентрований, проте моновекторний. Він суголосний із поезією 40-х рр. та інспірований бажанням відновити історичну правду через подані в картинках «остатки нашої України». Художник бачив і фізичним і духовним зором процес поглинання батьківщини імперією, протестував проти асиміляції: «Народ удивительно оригинален, земля прекрасная». Образи поезії намагався закріпити візуальним рядом – як у свідомості «почтенных земляков моих», так і в очах «образованного мира». Вважав, що коли «оживе наша країна хоч на папері», то зможе в такий спосіб утвердити свою ідентичність (цитати – фрагменти з листів до Я. Кухаренка, М. Цертелєва, С. Муханова, П. Гессе). Орієнтуючись на масове сприйняття, як це було з гравюрами XVII–XVIII ст., він планував візуальну «енциклопедію життя, побуту і творчості українського народу» [3, с.142] та, сподіваючись на рецепцію освіченої Європи, подавав супровідні тексти українською і французькою.

У офортах постає, як і в поезії, ландшафт України з його унікальною вітальною силою. Шевченко так передає шлях, світлу поверхню води, розкішні верби («У Києві»), що розуміємо його візію України-Києва через символіку крони дерева, духовної сили народу. Суха гілка над затіненою масою гілок, що «вказує» на лівий берег Дніпра, в бік світу Чужого, концептуалізує ідею руйнування світу Свого, словесно не раз представлену в поезії чи, для прикладу, в листі до Я. Кухаренка: «Був я уторік на Україні... скрізь був

і все плакав, сплюндрували нашу Україну катової віри німота з москалями, щоб вони переказилися» (лист від 26.11.1844).

«Повідомлення» офорту «Видубицький монастир» стосується не лише краси землі, тотожної екзистенційному простору митця, чи періоду християнізації України-Русі. Тут ідеться про значущість світу Свого і його захист. Михайлівська церква (1070-1088рр.) з її бароковим куполом на тлі сяючих хмар є продовженням оборонних валів. Ідилічна ріка, каузальний центр українського світу (формула М. Еліаде про символ центру, метафізичну арену головних подій історії), частково контрастує з образом Дніпра у поезії, де він бурями реагує на спалахи народного бунту: «Дніпр...широкий та синій, / Підняв гори-хвилі», «Дніпро на нас розсердився / Плаче Україна». Але у двох офортах сяючий простір дніпрових вод візуалізує метафору «Дніпра святого», єдиної вітчизни: «нема на світі України, немає другого Дніпра», та й назагал, «кращого немає / Нічого в Бога, як Дніпро / Та наша славная країна». Шевченкова оптика як у словесних, так і в пластичних творах тяжіє до сигніфікативності, тому арт-компаративістичні та іконологічні підходи необхідні, хоча, зважаючи на укорінені формули описовості в мистецтвознавчому шевченкознавстві, сприймаються складно. Але досить побачити рисунок Наполеона Орди «Видубицький монастир», де зовсім по-іншому змодельовано простір, де архітектурна пам'ятка губиться на тлі ландшафту, одразу стають зрозумілими Шевченкові акценти, його форма подачі етнічних архетипів.

Чіткі сигніфікати присутні й у офортах «Судня рада», «Старости» з їх відтворенням етнотипів, традиції, звичаю. Знакова й сцена «Дари в Чигрині 1649 року», яка дешифрує точку біфуркації васального статусу України та перегукується зі стилізованою під фольклор алегорією-притчею «Казка». Прикметно, що підтекстівка останньої апелює лише до українців (переклад французькою відсутній). Свяtkово одягнена Смерть, спрямувавши лезо коси на «москаля», натуру якого вона вже «знає», отримує у шевченківському трактуванні єдино правильну відповідь на своє питання:

«Відкіля і куди Бог несе?» Відповідь така: «Из самой России идем на тот свет, сударыня Смерть!..» Словесно-графічний текст рисунка близький ідейно-смісловому дискурсу поезії митця, його нотаткам у Щоденнику. Самі ж написи, залучені ним у силове поле візуальних образів, продовжили традицію донаторських, ктиторських, вотивних ікон, парсунних зображень та народних картин «Козак Мамай», «Сватання», супроводжуваних текстами.

Концентрація сенсів у шести офортах величезна. Найменша деталь тут підпорядкована меті явити справжню суть своєї країни, показати її відмінною від інших. Вибір об'єктів, а надто форма подачі масивних пластів українського світу, коли «кожна крапка, кожний найдрібніший завиток є органічно необхідними» [2, с. 108] й несуть глядачеві різнопланову інформацію – заслуговують, гадаю, ґрунтовнішого аналізу. Хоча б приблизно такого, який застосовано до пушкінських начерків, а головне – виходить за межі описів, повторюваних раз у раз, коли йде мова про «Живописну Україну».

Місію творення образу вітчизни Шевченко прийняв як персональну ношу. І той спосіб, у який він концентровано й достовірно відтворив національний світ, надав йому значущості й легітимності, зумовлений **його освітою**. Тезис постійно мав би бути в полі зору і мистецтвознавчого і літературознавчого шевченкознавства. Бо тільки академізм з його елективним методом, апробованим століттями, задіяв програми селекції та контамінацій, які є персональною прерогативою автора²⁹. Саме академізм, що вимагав концентрації сенсів, алегоризму, внутрішнього зв'язку між відібраними структурами,

29 Наступну серію офортів Шевченко планував як «розповідь» про ключові моменти української історії, розбавлені побутово-фольклорними сюжетами. Перелік тем наводить на думку, що це мала бути «Історія України в картинах», яку він планував видати у 1845 р. Перший блок «Виды...по историческим воспоминаниям примечательные», а саме «Чигирин, Суботове, Батурин, Покровская Сечевая церковь»; другий «Народный быт настоящего времени», тобто «Похороны молодой (невесты), «Ой ходыв чумак сим рик по Дону» (песня), перезва (свадебный обряд) и жныва»; третій «Исторические важнейшие события от Гедимина до уничтожения Гетманства и краткое описание картин на южнорусском и французском» [6, с. 206].

дисциплінував Шевченка, формував у нього вміння малою кількістю засобів сказати багато.

Академічний слід виразний у інших графічних серіях: «Телемах – Діоген» (1856) та «Притча про блудного сина» (1856-1857), створених у техніці сепії. Цю техніку, одну з найдоступніших художнику-вигнанцеві, застосовану ним у якості замітника живопису – для «відтворення особливостей світлоповітряного середовища, м'якого моделювання пластичної форми» [4, с. 1047], він довів до віртуозності.

Візуальна концепція утвердження образу Божого в людині, одна з магістральних тем поезії, прози, Щоденника, у створеній в один час із повістю «Художник» серії «Телемах – Діоген», має три рівні зв'язку зі сферою словесного. Перший – данина академізму, який приписував малярам і скульпторам орієнтуватися на сюжети з біблійної / античної літератури. Він апелює до вербального коду Нового Завіту (аркуші «Благословіння дітей», «Самарянка»), міфології («Нарцис та німфа Ехо»), агіографічних («Св. Себастьян») та історико-літературних джерел («Мілон Кротонський», «Умираючий гладіатор», «Діоген»), врешті й кодів «Робінзона Крузо» Д. Дефо (1660–1671) і «Пригод Телемака, сина Уліссового» Ф. Фенелона (1699). Знакові концепти культури Шевченко використав, щоби розгорнути свій алегоричний атитюд особистості у певній послідовності (він підписав кожний рисунок, зазначивши його номер).

Оскільки серія оприявнює етапи становлення духу – від молодості, символами якої є Телемах та Робінзон, до зрілості (впевнений у власній силі Мілон) й до старості (Діоген), вона сприймається як інтроспективна біографія з філософськими узагальненнями. Прийом літературний зв'язує різні образи-концепти через імпліцитну розповідність в єдиний «текст»; це другий рівень вербалізації. Інтегральний, стандартний для графіки (див. вище) формат, робить серію засобом моделювання в просторових рядах часових структур, адже серія – це завжди спроба синтезу прийомів пластичного мистецтва (зображальності й статичності) з літературними прийомами (розповідності, розгортання ідеї в часопросторовому континумі). Третій рівень

присутності вербального коду – словесні твори Шевченка, котрі концептуалізують ті ж ідеї та прямо чи опосередковано перегукуються з певними аркушами серії.

Ключем серії, очевидно, є сюжет «Нарцис та німфа Ехо», концепт самопізнання через вдивляння крізь видиме вглиб, у природу істинного «Я». Ця екзистенційна проблема, що походить із герметизму й християнського містицизму, була сприйнята Шевченком у формі сквородинівського принципу «себе знаючі премудрі суть», висловленого у трактаті «Наркіс». Отже, ще один вербальний претекст наскрізно структурує тут іконічні символи. Така переадресація важлива, бо, за Сквородою, тільки самопізнавана людина здатна піднятися до висот духовних. Причому етапи росту, зумовлені тим, що відмирає попередня, «стара», особистість та народжується нова – болісні: концепти аркуша «Св. Себастьян», де унаочнено еволюційний ривок до духу. Шевченкові алюзії на випробування, які пройшов військовий-преторіанець у армії імператора Діоклетіана, далі – герой серії «Умираючий гладіатор», вказують на низку його власних духовних «смертей» у миколаївській армії. Репрезентований поза межами іконіки концепт смерті в кількох аркушах серії – алегорія духовного оновлення, переходу з одного рівня свідомості на інший. Ідея реконструкції духу, що внаслідок цілого комплексу дезінтегративних ударів не гине, а навпаки, утверджує «образ Божий», дорога Шевченкові й транскрибується ним не раз у прозі й поезії.

Позаяк детальне трактування системи символів у серії «Телемах – Діоген» з виходом на літературні паралелі здійснено мною в монографії та ширше – в окремих статтях³⁰, означу лише задум, ради якого художник здійснив цей графічний проект. Думка про утвердження індивідом на

30 Генералюк Л. Універсалізм Шевченка: Взаємодія літератури і мистецтва / Л. Генералюк. – К.: Наукова думка, 2008. – С. 395-404.; Генералюк Л. Євангельські теми і ремінісценції в мистецтві Шевченка: словесно-іконічний паралелізм / Л. Генералюк // Мистецтвознавство України: зб. наук. праць. – К.: СПД Пугачов О. В. – НК, 2008. – Вип. 9. – С. 271-281; Генералюк Л. Символіко-алегоричний концептуалізм Т. Шевченка: інтроспективна серія «Телемах – Діоген» / Л. Генералюк // Студії мистецтвознавчі. – 2009. – Чис. 1. – С. 31-51.

шляху випробувань вищих духовних цінностей не лише виразно персоналізована, а й терапевтична.

Ретроспективний самоаналіз напередодні звільнення виказує внутрішню напругу Шевченка, його болісні роздуми, страх майбутнього. Він себе уже сприймав як старика, підсумки творчого (та й не тільки) життя не влаштовували його. Тому змодельовані ним (одночасно у двох системах!) два варіанти своєї подальшої долі: смерть художника у фіналі повісті внаслідок слабкості натури та філософського життєлюбства Діогена в останньому аркуші серії мали, безумовно, значний автосугестивний ефект. Так розв'язалася проблема вибору, а подальше розгортання програми, закладеної на підсвідомому рівні та співмірної з життєвою позицією митця, нам відоме. Тобто, образ головного героя в повісті «Художник» – лише частина авторського «Я» Шевченка, а цілісною проекцією життя його духу стала серія «Телемах – Діоген», візуальне повідомлення про те, що в атмосфері чужини, муштри, казарми він таки зберіг свій дар захоплюватися й творити, тверезе «діогенівське» світосприйняття та здатність протистояти ударам соціуму.

У серії «Притча про блудного сина» митець унаочнив концепт долі української нації, що вкрай турбувала його. Тут так само спостерігається трирівнева інтеграція словесного та візуального аспектів. Перший рівень, щоправда, обмежується євангельською історією (попередня схема концептуалізації мала точками відліку щонайменше дванадцять вербальних прототекстів), водночас варто оцінити елегантність метафоризації: духовна біографія однієї людини Шевченком символізується за посередництва багатьох знакових осіб, а духовна біографія цілого народу – через одного персонажа.

Шевченко розумів невідворотність випробувань, які має пройти український народ, позбуваючись своїх численних вад – від синдрому Святополка Окаянного (молитва за братолюб'є, центральна в поезії), великих і дрібних зрад, холуйства та продажності верхівки, яку влучно назвав «раби», «подножки», «грязь Москви», «московське сміття». Чи не найголовніше питання до земляків, поставлене у драмі «Никита Гайдай», яке мучило митця пожиттєво: «Ужели вам

вечно суждено быть игрищем иноплеменников?», – він сформулював візуальними засобами «Притчі про блудного сина». Аналіз історії, менталітету й поведінкових стереотипів двох народів, причин і обставин колоніалізму через цілком прозорі символи є надзвичайно влучним. Але езопівська мова Шевченка не лише у серії, а насамперед у листах і Щоденнику, де він говорить про типаж купця³¹ для цієї серії, досі сприймається не як іноказання. Дослідники переконані, що Шевченко був дуже стурбований морально-етичними рисами російського купецтва і забувають, що серію, писав він до Бр. Залеського, виношував, мов мати немовля, а оскільки ідея **зрослася з його серцем**, то «окоченел бы за работой» (лист від 8.11.1856).

Серія за масштабністю задуму є унікальним випадком у європейській графіці. У ній Шевченко персоніфікував ідею народу та його суспільно-політичної й духовної верстви, наділеної вагомою часткою багатств із розданих батьком (Богом). Образ блудного сина з антикізованим торсом, символізує у всіх восьми аркушах духовно красивий народ, насамперед когорту людей, котрі торують історичний шлях нації. Оскільки юнак ставиться до свого спадку марнотратно і бездумно розпоряджається ним, він позбувається всього. Алегорія української шляхти, гетьманські домовленості й угоди (аркуш «Програвся в карти»), образ козацтва і його торгівля з «купцями» («У шинку»), візуальний концепт Руїни й рабства («У хліві») – промовисті й співвідносяться з поетичними рядками автора.

Повідомлення серії – це крик душі Шевченка: життєвий шлях віддаляє блудного сина від отчого дому, а наступні покоління не усвідомлюють розмірів катастрофи. На відміну

³¹ С. Беляков у книжці «Тінь Мазепи: Українська нація в епоху Гоголя» (2016) стверджує, що в часи Гоголя українців апіорі вважали нездатними до торгівлі; їх зображували працьовитими і чесними, але бідними людьми, що ігнорували наживу. Росіяни ж були справжніми купцями. Іван Аксаков, відомий журналіст і економіст, син Сергія Аксакова, писав, що російський купець «знущається над чесністю малороса, яка здається йому просто дурістю». Див.: ел. ресурс <http://maidan.org.ua/2016/04/anons-knyhy-tin-mazepu-ukrajinska-natsiya-v-epohu-hoholya/>

від біблійного героя, котрий прозрів, опинившись на дні, Шевченків обідранець ані у хліві, ані на могильній плиті, під якою «прадіди великі», слава, родовитість (аркуш «На кладовищі»), не усвідомлює трагедії асиміляції: «Німець скаже: «Ви моголи». / «Моголи! Моголи!» / Золотою Тамерлана онучата голі. / Німець скаже: «Ви слав'яне». / «Слав'яне! Слав'яне!» / Славних прадідів великих / Правнуки погані». Відсутність самоідентифікації – це втрата і духовності, й питома українського варіанта християнства («Серед розбійників»). Тривале масштабне саморуїнування блудного сина в трактуванні Шевченка полягає як у його легковажності (гра, розваги, пияцтво), так і в пасивності, фаталізмі, які призвели до того, що лицар-козак у шароварах і головному уборі б la Bonaparte, змальований спиною до глядача («У шинку»), – в тій самій позі, з таким самим поворотом голови став гарматним м'ясом імперської армії («Кара шпіцрутенами»).

Блудний син, збірний образ сучасного Шевченкові українського середнього класу, заблукавши манівцями бездержавності, перебуває в тюрмі народів, де «на всіх язиках все мовчить». Лише позбавлений свободи вислову («Кара колодкою») і свободи волевиявлення («У в'язниці»), він починає усвідомлювати своє абсолютне рабство. Розпад особистісних структур, плебейська звичка до квазітоваришування, здатність терпіти кайдани і кожен порух узгоджувати з рухом співкамерника показані на останньому аркуші. Німе питання в очах блудного сина України, звернене до глядача, його поза, оточення тотожні питанням, які ставить поезія Шевченка: «Що ми? / Чиї сини? Яких батьків? / Ким, за що закуті?».

Можна з різних точок зору аналізувати символи³², якими художник означив вузлові моменти того відрізка історії

32 Іконологічний аналіз серії, включно з історією її створення (листи до Бр. Залеського й Щоденник), паралелі з поетичними творами Шевченка, а також із серією Б. Е. Мурільйо «Притча про блудного сина» (1670–1675), гравюрами Г. Доре (1864–1866), творами Рембрандта і Пітера Брейтеля Старшого (1562–1568) див.: Генералюк Л. «Блудний син». Символіка графічної серії Шевченка в контексті взаємодії літератури і образотворчого мистецтва / Л. Генералюк // Студії мистецтвознавчі. – 2008. – Чис. 1. – С. 56-72.

України, що почався «Дарами в Чигрині 1649 року», зокрема, символи внутрішніх конфліктів українства, вміло розігріті «купцем». Головний посыл серії: ті, що легковажать дарами Отця, неминуче залишаються скитальцями «в чужій далекій стороні», «у чужому краю», «на чужому полі». Відтак не має кінця скорбота України-матері: «Сини мої на чужині, / На чужій роботі». Навіть якщо блудний син і перебуває в Україні фізично, то він «на нашій, **не своїй** землі», адже не отримав ні прощення, ані нового гармонійного життя, бо так і не пережив повномасштабної метаноїї, внутрішньої перебудови. Тому нема у серії фінальної, чи не найпоширенішої в європейському малярстві, сцени повернення: глибокого розкаяння сина і прощення, де все покриває безмежна батьківська любов.

Якщо особистісне пізнання істини в серії «Телемах – Діоген» для Шевченка є результативним, то обраний нацією спосіб долання історичного шляху виклик**б**в у нього тривогу. Манівці, якими йшли «раби незрячі, гречкосії», будили в нього вир емоцій: «О, муко! / О тяжкая душі печаль! / Не вас мені, сердешних, жаль / Сліпі і маліє душою, / А тих, що бачать над собою / Сокиру, молот і кують / Кайдани новіє» [5, с. 316]. Відкрита історична колізія моделювала поетичну та, як бачимо, і графічну образні системи. Суміщення двох мов – мови словесної, Нового завіту, яка пропонує метафори й символи на архетипальному рівні, й алегорично-асоціативної мови класичного мистецтва, у свою чергу підтриманого авторською поезією, зумовило цю ідеологічно загострену серію. Її змістове наповнення виказує цілісність художнього мислення Шевченка.

Констатуючи розширений інтеракціонізм у спадщині митця-універсаліста, який віртуозно інтерполював літературні прийоми у образотворче мистецтво, підкреслю, що завдяки інтеракційності маємо у його сепіях, офортах, акварелях і «поетичність», і метафоризацію, суголосну з вербальною метафорикою, і Езопову мову, підтексти, що надаються до «прочитання». Триєдина взаємодія слова й зображення у графічних серіях Шевченка, а саме текстів міфологічних / біблійних / літературних – самої серії – поетичних текстів

має на меті донести до реципієнта глибокі смисли й програмні ідеї його творчості.

Список використаної літератури

1. Білецький П. Внесок Шевченка-художника до скарбниці світового мистецтва / П. Білецький // Всесвіт. – 1997. – № 3 / 4. – С. 128-131.
2. Кузмин Е. М. Тарас Григорьевич Шевченко / Е. М. Кузмин // Искусство: живопись, графика, художественная печать. – 1911. – № 3. – С. 99-110.
3. Попов П. М. До питання про Шевченка як художника-літографа / П. М. Попов // Зб. праць XI наукової шевченківської конференції. – К.: Вид-во АН Української РСР, 1963. – С. 140-157.
4. Рубан В. В. Творчість Т. Шевченка-графіка / В. В. Рубан // Історія української культури другої половини ХІХ ст. – Т. 4, кн. 2. – К.: Наук. думка, 2005. – С. 1036-1049.
5. Шевченко Т. Г. Повне збір. тв.: У 12 т. – К.: Наукова думка, 2001. – Т. 2: Поезія 1847-1861. – 784 с.
6. Шевченко Т. Г. Повне збір. тв.: У 12 т. – Т. 5: Щоденник. Автобіографія. Статті. Археологічні нотатки. «Букварь южнорусский», записи народної творчості. – К.: Наук. думка, 2003. – 496 с.

Одержано редакцією – 19.04.16
Прийнято до публікації – 18.10.16

Summary. Generaliuk L. Shevchenko's Graphical Series in the Light of Visual and Verbal Code Correlation. *The article is dedicated to certain aspects of literature and visual arts interaction in the graphic creative work of poet and artist T. Shevchenko. An iconological interpretation of series «The Picturesque Ukraine» (1844), «The Telemachus – Diogenes» (1856), «The Parable of the Prodigal Son» (1856-1857), created by a three-level (in «Picturesque Ukraine» partially) scheme of verbal and visual codes connotation, is proposed. Semantic structures of each series are defined by a symbolical and allegorical code of classical art. The images of series «The Telemachus – Diogenes», which, according to academism tradition, have origins in the Bible, antique history, mythology, and classical literature, in fact visualise an introspective line of Shevchenko's spiritual*

searches. The central theme here is the theme of a person's self-knowledge and self-comprehension which is substantially presented in Shevchenko's poetry and prose. In a similar way, the theme of historical destiny of the Ukrainian people, is the central in Shevchenko's poetry, being presented in visual symbols of «The Parable of the Prodigal Son».

Keywords: iconology, literature and fine art interaction, symbolical and allegorical code of fine art, writer-artist, connotations.

Василь ПАХАРЕНКО

ЛЮДВІГ ВАН БЕТГОВЕН І ТАРАС ШЕВЧЕНКО: ПАРАЛЕЛІ ДУХОВНОГО САМОПОСТАВАННЯ

Стаття «Людвіг ван Бетговен і Тарас Шевченко: паралелі духовного самопоставання» присвячена зіставленню споріднених психотипів, долі, рис творчих стилів Л. ван Бетговена і Т. Шевченка з метою глибше пізнати логіку, закономірності й етапи духовної, зокрема естетичної еволюції обох геніїв.

Підставою для порівняння таких різних мистецьких феноменів є констатація домінування акустично-музичних складників художнього світосприймання Шевченка. Обстоюючи цю тезу, автор спирається на авторитетні судження І. Франка, П. Филиповича, Ю. Липи, С. Смаль-Стоцького, Л. Білецького.

Насамперед у доповіді простежено контактні зв'язки. Бетговен жваво цікавився літературою, захоплювався українськими народними піснями і часто використовував їх у своїй творчості. А Шевченко сформувався як поет у