

## **“БЛУДНИЙ СИН”.** **СИМВОЛІКА ГРАФІЧНОЇ СЕРІЇ ШЕВЧЕНКА В КОНТЕКСТІ** **ВЗАЄМОДІЇ ЛІТЕРАТУРИ І ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА**

*Леся Генералюк*

Художня творчість митця універсального обдаровання – це передусім створення нового несподіваного ракурсу бачення, нових, на перетині різних пластів культури, сценаріїв буття, в яких ситуації, персонажі, простір і предметний світ складають явища масштабні, позачасові. Як і в Шевченковій поезії, де Рим, Єгипет, Іудея, Сибір постають єдиним континуумом буття людства, який першочергово інтерполюється на Україну (“Марія”, “Царі”, “Неофіти” тощо), подібна метафорика вічних питань українства явлена і в його мистецькому доробку. Тут тим паче не існує часово-просторових рамок: репрезентуючи ідеї універсального вселюдського змісту, художник співмірює їх із трагедією свого підневільного народу, яка болить йому найбільше. Новозавітний текст “Притчі про блудного сина” про втрату людської подоби юнаком з достойної родини, про його спокуту і прощення, а відтак реальний порятунок від ентропії “образу Божого”, він осмислює, екстраполюючи цей текст на долю нації.

Блудний син – український народ (насамперед його широка середня верства), митарства якого тривають на очах Шевченка. Він мусить – перш, ніж звільнитися від злигоднів – відмовитися від прийнятого ним рішення наймитувати в чужій країні, мусить спершу побачити власну кабалу – стручки, свиней і лахміття (Євангеліє: Лк 15; 11–24), усвідомити катастрофу тотального духовного розпаду. Як і поетичні інвективи й ламентатції скеровані на те, щоби прозріли “раби незрячі, гречкосії”, “раби незрячії, сліпії”, так і тут вибух емоцій художника екстраполювано в серію рисунків, дискусійну й дотепер. Більшість шевченкознавчих мистецтвознавчих екскурсів зачіпала питання серії, і це зрозуміло – чим багатше явище, за словами Гегеля, “тим більше різних сторін воно надає до розгляду, тим більше має трактувань”. У цьому випадку розгляд спробуємо

здійснити з погляду суміщення двох мов – мови словесної, біблійного завіту, яка пропонує відомі метафори й символи на архетипальному рівні, й алегорично-асоціативної мови візуального мистецтва, що, як це прикметно для Шевченка, одержує подальшу підтримку в поетичному слові.

Серія “Притча про блудного сина” (1856–1857), візуальна ремінісценція на новозавітний текст Євангелія: Лк 15; 11–32, – один із промовистих прикладів того, що Шевченко, в якого “все кипіло й вибухало у поезії”, є бунтарем-пророком, будителем нації і в образотворчому мистецтві. Євангельський текст, усупереч думці, що від нього залишилася тільки назва (Р. Маркушевська)<sup>1</sup> і серія нічого спільного з ним не має (П. Білецький)<sup>2</sup>, став структурною основою всієї серії. Це смисловий хребет, на якому художник наростив новий конвенціональний макротекст своїх художніх візій, узагальнень, символів. Проте цей макротекст цілком відмінний від гогартівського літературного оповідання-мораліте, з яким його часто порівнюють, де героєм є одна й та сама особа в різних обставинах<sup>3</sup>, це й не хронологічно вибудована розповідь на кшталт серії А. Менцеля “Життєвий шлях художника” (1834), де в узагальнюючих образах простежується цілком локальний приклад історії таланту митця від його зародження до зрілості й посмертної слави.

Неможливо зіставити серію Шевченка і з картинами на тему “Повернення блудного сина” Рембрандта (1668–1669), Мурільйо (1667–1670), гравюрами Доре “Повернення блудного сина” та “Зустріч блудного сина з батьком”, (1864–1866), котрі обирали промовисту ключову сцену – повернення і прощення блудного сина: цієї сцени в Шевченка немає. Значно ближчими до сепій Шевченка видаються шість олійних картин серії Б. Е. Мурільйо “Притча про блудного сина” (1670–1675). Хоча вони щільно пов’язані

з новозавітним текстом і ведуть розповідь (майстерну в живописному плані) про те, як герой отримує спадок, від'їжджає з дому, сидить за столом з куртизанками, як його проганяють жінки й кредитори, він, у ролі свинопаса, кається, врешті-решт його прощено, проте сам принцип побудови композицій співмірний із Шевченковим. Обидві серії організовані за схемою драматичного дійства: глядач – сцена – актори, причому всі композиції серії Мурільйо, пише О. Ваганова, "легко описати як сцени спектаклю: жорстко обмежена кількість дійових осіб, організація мізансцен, нарочита умовність тла, що нагадує декорації... так усі шість епізодів, що змінюють один одного в бурхливому темпі іспанського театру"<sup>4</sup>. На застосуванні схеми динамічності й драматизму розгортання подій, на використанні обмеженої кількості персонажів подібність закінчується. Мурільйо у своїй розповіді дотримується послідовності розвитку сюжету, його персонаж мало виділяється з-поміж інших дійових осіб, зовнішньо він незмінно залишається юнаком, якого й прощає батько.

У Шевченка хронологія-послідовність відсутня, це також частина авторського задуму. Тим паче її неможливо відшукати, розкладаючи послідовно аркуші з центральним образом чоловіка, вік якого не стабільний щодо розвитку сюжету. Персонаж не наділений і однаковими рисами обличчя: інколи, згідно з *Kunstwollen* (виконуючи волю автора), він "мімікрує" в бік азійського типажу (аж ніяк не через відсутність на засланні моделі слов'янського типу). Подеколи тло, на якому бездоганно промальовано постать героя, можна порівняти із сюжетами митців брабантської школи – А. Браувера, Д. Тенісса-Молодшого, що відтворювали життя шинків, заїжджих дворів, чи А. ван Остаде з його трактирними сценками, мандрівними музикантами, пекарями. Проте замилювання й теплий гумор малих фламандців тут відсутні, замість них – іносказання.

Концептуально ближчий до Шевченка Пітер Брейгель Старший з його алегоричними полотнами на біблійний сюжет: "Побиття немовлят у Віфлеємі" та "Перепис у Віфлеємі" (1566), де він з відчаєм зобразив під претекстом євангельської теми страждання

нідерландського народу від диктату Іспанії, тиранію, руйнування ідилії сільського життя (мародерство солдатів короля Філіпа II Іспанського, їхні звірства в зимовому селі), абсурд, в якому неможливо існувати ("Безумна Грета", 1562; "Сорока на шибениці", 1568). Ситуація поневолення й подібний до розпачу Брейгеля стан Шевченка, коли він виношував задум "Притчі" ("Какие душу раздирающие картины составил я в моем воображении на эту истинно нравственную тему"; лист до Бр. Залеського від 8.11.1856), вилилися через іносказання, через символіку промовистих євангельських сюжетів. Таким чином, і в Брейгеля, і в Шевченка отримала втілення історіософська й естетична квінтесенція духовно-буттєвого чину свого народу в контексті певних історичних періодів, на кардинальних поворотах, на зламах своєї історичної долі. За Юнгом, великий твір мистецтва співмірний з історичним часом і духом епохи він завжди наповнений сенсами, відкритими у вічність, бо "епоха подібна до індивідуальної душі, вона відрізняється власними особливостями, властивостями свідомості, і тому... може бути здійснена колективним позасвідомим лише так, що який-небудь поет висловить увесь неказаний зміст часу"<sup>5</sup>.

Історичні періоди в житті нації, історичний вибір, зміни, врешті – внутрішні конфлікти сучасного йому українства умовно представити в образі окремої людини – таким був задум Шевченка.

Творчість його інтегрувала свідоме й несвідоме в житті конкретної особи й конкретного народу, коли він серією "Живописна Україна" услід за "Кобзарем" розпочав реанімацію українського духу в правнуків "славних прадідів великих". На засланні Шевченко, уповні збагнувши імперську стратегію Росії, ще невідпорніше ставив перед собою завдання пробудження сплячої української нації. Звернення до громади "Прозріте, люди!", що звучало рефреном-підтекстом у містерії "Великий льох", "Кавкази", "Єретику", в "І мертвим і живим, і ненарожденним", у "Чигрине, Чигрине", "Псалмах Давидових", він візуально репрезентував у серії "Притча про блудного сина".

Видається дивним: центральний образ

“Притчі”, незмінно поданий крупним планом, що викликає алюзії на ієратичні образи іконопису, зазвичай пов’язують з негативними героями повістей “Близнецы”, “Несчастный”, визначаючи то як “купецького сина”, “гультья”, “каторжника”, “нешасного”<sup>6</sup>, то “купецького або поміщицького синка, який закінчив свою кар’єру в розбійницькій ватазі”, то взагалі, як “розбійника-офіцера, що уособлює миколаївську казарму”<sup>7</sup>. На тлі таких тверджень закономірно постає питання: невже Шевченка так хвилювала доля російського купецтва? Невже думка про наставлення “блудних купецьких синів” на шлях істинний викликала в нього настільки могутній творчий сплеск і таке глибинне хвилювання, що він буквально марив цією темою як головною в житті?

Навіть той факт, що двічі висловлене задоволення відсутністю фарб та приміщення в листі до Бр. Залеського від 8. 11. 1856 р.: “я почти доволен, что не имею теперь средств начать работу”, свідчить про глобальність і важливість самого задуму. На думку Шевченка, ця ідея повинна втілитись якнайдосконаліше (інакше: “я бы умер с досады”), а для того вона повинна довго визрівати, незважаючи на те, що в уяві всі картини “с мельчайшими подробностями готовы”. Він пише: “Мысль еще не созрела, легко мог бы наделать промахов. А в продолжении зимы обдумаю, взлелею, выношу, как мать младенца в своей утробе... а весной, помолясь Богу, приступлю к исполнению хотя бы то в собачей конуре”. Підкреслюючи важливість задуму, який повністю оволодів його еством, Шевченко продовжує: “Если Бог поможет мне осуществит мое предположение”, “я окоченел бы над работой”, а якби хоч колись вдалося видати в літографічних відбитках, “я был бы выше всякого земного счастья”. Поразки втілення задуму він собі не уявляє: “Если, избави Боже, неудача, то я умру: идея слишком тесно срослась с моей душой”. Найбільше ж він боїться, що “из заветной моей мысли, из моего “Блудного сына” выйдет жалкая карикатура, бесцветный образ расслабленного воображения, и ничего больше. Грустная, безотрадная перспектива!” [підкреслення фрагментів з означеного листа наше. – Л. Г.].

Жоден твір, ні до “Притчі”, ні після неї не супроводжувався подібними емоціями. Через півроку серія в нинішньому її вигляді була готова. Шевченко, не чекаючи ні двох плиток італійської сепії (фірми Seria de Roma чи фабрики Шанеля), ні особливих умов праці, змішав бістр і туш і буквально виліпив à la antique свого героя – неординарну, фізично досконалу особистість, якій, і це відчутно в кожному аркуші, він надзвичайно симпатизує. Не випадково, працюючи над серією, він писав друзів: “Недостаточно видеть, любоваться прекрасным, умным, добрым телом человека, необходимо нарисовать его на бумаге и любоваться им, как созданием живого Бога” (лист до Бр. Залеського від 10, 15. 02. 1857). Отже, як бачимо, герой притчі – втілення ідеї образу Божого, котрий безмірно хвилював поета-митця, мало корелює з російським купецьким станом та “русским типическим купцом”, що начебто був потрібен як модель (див.: лист до Бр. Залеського від 8, 10, 13, 20. 05. 1857), герой уже існує, він утілений у восьми іпостасях, тим паче натурників у Шевченка не бракувало. Але є “образ купецтва” в Щоденнику, до якого апелюють дослідники.

Дійсно, пишучи в Щоденнику (26 червня 1857) про “приноровленную к современным нравам купеческого сословия” свою “Притчу”, яка “довольно удачно приноровлена к грубому нашему купечеству”, Шевченко висловлює думку, що Федотов би з цієї ідеї “выработал изящнейшую сатиру в лицах для нашего темного полутатарского купечества”. Відтак спеціально нав’язливо тричі зафіксує в одному абзаці недавно розпочатого Щоденника такий собі “шкіц купецтва” – всуціль з негативними його характеристиками. Цей фрагмент наштовхує нас на думку про нарочитість самого шкіцу: очевидно, в езопівському ключі відволікалася увага від вибухоподібної думки серії, яка на той час уже була готова. Купецтво – силогізм для випадкового читача, хоча це водночас і містичний, адресний образ “купця”<sup>8</sup>, що виторгував у несприятливих історичних умовах націю-сателіта, а пізніше асимілював її.

Шевченко чудово розумів необхідність існування національно свідомої середньої верстви населення України, здатної проти-

стояти поневоленню імперією. Тому, коли поміж роздумами про серію "Притча про блудного сина" й мотивацією створення повістей він виклав болісну для нього ідею пробудження свідомої української нації на даному етапі: "Для нашего времени и для нашего среднего полуграмотного сословия необходима сатира, только сатира умная, благородная. Такая, например, как "Жених" Федотова или "Свои люди – сочтемся" Островского и "Ревизор" Гоголя. Наше юное среднее общество подобно ленивому школьнику, на складах остановилось и без понуканья учителя не хочет и не может перешагнуть через эту бестолковую тму-мну. На пороки и недостатки нашего высшего общества не стоит обращать внимания. Во-первых, по малочисленности этого общества, а во-вторых по застарелости нравственных недугов... Да и имеет ли какое-нибудь значение наше маленькое высшее общество в смысле национальности? Кажется, никакого. А средний класс – это огромная и, к несчастью полуграмотная масса, это половина народа, это сердце нашей национальности, ему-то и необходима теперь не суздальская лубошная притча о блудном сыне, а благородная, изящная и меткая сатира" (Щоденник, там само), він мав на увазі адресата своєї шляхетної сатири. І, ясна річ, ним було не грубе, темне напівтатарське купецтво, яке тільки формувалося в Росії, де, за висловленням Астольфа де Кюстіна<sup>9</sup> в 1840-х рр. "середній клас міг би складатися з купецтва, але він настільки малочисельний, що не має ніякого впливу" [підкреслення наше. – Л. Г.].

Шевченко мав на увазі юний і лінивий середній клас "нашої національності" (на вищій українській верстви, що "в сенсі національності" безнадійно мімікрували, він махнув рукою), для якого достатньо було малої спонукки вчителя: дійсно, адаптувати-приноровлювати його думку, думку знаного поета, не було особливої потреби. Езопівською мовою "полуграмотная масса", "полуграмотное сословие" – це і є освічена українська інтелігенція, "серце нації", яка знає чужу історію, але не знає своєї, не розуміє понять національної самототожності й необхідності державницьких устремлінь. Їй потрібно наочно представити її саму, її долю, дати поштовх

до осмислення й долання трагедії бездержавності<sup>10</sup>.

До бездіяльних сонних земляків апелює Шевченко в поезії, образотворче ж звернення до них – образ прекрасного богоподібного блудного сина з уподібненим античним зразком торсом – алегорія когорти людей, котрі торують історичний шлях української нації.

Образ має кілька іпостасей. Перша, в євангельсько-історичному дискурсі, – це сильний красивий народ, його суспільно-політична й духовна верства, що володіє вагомою часткою майна, виділеного йому батьком (Богом); але позаяк син ледащо, "бессознательный негодяй", він ставиться до неї марнотратно, розпоряджаючись настільки абсурдно, що позбувається всього. Образ української шляхти, гетьманські домовленості й угоди ("Програвся в карти"), образ гордого духу козацтва, продаж первородства за "сочевичну юшку" купцеві, обличчя якого ідентичне із зовнішністю російського посла в центрі офорта "Дари в Чигрині 1649 року" ("У шинку"), за тим – Руїна, потім – рабство на користь новосформованої імперії ("У хліві").

Прихований зміст тексту "Притчі" в тому, що наступні покоління не усвідомлюють розміру катастрофи: опинившись у компанії зі свиньми, на відміну від біблійного героя, що відразу прозрів, обідранець ні у хліві, ні на могильній плиті, під якою "прадіди великі", слава, родовитість ("На кладовищі"), не усвідомлює своєї трагедії: "Німець скаже: "Ви моголи". / "Моголи! Моголи!" / Золотого Тамерлана онучата голі. / Німець скаже: "Ви слав'яне". / "Слав'яне! Слав'яне!" / Славних прадідів великих / Правнуки погані" ("І мертвим, і живим, і ненарожденним"), а далі, як наслідок відсутності самоідентифікації – втрата духовності, власного, самобутнього, питомо українського варіанта християнства ("Серед розбійників").

Масштабне руйнівне марнотратство блудного сина в очах Шевченка полягає і в легковажності (гра, розваги, пияцтво), і в пасивному фаталізмі, який непомітно призвів до того, що гордовитий лицар-козак у шароварах і головному уборі à la Bonaparte, котрий стоїть, розвернутий спиною до глядача ("У шинку") – у тій же позі, з таким самим

поворотом голови, – тепер маріонетка, “гарматне м’ясо” імперської армії (“Кара шпіцрутенами”). Таким чином, блудний син – збірний образ уже сучасного Шевченкові українського середнього класу, що заблукав манівцями бездержавності, тепер перебуває в тюрмі народів, де “на всіх язиках все мовчить” – у нього навіть відібрано мову (“Кара колодкою”). Як наслідок – дві карі: кара мовчанням (неможливістю свого слова, забороною української мови) і кара спільними кайданами (“У в’язниці”) чи не гірші за попередні фізичні тортури й поетапне обкрадання. В останньому аркуші Шевченком зроблено акцент саме на стражданнях духовно-морального плану, які полягають у тому, щоб мовчки терпіти кайдани і кожний рух свій узгоджувати з рухом товариша, який доволі комфортно розлігся, – до такого підневільного квазітоваришування й призвели вчинки блудного сина України.

Схематично окреслений текст одного з можливих дискурсів інтерпретації “Притчі”, безумовно, вимагає пояснень, адже, окрім аксіоми, що “зображуване має приховані сенси”, ці сенси, які “базуються на презумпції осмисленості”, слід вивести назовні. За Лотманом, “глядач виходить з того, що він бачить: 1) йому показують; 2) показують з певною метою; 3) показуване має сенс. Відповідно, якщо він хоче збагнути показане, він мусить зрозуміти ці смисли й цілі”<sup>11</sup>. Але, перш ніж зіставити текст євангельської притчі та приховані сенси зображення, яке своєю чергою розгортається в поетичні тексти Шевченка, варто відзначити, що сигнали елементи пропонованого тут прочитання серії простежуються в О. Новицького, П. Білецького, В. Касіяна, Л. Хінкулова, О. Вандровської. Зокрема О. Новицький, котрий вказав найоптимальнішу послідовність розташування аркушів<sup>12</sup> і, зіставивши їх з Гогартом, вибудував ціле оповідання на кшталт гогартівських спектаклів з життя (що, на жаль, вплинуло на подальші інтерпретації), наголосив на концепті рабства – “не так фізичної, як моральної муки. Це підневільне товаришування, що силує проти волі узгоджувати свої вчинки з бажанням і вимогами іншого, може змучити людину гірше фізичного болю”, – писав він<sup>13</sup>.

Категорично заперечив ідентифікацію героя з дворянином Порцієнком та “негативними персонажами російських повістей” П. Білецький. Він відзначив, що “всі малюнки глибоко трагічні”, і кожен із них “у цілому й окремі складові частини його композиції є своєрідними зображальними символами, алегоріями, метафорами”<sup>14</sup>. Протиставив графічній мові серії “сатиричну гротескність Гойї” та “сумну посмішку побутових сатир Гогарта і Федотова” Ю. Івакін, зауважуючи, що “в цих скоріше викривальних, ніж сатиричних малюнках сміх перейшов у обурення”<sup>15</sup>. Версію додаткового літературного претексту висунув Л. Хінкулов. Він послався на спогади А. Алексєєва і стверджував, що поштовхом до серії була давньоруська повість про “Горе-злощастя”, прочитана Шевченком у “Современнике” (березень, 1856 р.), де, зокрема, були такі настанови батька-матері своєму синові: “Не ходи, чадо, в пири и в братчины, / Не пей, чадо, двух чар за одну. / Не ходи, чадо к костарем [гравцям у кості. – Л. Г.] и корчемникам / Не знайся, чадо с головами кабацкими, / Не прельщайся, чадо, на злато-серебро, / Не собирай, чадо, богатства неправого”; а потім неслухняний син потрапив у руки “названного брата”, котрий “заввал его на кабацкий двор”, напоїв, і той “упился без памяти”, причому так, що “где пил, там и спать ложился”. Саме ці повороти сюжету, разом із грабунком: “Сняты с него драгие порты, / Чары [черевики. – Л. Г.] и чулочки – все по-снимано, / Рубашка и портки – все слуплено / И вся собина [майно. – Л. Г.] у его ограблена, / А кирпичик положен под буйну его голову”<sup>16</sup>, на думку автора, й лягли в основу Шевченкової “Притчі”. Цікаві типологічні паралелі щодо названого брата (версією Хінкулова навряд чи варто нехтувати, хоча й він намагався побудувати задум серії виключно на давньоруському сюжеті, проігнорувавши біблійний), міркування про концептуальну єдність літератури й образотворчого мистецтва Шевченка, “особливо в цьому задумі, якому надавав великого значення”<sup>17</sup>, засвідчують нестандартний ракурс осмислення інтерпретатором ідеї поета-митця.

Ще раз зауважимо: Шевченко писав, що ідея надзвичайно тісно зрослася з його ду-

шею, і він вважав би себе найщасливішою людиною в світі, якби в нього вдався цей важливий, чистосердечно й щиро задуманий ним образ. Він покладав на цей твір великі надії та, як і властиво романтичним натурам, в уяві випередив розвиток подій: він уже "бачив" результативні наслідки свого комплексного впливу (вкупі з поезією і прозою) на свідомість пасивного, національно пригнобленого ("напівграмотного") українця.

У цьому сенсі характер "Притчі" зближується з рустикальною літературою, текст якої однозначно сприймається не як річ у собі, а як річ для чогось, що має виконувати певну дидактично-просвітницьку функцію, наприклад – пробуджувати національну самосвідомість. Але призначення твору не вичерпується однією лише дидактичною функцією, естетичної функції мистецтво позбавити неможливо, функції критики – епатуючого засудження (тут: російської імперії) – також. Тому Шевченкову серію, як і будь-який визначний твір, неможливо трактувати лише в одному смислового вимірі. Таких вимірів є кілька і, прийнявши аксіому, що "великий твір мистецтва подібний до сновидіння, котре, попри всю свою наочність не витлумачує себе само й ніколи не має однозначного трактування"<sup>18</sup>, спробуємо в одній зі смислових парадигм пробитися до Шевченкових асоціативних рядів, до його мови алегорій та символів. Тут важливими є буквально всі деталі, включені в простір аркушів, адже відомо, наскільки ошадливо Шевченко ставився до засобів метафоризації, образної умовності. Іноді саме деталь є смисловим ключем твору, особливо якщо вона повторюється не у двох, а в більшій кількості випадків<sup>19</sup>.

Так, уже перший сюжет серії, що інтерполює євангельську лінію людського свавілля, яке поступово призводить до втрати дарів<sup>20</sup>, зображуючи різні атрибути легковажності, висвітлює й додаткові, досить промовисті аспекти. Відсутність пояса на елегантних штанах гультья вже акцентує відсутність імперативу порядності (про семантику пояса, за якою він означав "захисні (моральні) чесноти особистості й разом зі шпорами був неодмінним атрибутом лицаря", див. словник символів Керлота<sup>21</sup>). Ефектно зсунутий

брить на голові – національна диференційна деталь (у мистецькій спадщині Шевченка ця деталь, за схемою Лотмана, утворює ритмічний ряд: брить на чоловікові, що сидить біля куреня в картині "Катерина", брить на першому плані рисунка "Зустріч Тараса Бульби з синами", брить на мольберті в "Портреті О. Є. Коцебу" (жарт-натяк на близьку поїздку автора, молодого художника, в Україну)<sup>22</sup>, брить у сепії "Бандурист" на голові співця, а також у сепії й офорті "Старець на кладовищі" – на землі) – репрезентує "певну соціальну групу". Його наявність на голові означає, за німецькою приказкою, "зібрати всі думки під одним капелюхом" (Майрінк), "зосередженість думки на одному"<sup>23</sup>.

На передньому плані – карти, "атрибут нероби (гра в карти, згідно із позицією моралістів, означала порочність натури)". Вони супроводжували, вкупі з атрибутами доброчинності, наприклад, Геркулеса, означаючи поставлену перед ним проблему вибору між добром і злом (та сама символіка у "Сні Лицаря" Рафаеля)<sup>24</sup>. Три тузи під правою рукою героя символізують фокусування його уваги на трьох знатних гостях. Додаткові три карти на землі, шахівниця і коробка, з якої висипалися гральні кості, означають вибір, який логічно прораховується (шахівниця), та одночасну його фатальність (кості). Про ймовірність низького існування – або заданого ситуацією, або внаслідок вибору – свідчить свиня на задньому плані; інша підказка, на яку не зважає герой, – фігура в личаках та в російському каптані в детермінованому просторі між хатою і дорожнім стовпом. Умовна лінія, проведена від очей глядача, об'єднує карти-молодика-свиню й постать у каптані зі знятим з гультья одягом, далі впирається у стіну хати, що закрила горизонт – символ тупика, до якого приведе обраний шлях. Бородань у віконному отворі, зосереджений поглядом на героєві, унаочнює атмосферу очікування, наближену до тої, що передана в офорті "Дари в Чигрині 1649 року". Шевченко жалівся в листах на відсутність натури російського типового купця – моделі для перших чотирьох сепій. Проте постаті другого плану в перших двох аркушах – з широкими бородами, самодо-

статні, поважні, нагадують купців (див.: “Портрет купця” (1845–1846 рр.) та образ “дароносителя” з вищеназваного офорта). Відтак, згідно з окресленими натяками-ремінісценціями, перший аркуш слід вважати символічним варіантом-продовженням теми офорта “Дари в Чигрині 1649 року”.

Другий аркуш присвячений торгу-перемовинам, які здійснює босий чоловік у ряднині замість одягу (символ скрути) з брилем на голові – репрезентант українського національного волевиявлення. Він веде перемовини від імені ефектного героя “Притчі”, що своїми шароварами й наполеонівським трикутним капелюхом викликає алузії на геройство, лицарство, козацьку славу. Промовисті деталі: бочка без дна, відомий давньогрецький образ, що символізує “даремну працю, а в кінцевому рахунку – безцільність існування взагалі”<sup>25</sup>, біля неї – п’яничка; непривабливе дитя біля старого й старої за бочкою – майбутнє; два кухлі над ними, можливо, алузії на прохання батьків не пити “двух чар за єдину” (“Повість о Горе-Злосчастии”), можливо, символізують нерівність обладнання (один кухоль більший). Але головне в цьому аркуші – символіка детермінованості, обмеженого простору: нависла над красенем стеля, стіни, напівзабитий дошками вихід, за яким джерело світла; таке раптове звуження простору вказує на ситуацію незначної кількості альтернативних шляхів.

Наступний аркуш – так само довільно інтерпретовані євангельські образи безпутності, пияцтва, свиней. Тепер під правою рукою грішника замість трьох тузів свиня, “символ нечистих бажань, морального розкладу, перетворення вищого в нижче”<sup>26</sup>, асоціативний ряд, що підтримує символ порожнього життя, доповнено бочками – біля героя й на задньому плані на даху; гральні кості, карти – ті ж три тузи (один зарисований окремо й унаочнює фатальний вибір), так само відсутній пояс, а беззаперечність духовного убозтва, тотожного зовнішній оголеності, посилюється.

Ці етапи шляху блудного сина представлено через нові деталі деградації: головний убір (уже не бриль!), азіатизоване лице, безвольна поза і сон, що є зображальною

цитацією сну козацької столиці: “Проспав еси степи, ліси / І всю Україну. / Спи ж, повитий жидовою, / Поки сонце встане, / Поки тії недолітки / Підростуть гетьмани” (“Чигрине, Чигрине”). За Шевченком, сон, пасивність – деструктивний чинник, зло, особливо, якщо “спати, спати, / І спати на волі”; “спати ходячому, серцем замирати / І гнилою колодою / По світу валятись” (“Минають дні, минають ночі”), “В багні колодою гнилою / Валятись, старітись, гнить” (“Колись дурною головою”). Мотивація сенсів деструкції подана через промовисті символи – надсплячим хомут-ярмо, петля; символіку імперії репрезентують стіна з великих брил каменю (квадри) та шинель під оголеною ногою з 23 номером на погоні, на яку поклала голову й свиня (акцент на низьких мілітаристських якостях імперії).

Суттєва деталь: ключем цього аркуша є його аркоподібна форма, така ж як і в сепіях “Розп’яття”, “Воскресіння”, “Благословення дітей”, “Самарянка”, адже показано етапну ситуацію духовного рівня, коли блудний син здатен, як і євангельський, усвідомити глибину свого падіння (півень – “символ світла і сонця, що припиняє ніч”<sup>27</sup>, є нагадуванням: “пробудись!”) і зробити вольовий вибір в напрямку до потенційного верху. Даремно, сон триває: “Заснула Вкраїна, / Бур’яном укрилась, цвіллю зацвіла, / В калюжі, в болоті серце прогноїла” (“Чигрине, Чигрине”); “А правда наша п’яна спить. / Коли вона прокинеться?” (“Кавказ”)<sup>28</sup>. Наглядні, безперебільшення, алегоричні лейтмотиви, що, інколи повторюючись, підхоплюють і продовжують головну думку, вкорінюються у свідомість глядача незгірш словесних поетичних інвектив Шевченка. Не випадково Ж. Базен вважав, услід за Е. Віндтом, що алегорія в структурі малярського твору є зображальним аналогом прийомів риторики, цієї розробленої ще Арістотелем і значно вдосконаленої протягом століть техніки переконання<sup>29</sup>; тим-то незначна кількість деталей-символів, їхня ієрархія стосовно центрального образу групується в Шевченка за схемою повторів та уточнень-наголосів у кожному наступному аркуші.

Продовження митарств, поглиблення так і не усвідомленої катастрофи – сцена на

кладовищі. Тут ще більше акцентовано символ стіни-імперії, яка наче насувається на далекий храм та на фрагмент українського ландшафту, що займає всього 1/8 аркуша. У виборі тла для блудного сина помітна цитата з Брюллова: загальна схема тла за спиною героя майже збігається з тлом у "Портреті письменника Н. В. Кукольника" (1836). Зберігається практично та сама пропорція стіни й відкритого простору, причому в Брюллова Кукольник "представлений на тлі ветхої стіни, що руйнується", вечірнє світло, фрагмент моря, на якому губиться "утлый челн", – типово романтичні<sup>30</sup>.

Головна відмінність між тлом у сепії й на портреті полягає не стільки в тематичному супроводі, скільки в принципі конструювання перспективи пейзажного фрагмента – у Шевченка представлено концепт відкритого в безкінечність простору на кшталт лорренівських далей чи пейзажних фрагментів Ван Ейка (зокрема, у його "Мадонні канцлера Ролена" (1435), а в Брюллова горизонт наближений. Один із головних символічних акцентів аркуша "Притчі": на противагу віддаленій церкві чітко представлено концепт руйнації могил (алюзії на "Розриту могилу"). Сумнівно, що герой, у його розгубленому напівлетаргічному стані, є ініціатором руйнування: він ще не втратив остаточно національної програми буття, не порвав з етнічним ареалом, біля нього, хоч і повалений, ще є хрест – "графічне втілення ідеї центру"<sup>31</sup>, що символізує як етноконцепт "приналежність людини до християнської віри"<sup>32</sup>, ще є козацька люлька поруч – єдине, що залишилося від свобод колись вільної нації.

Однак, що цікаво: уже бездомний, з підкресленою діркою на штанах (духовне збіднення ще більше акцентується Шевченком, паралелі відомі: "В ком нет любви к стране родной / Те сердцем нищие калеки, / Ничтожные в своих делах" ("Никита Гайдай"); "Ми сердцем голі догола!" ("Во Іудеї во дни они"), "Золотого Тамерлана / Онучата голі" ("І мертвим, і живим")), герой сидить на кам'яному надгробку з вибитими на його площині меандром (меандр-лабіринт – життєвий шлях людини, народу) та словами: "почиет прах раба Божьего боярина..." (підтекстовий протест – "ми не раби його, ми

люди"). За спиною, на дошці, спертій на стіну, – тінь-начерк майбутньої "картини", яка скоро в деталях матеріалізується, стане історичною реальністю: жіноча постать в криноліні, що підняла руку з "Указом новеньким". Це прообраз-вказівка на імператрицю – вона, "лютий ворог України, / Голодна вовчиця" ("Великий льох"), спалила Межигорського Спаса, зліквідувала Січ: "На пожар той поглядала, / Нишком усміхалась. / І як степи запорозькі / Німоті ділила, / Та бахурям і байстрюкам / Люд закріпостила" ("Сліпий (Невольник)", власне, вона й розпоряджається колись вільним народом: "Од цариці / Прийшов указ лоби голить" ("Москалева криниця"), ще точніша паралель: "Ото указ надрюкують: / "По милості Божій, / І ви наші, і все наше, / І гоже, й негоже!" ("Великий льох")<sup>33</sup>.

Символіка хреста промовиста й у наступному аркуші "Серед розбійників" – його відібрано. Причому відібрано не блудним сином, а в блудного сина: юнак на передньому плані є алегорією абстрактного порядку, що викликає, окрім цитаті-зіставлення з алегоричною фігурою Прометея з картини приятеля Шевченка Г. Михайлова "Прометей" (1839), алюзії на Шевченкові твори релігійної тематики: "Розп'яття", "Апостол Петро". Цей аркуш стосується духовного буття блудного сина, релігійності нації. Шевченко, на противагу попереднім "портретам" свого героя, замість детальної прорисовки м'язів акцентує увагу на схематичному окресленні пози, для нього важливе розміщення рук, як і обраний ракурс тіла: вниз головою, у позі розп'ятого апостола Петра. Тут практично повторено образ святого в ермітажному полотні Ліонелло Спади "Мучеництво апостола Петра". Багаторівневий сюжет аркуша підтримує, радше, досліджену психоаналітиками євангельську ідею відречення (Verneinung), символічно означену апостолом Петром, "яка має на увазі майбутнє прощення: відторгнення від себе (Ausstossung) певного змісту, але тим самим підготування ґрунту для наступного прийняття цього змісту"<sup>34</sup>, тобто знову впливає зв'язок з біблійними текстами: "час розкидати каміння і час збирати каміння" або: "коли зерно пшеничне, упавши в землю, не помре, то одне



зостається; як умре ж, плід рясний принесе” (Євангеліє: Ів 12; 24).

Ідею морального відречення-прощення уособлює святий Петро, символ невольного відступництва від Христа, що був прощений і став охоронцем раю. У даному разі з мимовільним відступництвом Петра зіставлено духовні блукання блудного сина, відречення якого є межовим: не випадково його ноги візуально представлені на одній лінії з корінням поваленого дерева та дерева, яке от-от упаде. Подвійний наголос на покручених стовбурах дерев, одне з яких повалене і з’єднане з “розіп’ятим”, має різні трактування. Найпевніше, тут символіка лісового дерева, попри всю багатозначність образу, тяжіє до унаочнення сили, міцності здоров’я нації<sup>35</sup> і має відповідник у вірші “Бували воїни й військовії свари”: “Було добра того чимало. / Минуло все, та не пропало./ Остались шашелі: гризуть, / Жеруть і тлять старого дуба... / А од коріння тихо, любо / Зелені парості ростуть. / І виростуть”.

Символіка козацького дуба – України сплюндрованої, що гине, як і тема духовного насильства (відібраного хреста постатями, в однієї з яких на тлі багаття читається головний убір і профіль російських царів), має численні паралелі в поетичних метафорах Шевченка, а особливо в його специфічному ставленні до інституту російської церкви<sup>36</sup>. Також не слід випускати з уваги й специфіку сприйняття ним дійсності в асоціативних кадрах-картинках. Після запису в Щоденнику, який стосувався “Притчі”, подано епізод насильного втягування Шевченка в п’яну офіцерську компанію, що закінчилася для нього гауптвахтою через його відмову взяти участь у пиятиці; навіть якщо це й випадкова мимовільна характеристика, офіцерську компанію позначено як групу розбійників: “Я, чтобы не дополняют собою группы волжских разбойников, вырвался из объятий покровителя и выбежал на площадь” (Щоденник, 27 червня 1857).

Завершальні три аркуші серії – сучасний Шевченкові образ похмурої, у чомусь гротескової, імперії-казарми, де “козак в неволе изнаывает” (“Никита Гайдай”), де варварське примітивне існування і так само варварське знущання над людиною викликає в

автора страждання від розуміння масштабу трагедії: “А жаль мені, і жаль великий, / На просвіщенних християн. / І звір того не зробить дикий, / Що ви, б’ючи поклони, / З братами дієте.” (“Марина”). Гуманізм автора “Притчі” підкреслив К. Широцький, описуючи сепію “Казарма”, виконану в той же період, що й серія: “Шевченко зарисовував приміщення казарми, набитої людьми: всі лежать на нарах, як хто може; одному нікуди дівати свої ноги і вони висять; у другого висять руки, у третього – голова; інша група заливає свою змученість у безшабашній оргії – щось дике й нелюдське. У цих роботах Шевченко, безсумнівно, випередив на багато років літературну проповідь любові до людей – з боку Достоевського та ін.”<sup>37</sup>

Основну ідею автора серії, що корелює з євангельським текстом, із центральною темою “Неофітів”, висловлено в останній композиції – це ідея прозріння й усвідомлення дна, катастрофічності падіння. Вона звернена до українців-інтелігентів, котрі не бачать свого під’яремного становища, але ще здатні переродитися. Пройшовши всі митарства, сім кіл пекла, нелюдські тортури, “бессознательный негодяй”, блудний син України аж тепер “прозрівати став потроху”. Аркуш “В казематі” представляє його в обмеженому звідусіль просторі: тісне приміщення, вікно й двері заґратовано. Він сидить на кам’яних плитах (символіка квадрати тут особливо підкреслена), прикутий ланцюгом до “квазітовариша”; зліва – постаті, що охороняють заґратовані двері-вихід. Ці постаті символізують армію, умовно – оплот самодержавства; справа – гротескний образ-символ російського духовенства, поєданого з владою. Він представлений через мешканців тюрми, котрим суперечить, смикаючи одного з них за бороду, цілком український типаж (специфічний, також гротескний, прийом візуалізації авторського ставлення до “візантинізму” й ортодоксалізму російського інституту церкви). Тема кайданів, неволі, коли “Всі оглухли – похилились / В кайданах” (“Гоголю”) – наскрізна тема поезії Шевченка, як і заклик раннього Шевченка “Прозріте, люди, день настав!” (“Єретик”) та віра в те, що “запоем мы песню славы на пепелище роковом, / Мы цепь

неволи разорвем" ("Никита Гайдай"), представлена в зображальному варіанті не менш експресивно.

Суттєвими символами є сорочка вниз рукавами над головою героя (як і в попередній сепії рушник) – продовження однієї з тем "Казарми", яку Широцький означив повторами "висять", та ілюзорна алегорична постань душі за спиною, якій закрито вихід: "діалог" між нею й масивним фельдфебелем досить добре прочитується.

Осміслене інтелігентне обличчя героя, його болісно-питальний погляд, звернений буквально в душу глядача – головний задум Шевченкової притчі (*cogito ergo sum* – не все втрачено). Тут він як художник звертається до українців-земляків з найголовнішим, вузловим лейтмотивом усієї творчості – ідеєю самоусвідомлення, пробудження нації: "Спитайте / Тоді себе: хто ми? / Чиї сини? Яких батьків? / Ким, за що закуті?" ("І мертвим, і живим, і ненарожденним") – дещо іншою, аніж поетичне слово, мовою мистецтва. Але вимога та сама: народ повинен в усьому дійти до суті, не пропустивши "ані титли, / Ніже тії коми", повинен сам розібратись у причинах своїх бід, усвідомити себе як сина достойного батька – лише тоді, розкавшись, отримає, згідно з новозавітним сюжетом, прощення. Аркоподібна "іконна" форма сепії знову ж таки наголошує на репрезентації духовного виміру, на етапності зображеного, на проблемі вибору. Власне, заключний акорд "Притчі" пояснює, чому так хвилювала Шевченка проблема втілення задуму (див. вище).

Ідея останнього аркуша серії та звернення Шевченка в Передмові до нездійсненого видання "Кобзаря" 1847 р. до земляків, яких називає то "братія моя українська возлюбленная", то "патріоти-хуторяни", то "мужі мудрі, учені", що "проміняли свою добру рідну матір на п'яницю непотребную", мають один посил: "Братія, не вдавайтесь в тугу, а молитесь Богу і работайте разумно, во ім'я матері нашої України безталанної".

Зауваження О. Вандровської: "Не на купецького синка-п'яницю подібний цей чоловік з тонким інтелігентним обличчям, а на одного з тих, хто ніс світло істини в народ. Чи не один він з тих борців за щастя народу,

політичних засланих, хто зігрітий любов'ю до людей?", яка по-своєму в радянський період трактувала текст "Притчі", близьке до істини<sup>38</sup>. Дійсно, зігрітий безмежною любов'ю до українців, поет-митець унаочнив у символіко-алегоричній долі блудного сина ті проблеми, що тісно зрослися з його душею. Причому свій задум він утілював повністю, незважаючи на початкову ідею створити серію з 12-ти аркушів, що дало підставу дослідникам вважати серію незавершеним проектом Шевченка<sup>39</sup>. Насправді ж вона сприймається цілком завершеною в усіх мистецьких сенсах: автор сказав усе, що хотів сказати<sup>40</sup>.

Прикро лише, що на відміну від подібних поетичних, з глибин ества, вічних проклятих питань, ці зорово-зображальні промовисті "тексти", в яких Шевченко є пристрасним будителем нації, залишилися непрочитаними. Думка Б. Грінченка, – а він у статті "Пророк відродження незалежності України" ("Листи з України Наддніпрянської") порівняв Шевченка-поета з Шафариком, який став "на розпутьті всесвітньому Іезекіїлем" і завдяки йому – "о диво! Трупні встали / І очі розкрили, / І брат з братом обнялися", так само "Шевченко з трупів поробив живих людей, бо що таке до нього були українські інтелігенти як українці, коли не трупи"<sup>41</sup>, – ця думка цілком стосується Шевченка-художника. Власне, художника-будителя й пророка, ключовим творам якого, зокрема "Притчі про блудного сина", аналогію у світовому мистецтві просто неможливо віднайти.

Конспективний, дещо схематичний виклад метатексту "Притчі", який двосторонньо корелює з євангельськими текстами та поетичними текстами Шевченка, а також з численними літературними текстами постшевченківської пори<sup>42</sup>, аж ніяк не вичерпує загального дискурсу-ампліфікації різнорівневих смислів, і літературних у тому числі. У сенсі взаємодії слова й зображення Шевченкова мистецька притча близька до біблійної своїми основними, структурними, семантичними полями. У ній не накреслений фінал – прощення батьком сина, біблійний сюжет, на думку Шевченка, триває, він відкритий і неоднозначний. Так само відкритими й полісемантичними є дискретні зрізи інтерпретаційних можливостей: серію мож-

на сприймати і як удосконалення навичок роботи над оголеною натурою<sup>43</sup>, і як історію порочного гульвіси на кшталт сина статського радника Ю. Порцієнка, що служив у одній роті з Шевченком, справедливо покараного за безрозсудні вчинки. Її можна прочитати як узагальнюючу притчу-повчання про сильну особистість, котра здійснила в якийсь момент життя неправильний вибір – і всі її бо-напартистські претензії завершуються тортурами й смертю від рук розбійників – прийнявши, наприклад, послідовність аркушів у варіанті, запропонованому В. Яцюком<sup>44</sup>.

Можлива й екстраполяція притчі на долю слов'янських народів або одного з них, який у скруті згодився на братання й, незважаючи на минулу силу, славу, героїзм, дозволив використати себе в принизливій ролі раба. Її можна сприймати і як провіденційне попередження людству. Уже в XIX ст. сильна, молода, але просякнута пороком споживачтва цивілізація наштовхувала поета-митця на думку, що її пиха й бездумність, лінь і бездуховність, жорстокість, мілітаризм здатні обмежити вільний еволюційний розвиток. Експансія обертається для цивілізації тісною камерою з ґратами й прозріти блудному синові – людству (не одиницям у стилі героїв О. Гакслі, В. Пелевіна чи Е. й Л. Вачовських) необхідно.

Різничитання, множинність смислів у визначному творі мистецтва – явище, якщо можна так сказати, універсальне, звідси впливає й те, що Поль Рікер назвав конфліктом інтерпретацій<sup>45</sup>, без якого не обійтись як у поезії, так і в мистецтві Шевченка. Щоправда, активне символічне наповнення аркушів серії “Притчі про блудного сина” пробуджує й питання про межі інтерпретації символу, і тут слід дотримуватися, на думку іконологів, щонайменше двох умов: уникати як штучного обмежування їх кількості, так і “параноїдальних” інтерпретацій: “Один і той же зображальний символ, хоча й відображає ідентичну пару підставово суперечливих елементів, має в кожному конкретному випадку зовсім інакше значення залежно від конкретних історичних умов, у контексті яких виявляється”<sup>46</sup>, і додамо – у контексті творчості конкретного автора.

<sup>1</sup> Маркушевська Р. Прозаїк і художник (Зв'язок між повістями Т. Шевченка і його малюнками серії “Притча про блудного сина” // Тарас Шевченко – художник. Дослідження, розвідки, публікації. – К., 1963. – С. 44.

<sup>2</sup> Білецький П. “Притча про блудного сина” // Шевченківський словник: У 2 т. – Т. 2. – К., 1977. – С. 142.

<sup>3</sup> Вперше зіставлення “Притчі” з творами Гогарта на користь Шевченка здійснив О. Новицький (Новицький О. Тарас Шевченко як маляр. – Л.; М., 1914. – С. 27–30). Ця паралель стала надалі аксіоматичною для мистецтвознавчого шевченкознавства. Проте наголос ученого на тому, що “Шевченко в своїх малюнках попередив на цілі десятиліття російську літературу, тоді як взагалі, завжди і усюди, малярство йшло позад літератури, а в малярстві переважив англійського маляра Гогарта, тому що в останнього все мистецтво було зведене тільки на мораль” (Новицький О. – Там само. – С. 30), якимось мало акцентувалося. Дійсно, Гогарт свідомо орієнтувався на театральність у своїх композиціях, говорючи, що старався розробляти свої сюжети як драматург: “Картина була для мене сценою, чоловіки й жінки – моїми акторами, що рухами й жестами розігрували пантоміму” (Хогарт В. Анализ красоты. – М., 1958. – С. 27). Шість офортів його “Модного шлюбу” (1745) – своєрідний спектакль про любов з розрахунку; “Кар'єра повії” (1732) – сцени на тему “життя як воно є” з безліччю деталей, починаючи від першої “Приїзд у місто” і до останньої мізансцени “Похорон”. Так само побутовими “спектаклями” є серії-мораліте про життя нікчеми (“Кар'єра гульця”, 1735) й безчинства на парламентських виборах (“Вибори”, 1758), де жести, вирази облич – по-театральному промовисті, а значна кількість супровідних персонажів, деталей – ілюстрували фрагменти долі людини у вирі життя. У цілісності цього виру й полягала суть театру Гогарта: життя міста вдень і вночі (“Пивна вулиця і провулок Джину” (1750–1751), “Півнячі бої” (1759), “Опівнічна бесіда (Товариство прихильників пуншу)” (1732–1733); сцену з декораціями нагадують офорти “Забобонність, легковір'я і фанатизм” (1762), “Поет у скруті” (1736–1737), “Ворота Кале, або Ростбіф старої Англії” (1748–1749), наповнені побутовим текстом і мало чим співмірні з означеною Шевченковою серією, її незначною кількістю персонажів та ощадливо використаними деталями-символами.

<sup>4</sup> Ваганова Е. О. Мурильо и его время. – М., 1988. – С. 206.

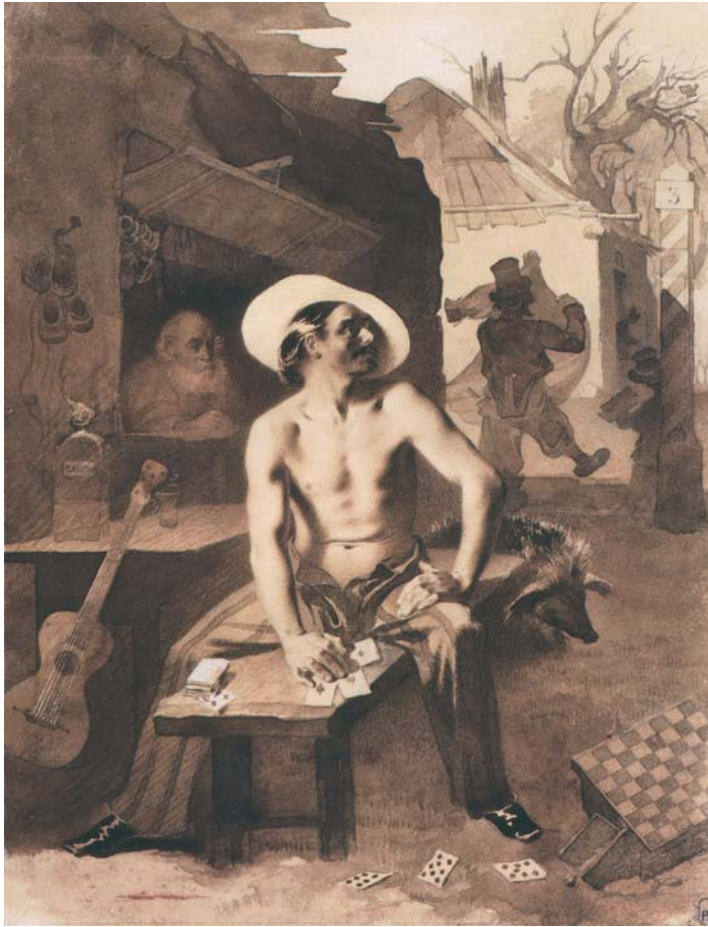
<sup>5</sup> Юнг К. Г. Феномен Духа в искусстве и науке. – М., 1992. – С. 142.

<sup>6</sup> Членова Л. До питання про серію “Притча про блудного сина” // Шевченко-художник: Матер. наук. конф., присвяченої 100-річчю з дня смерті Т. Шевченка. – К., 1963. – С. 51–54.

<sup>7</sup> Раєвський С. Є. Життя і творчість художника Тараса Шевченка. – Х., 1939. – С. 87–89.

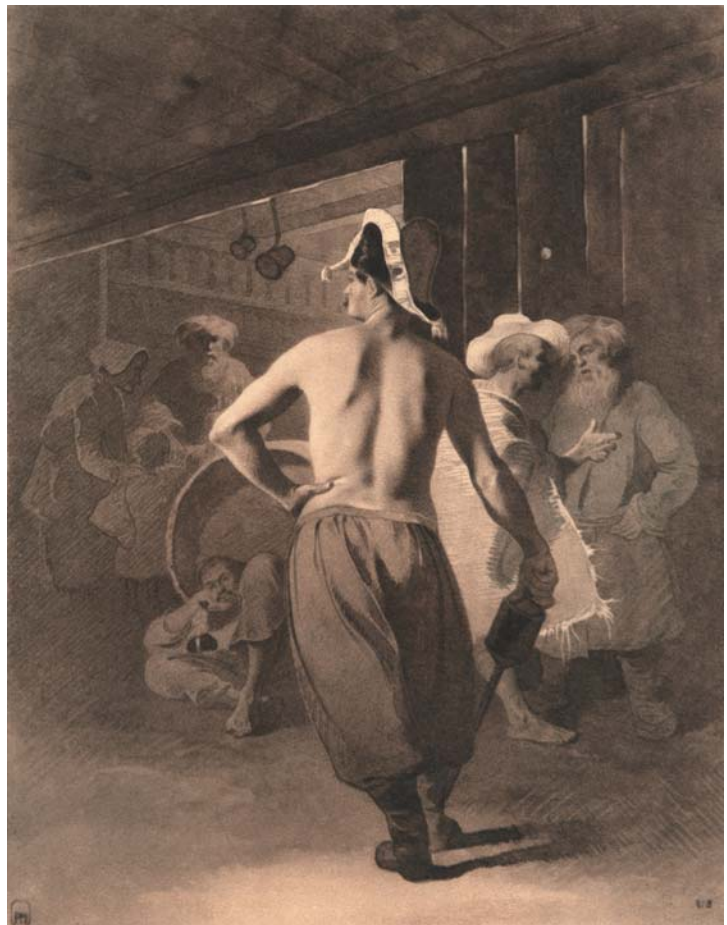
<sup>8</sup> Шевченко писав про необхідний для серії типаж купця в листі до Бр. Залеського від 10.05.1857: “Первых четыре сцены я еще не начинал за неимением модели. Необходим русский типический купец, чего здесь не имеется. Я отложил это до Москвы или до Петербурга”.

<sup>9</sup> Кюстин А. де. Россия в 1839 году // Россия первой половины XIX в. глазами иностранцев. – Ленинград, 1991. – С. 512.



Програвся в карти.  
Папір, сепія

У шинку.  
Папір, сепія

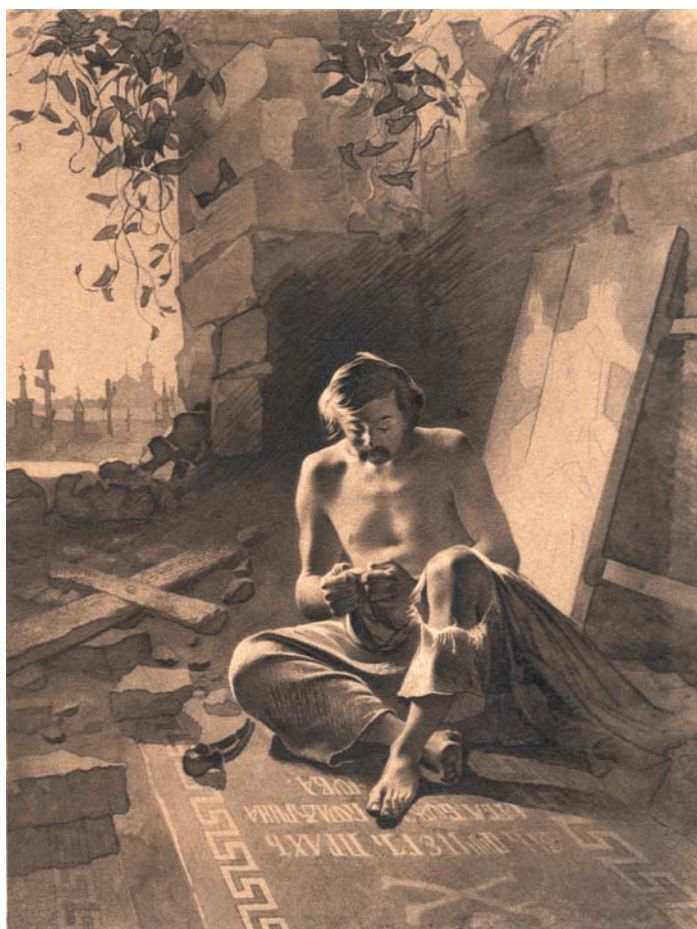


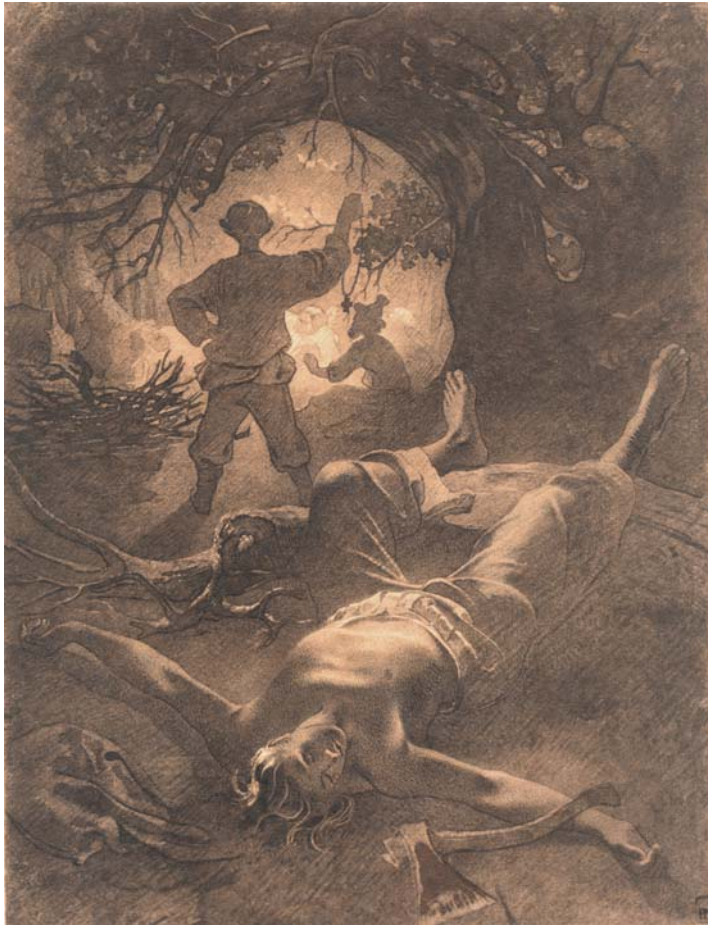
*Т. Шевченко.*  
Притча про блудного сина  
(серія). 1856–1857 рр.

У хліві.  
Папір, туш, бістр

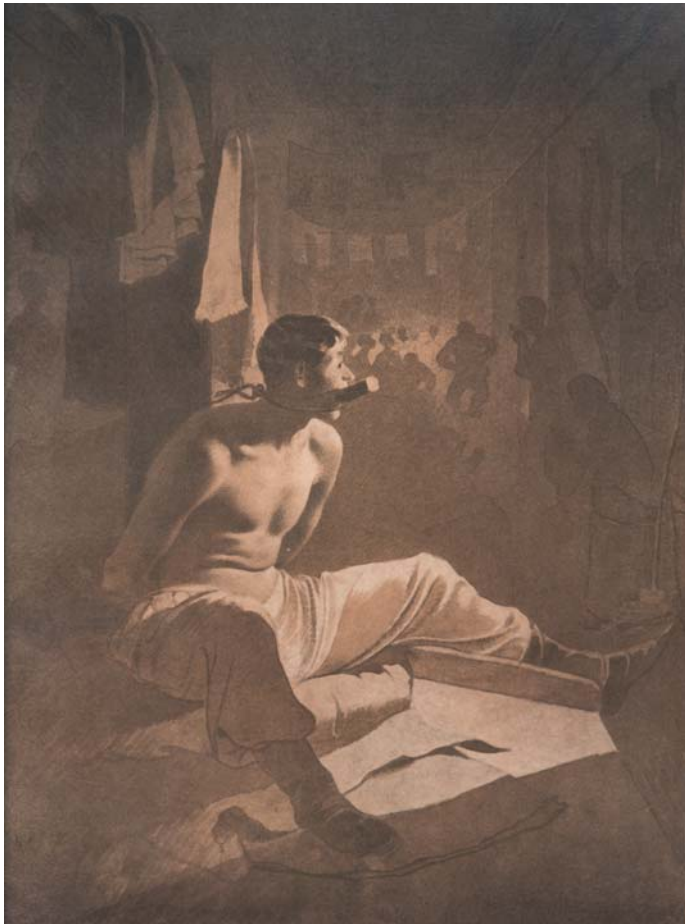


На кладовищі.  
Папір, сепія

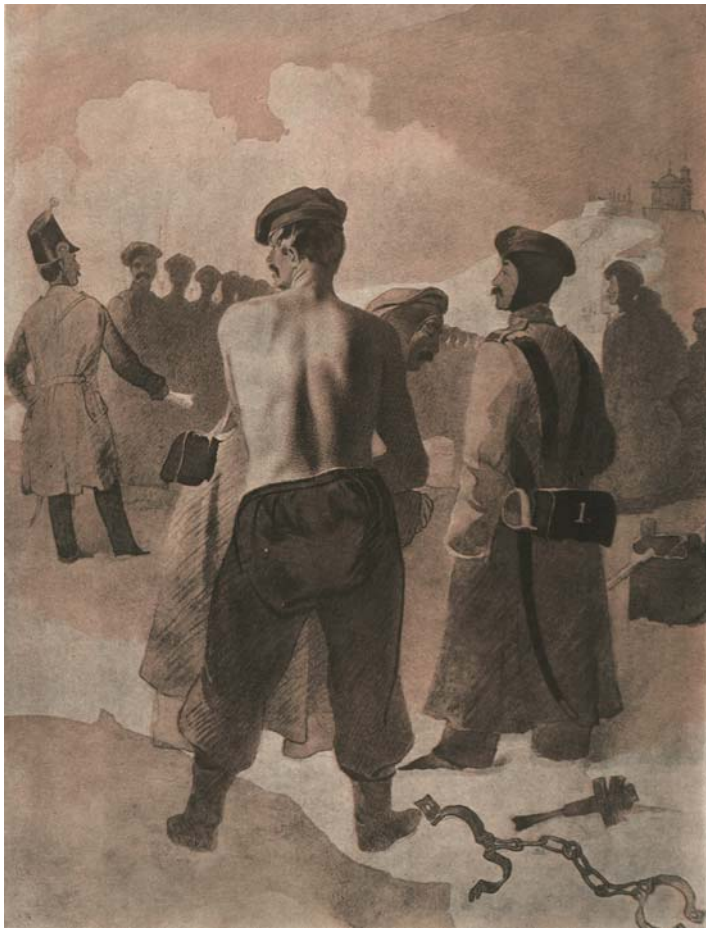




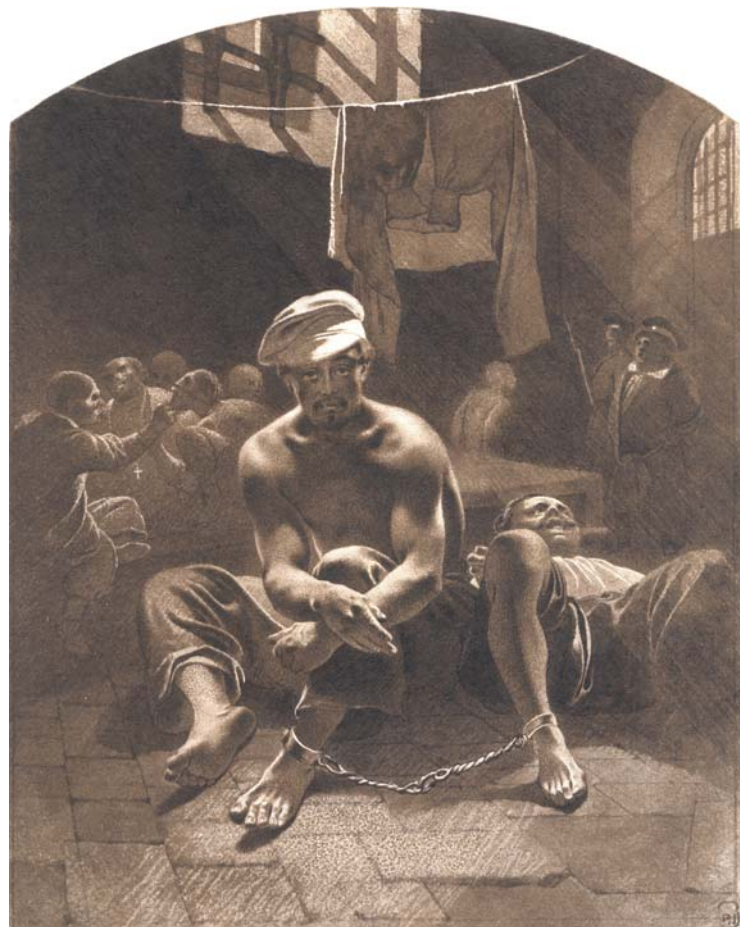
Серед розбійників.  
Папір, сепія



Кара колодкою.  
Папір, туш, бістр



Кара шпіцрутенами.  
Папір, туш, бістр



У в'язниці.  
Папір, туш, бістр

<sup>10</sup> Питання про те, чи Шевченка хвилювала доля російського купецтва настільки, щоб він обрав його представника для свого "бессознательного негодяя", головного героя запланованих 12 аркушів трудомісткої серії (які в майбутньому мали переводитися в офорти), без сумніву, риторичні, бо наступний запис у Щоденнику, одразу після викладу міркувань стосовно ідеї "Притчі", свідчить, що купців, як і офіцерів, Шевченко вважав явними ("свідомими") негативними суб'єктами: "От купечества перехожу к офицерству. Переход не резкий, даже гармонический. Эта привилегированная каста также принадлежит среднему сословию. С тою только разницею, что купец вежливее офицера. Он офицера называет вы, ваше благородие. А офицер его называет: эй ты, борода. Их, однако ж, нисколько не разъединяет это наружное разъединение, потому что они по воспитанию родные братья. Разница только в том, что офицер вольтерьянец, а купец староввер. А в сущности одно и то же" (Щоденник, 27 червня 1857).

<sup>11</sup> Лотман Ю. М. Природа киноповествования // Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. – Таллинн, 1994. – С. 162.

<sup>12</sup> Новицкий О. Тарас Шевченко як маляр. – Л.; М., 1914. – С. 54–61.

<sup>13</sup> Там само. – С. 29.

<sup>14</sup> Білецький П. "Притча про блудного сина". – С. 142.

<sup>15</sup> Івакін Ю. Сатира Шевченка. – К., 1959. – С. 223.

<sup>16</sup> Хинкулов Л. Ф. Происхождение "Притчи о блудном сыне" // Советская Украина. – 1958. – № 8. – С. 160.

<sup>17</sup> Там само. – С. 161.

<sup>18</sup> Юнг К. Г. Феномен Духа в искусстве и науке. – С. 151.

<sup>19</sup> Ю. Лотман у праці "Природа кінорозповіді" вважає, що завдяки деталям "виникає ритмічний ряд, який, будучи могутнім засобом смислової насиченості, одночасно скріплює окремі кадри в єдиний ланцюг". Він послався на А. Ахматову, яка в розмові сказала Л. К. Чуковській: "Щоби добратися до суті, слід вивчати гнізда постійно повторюваних образів у віршах поета – в них і схована особистість автора і дух його поезії". Приклад, наведений Ахматовою, стосувався пушкінського "облаков гряда". Лотман вважає, що індивідуальні асоціації, приховані в глибині свідомості поета, виступили у формі "постійно повторюваних образів", котрими поет наче "проговорується". З погляду аудиторії ці повтори й скріплюють різномірний матеріал в єдиний текст. Див.: Лотман Ю. М. Природа киноповествования // Лотман Ю., Цивьян Ю. Зазнач. праця. – С. 160–161.

<sup>20</sup> Див.: Закон Божий. – К., 2004. – С. 271.

<sup>21</sup> Керлот Х. Э. Словарь символов. – М., 1994. – С. 412.

<sup>22</sup> З огляду на категоричність професійних шевченкознавців, які заперечать дане твердження, побіжно, хоч це поза контекстом аналізу "Притчі", означимо характерну рису Шевченка – здатність до жарту, живої іскрометної гри сил, інколи – до квазімістифікації. Бриль у "Портреті О. Є. Коцебу" аж ніяк не вписується в загальну, підкреслену Шевченком, концепцію рафінованого аристократизму Коцебу (пещене обличчя, делікатні руки, в лівій – сигара), в богемно-аристократичний туалет баталіста (оксамитові обшлага одягу, шовковий, вишукано-недбало зав'язаний галстук петербурзького франта); він не може належати портретованому й з огляду на просту невідповідність розміру: загальний діаметр бриля на другому плані перевищує ширину пліч портре-

тованого на першому. Бриль і мольберт, так би мовити, "належать" Шевченкові: його підпис на заґрунтованому полотні засвідчує позатекстову присутність автора.

<sup>23</sup> Керлот Х. Э. Словарь символов. – С. 589.

<sup>24</sup> Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. – М., 2004. – С. 160.

<sup>25</sup> Керлот Х. Э. Словарь символов. – С. 101.

<sup>26</sup> Там само. – С. 456.

<sup>27</sup> Уваров А. С. Христианская символика. – Часть первая. Символика древнехристианского периода. – М., 1908. – С. 198.

<sup>28</sup> Символізм півня, що співає (досить активний у поезії Шевченка), не лише позначення часу, але й позначення зламу в ході подій. Загальноприйнята символіка побудована на християнській топії воскресіння: за переказами, Христос воскрес після першого співу півнів. За римською хронометрією, перша пісня півнів – gallicinium починалася після опівночі; потім тривав час conticinium – коли вони мовчать, пісня перед світанком – ante lucem та третій спів у момент світанку – diluculum означали настання нового дня (див.: Уваров А. С. Христианская символика. – С. 198). День настав, але півень, що позирає на сплячого блудного сина, уже (чи ще?) мовчить. Судячи з цього, питання оновлення, воскресіння України залишається у Шевченка в контексті "Притчі" відкритим.

<sup>29</sup> Див.: Базен Ж. История истории искусства: От Вазари до наших дней. – М., 1995. – С. 174.

<sup>30</sup> Турчин В. Эпоха романтизма в России. К истории русского искусства первой трети XIX столетия. Очерки. – М., 1981. – С. 253.

<sup>31</sup> Керлот Х. Э. Словарь символов. – С. 271.

<sup>32</sup> Словник символів культури України. – К., 2002. – С. 232.

<sup>33</sup> Не виключено, що репліка Шевченка стосується й придворного маляра В. Боровиковського, нащадка миргородської козацької старшини, що, виконуючи замовлення Капніста, у 1787 р. зобразив Катерину II в алегоричному образі Мінерви з "Наказом" у руці та сімох грецьких мудреців біля неї, мудрість яких вона усоблювала. На другій його картині цього ж року була не менш промовиста алегорія: Петро I оре землю, а Катерина II слідом за ним сіє зерно; супроводять дійство дві фігури геніїв – Олександра й Костянтина, які боронять землю. Відомо, що Катерина II була від полотен у захваті, відтак через князя М. Львова забрала в 1788 р. молоде обдаровання до Петербурга. Також див. співмірну з шевченківським начерком жіночої фігури постать на портреті В. Боровиковського 1794 р. "Катерина II на прогулянці в Царськосільському парку" у виданні: Савельев А. Боровиковский Владимир Лукич // Мирное искусство. Русская живопись / Сост. И. Г. Мосин. – С.Пб., 2007. – С. 24.

<sup>34</sup> Отрицание // Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. – М., 2003. – С. 308.

<sup>35</sup> Див.: Колесов В. В. Мир человека в Слове Древней Руси. – Ленинград, 1986. – С. 211.

<sup>36</sup> Російське православ'я тісно зрощене з владними структурами імперії, на думку Шевченка, сприяло процесам деукраїнізації. Так, українська церква, потрапивши в 1686 р. під підпорядкування Московського патріархату, що було наслідком Переяславської угоди 1654 р., стала спочатку об'єктом, а потім суб'єктом русифікації українського народу, а відтак



опорою російського самодержавства в Україні. У XIX ст. вона дедалі більше втрачала свої національні риси й поступово перестала існувати як самостійне та самобутнє духовно-культурне явище. Православні церковні інституції, особливо на лівобережній Україні, зрусифікувавшись, наповнилися шовіністичним змістом, священники були зобов'язані доносити московським властям вістки про змову проти царя чи влади, стаючи знаряддям денационалізації й асиміляції. Занепад Києво-Могилянської академії та інших освітніх закладів, в яких насаджувався російський дух, ліквідація видавничих центрів пов'язані із загальною тенденцією русифікації. В українських храмах часто примусово запроваджувалася російська мова, посилювалося соціальне та культурне відчуження православного духовенства від народу, що породило кризу масової православної релігійності. Див.: *Харишин М. В.* Історія підпорядкування Української православної церкви Московському патріархату. – К., 1995.

<sup>37</sup> *Шероцький К.* Шевченко-художник // *Русский библиофил.* – 1914. – № 1. – С. 42.

<sup>38</sup> *Вандровская Е. Т. Г.* Шевченко – художник. – Алма-Ата, 1963. – С. 51.

<sup>39</sup> Л. Членова, зокрема, писала: “Залишається тільки загадкою для дослідників, чому ідея, яка тісно зрослася з душею митця, не одержала остаточного завершення після заслання” (див.: *Членова Л.* До питання про серію “Притча про блудного сина”. – С. 55). Загадки незавершеності твору не існує, існує Шевченкове питання-виклик апатичній і бездіяльній українській інтелігенції, візуалізований докір їй, тожні поетичним заклицям на кшталт “Схаменіться! будьте люди”. А його відомі розпач і зневіра в земляках у післязасланчі роки, очевидно, перекреслили бажання тиражувати “Притчу” в літографіях. Натомість – “Букварь Южнорусский” (1861), чергова спроба творення нації *ab ovo*.

<sup>40</sup> Кинути виклик часу, вдарити в набат – це завдання у “Притчі” виконано. Тому й не могло бути не підтвердженого історією рисунка, що, на думку

дослідника, “відтворив би парадоксальний (з позицій християнства аж ніяк не парадоксальний, а закономірний. – *Л. Г.*) фінал євангельської притчі” (див.: *Росовецький С.* Біблійні мотиви у творчості Шевченка // *Шевченківська енциклопедія.* Робочий зошит “Б”. – К., 2005. – С. 123).

<sup>41</sup> Див.: *Грінченко Б., Драгоманов М.* Діалоги про українську національну справу. – К., 1994. – С. 70.

<sup>42</sup> Для прикладу, поезія А. Лупиноса “Край” (1970), власне, розпочата зверненням “Тарасе, батьку, підійми чоло, / Поглянь на свою милу Україну”, продовжує Шевченкову тему блудного сина: “Твої сини тебе ж і розпинають / За черствий хліб та кислий пійло-квас. / Нікчемних байстрюків голодних зграї. / Брати мої, про вас то я, про вас. / Все продали, / Від всього відреклися. / Чужий жупан. / Чужі думки й слова...” (див.: *Лупиніс А.* Край // *Артанія.* – 2007. – Ч. 1. – С. 7).

<sup>43</sup> До такої думки схиляються окремі шевченкознавці-мистецтвознавці. Дійсно, досконале зображення оголеного тіла було однією з умов написання бездоганного полотна в манері академізму – це свого роду розчерк автора, підтвердження його майстерності. Рисування з природи оголених торсів солдатів чи казахів у багатьох жанрових композиціях, в яких зберігаються правильні античні пропорції, не дозволило Шевченкові забути академічні навички. На засланні він виробив індивідуальний стиль м'яких напівтонів та світлотіньових переходів у передачі рухів м'язів, обирав специфічні атитюдні, іноді доволі складні в просторовому вирішенні розвороти фігур у сепіях цього періоду.

<sup>44</sup> Див.: *Притча про блудного сина* // *Яцюк В.* Млярство і графіка Тараса Шевченка: спостереження, інтерпретації. – К., 2003. – С. 250–286.

<sup>45</sup> *Рикер П.* Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике. – М., 1995.

<sup>46</sup> *Wittkower R.* Eagle and Serpent. A Study in the Migration of Symbols // *Białostocki J.* Ikonografia romantyczna // *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX.* – Warszawa, 1967. – S. 58.

## SUMMARY

The article is dedicated to the culture problems, and mutual influence of different kind of arts in the middle of the 19-th century, particularly in literature and painting arts. A new interpretation of Taras Shevchenko's graphic serial “The Parable of the Prodigal Son” (1856–1857).

The same ideas of the painted images and literature works which can be noted in Shevchenko's creative heritage. This fact opens new ways to the reception of a symbolic language in his poetry and painting. First an ancient general conception is reconsidered here. It consisted in non correspondence of Taras Shevchenko's literary and painting works. Just the contrary: a unique Shev-

chenko's personality is shown here through the mutual relations between the main images expressed in his political poems and allegoric symbols of his “Parable” made in exile, which aims were awoken of sthe Ukrainian national conscience. Serial consists of eight sheets and it tells about Ukrainian history and its colonial dependence. The periods of Ukrainian history are presented in the image of the individual – the Prodigal Son. Mixture of two languages biblical and common, well known metaphors and symbols can be observed on the archetypical level of the visual images of this polysemic ideological work. The iconography school method is used to present the conception of studiing.