

ДО 200-РІЧЧЯ 3 ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

УДК 821.161.2.09 Шевченко

ОЛЬГА ПІСКУН

ТРАГЕДІЯ МИТЦЯ В СУСПІЛЬСТВІ (НА МАТЕРІАЛІ ПОВІСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА «ХУДОЖНИК»)*

Повість Т. Шевченка «Художник» – це історія про те, як потенційно геніальний митець втрачає талант, перетворюється на ремісника і гине під тиском матеріального світу. У творі зображено поступову деградацію художника і як особистості, і як митця – усі її етапи чітко простежуються у його листах-сповідях. Життєва історія героя прочитується не лише як особиста трагедія, але і як прояв об'єктивної закономірності – трагічної долі справжнього високого мистецтва, приреченого на загибель в аморальному, жорсткому світі.

Ключові слова: талант, геніальність, мистецтво, натхнення, творчий процес, розщеплення, деградація, неістинне буття, божевілля.

У суспільстві, за будь-якої влади, митець завжди стоїть перед вибором: спрямувати свій талант на службу суспільству, владі (матеріальному) чи мистецтву (духовному). У першому випадку він матиме всі блага й почесні, житиме в розкоші, але заплатить власним талантом, розмінявши його на суетні, минущі цінності. У другому випадку – збереже свій талант і прославиться у віках геніальними творами, але заплатить власним життям (невлаштованість, злидні, голодна смерть): «...целая толпа знаменитых художников... в лохмотьях начинали и кончали свое великое поприще [1, с. 127]». Так у вступному слові до повісті «Художник» оповідач розмежує поняття мистецького ремесла і геніального мистецтва, спостерігаючи цей контраст у минулому: «И тогда, говорю, когда Лев X и Леон II спохватились и сыпали золото встречному и поперечному маляру и каменщику, и в то золотое время умирали великие художники с

* – розширений варіант

голоду, как, например, Корреджио и Цампиери [1, с. 127]». Розгортаючи у повісті проблематику істинного та неістинного мистецтва, автор наголошує на її непроминушості, актуальності для будь-якого часу. «За что же, вопрос, этим олицетворенным ангелам, этим представителям живой добродетели на земле, выпадает почти всегда такая печальная, такая горькая доля? Вероятно, за то, что они ангелы во плоти [1, с. 127]», – це риторичне запитання-відповідь оповідача наводить на думку про те, що справжній митець – істота духовна, матеріальна площина, побут йому чужі, ворожі, вони вбивають митця. Ідею духовного осердя мистецької душі підтверджує сповідувана оповідачем концепція істинного мистецтва, згідно з якою сутністю справжнього художнього твору є «что-то обаятельное, прекраснее самой природы, – это возвышенная душа художника, это божественное творчество [1, с. 128]». Отже, справжня творчість породжується божественним натхненням, що дається митцеві згори, у такому творчому процесі митець є посередником між Богом і людьми через власну творчість. І якщо художник, розмінявши власний талант на життєві блага, втрачає свою духовну сутність, іскру божественного натхнення – справжню мистецьку сутність втрачають і його твори, з творця він перетворюється на ремісника.

Розмірковуючи про відмінність між митцем та ремісником, оповідач наводить приклад сліпого Мікеланджело, котрий навпомацки захоплювався геніальним твором – Бельведерським торсом. Так символічно означено специфіку сприймання світу справжнім митцем, котрий бачить не очима, а серцем, тобто для такого митця головними є не зовнішні прояви світу (що даються на рівні фізичного, свідомого осягнення), а їхня внутрішня, духовна сутність (що прихована від зору і потребує емоційного, інтуїтивного пізнання). Прикладом протилежного підходу є «некий господин Герсеванов [1, с. 140]»: він може бачити цей мистецький твір, але не здатний відчутти й оцінити його внутрішню, духовну сутність, адже міряє світ раціонально, і тому «в торсе Бельведерском видит только кусок мрамора, ничего больше [1, с. 140 – 141]». Типовим митцем-ремісником у повісті є хазяїн художника: він – «цеховой мастер [1, с. 135]», у міру обдарований і відповідно винагороджений (матеріально забезпечений). Його ж цілковита бездуховність проявляється в абсолютному невігластві, моральній обмеженості, душевній слабкості, зорієнтованості на матеріальний зиск.

Саме в таку суспільну структуру, де співіснують два протилежні типи творчості, вписано трагічну історію життя художника. Загалом, це історія про те, як потенційно геніальний митець втрачає талант, перетворюється на ремісника і гине під тиском матеріального світу в усіх його проявах.

Від першого знайомства оповідач зауважує непересічний талант молодого художника-кріпака в його учнівських роботах, які вражають своєю надзвичайною схожістю з оригіналами, а ще більше тим, що «они выразительнее были своих подлинников [1, с. 131]», – саме через цю промовисту деталь розкривається потенційна геніальність молодого митця. Його артистична душа гармонізує довкілля, його творчий талант проявляється і у створенні картини, і у створенні краси й гармонії побуту, буденних речей: «Ни окурков сигар, ни табачного пеплу нигде не было заметно, везде все было убрано и выметено, даже палитра, висевшая на гвозде с засохшими красками, и она была вычищена и блестела как стеклушко; а виновник всей этой гармонии сидел у окна и рисовал [1, с. 132]». Так душа митця прагне до впорядкування світу, проєктує в нього власну внутрішню злагодженість.

Талант художника розвивається і міцніє, про що свідчить уже його перший самостійний твір: «Мне понравилась его [сочинения] скромность, или, лучше сказать, робость. Это верный признак таланта. Мне понравилось также и самое сочинение его по своей несложности... В первых опытах редко встречается подобный лаконизм, первоначальные опыты всегда многосложны. Молодое воображение не сжимается, не сосредоточивается в одно многоговорящее слово, в одну ноту, в одну черту. Ему нужен простор, оно парит и в парении своем часто запутывается, падает и разбивается о несокрушимый лаконизм [1, с. 143]». Отже, всі складові таланту і, зокрема, чи не основна з них – лаконізм – притаманні художникові, вони є осердям специфіки сприйняття і художнього відтворення ним дійсності.

Свідченням гармонійної душі, потужного творчого начала художника є портретні характеристики, які увиразнюють його прекрасну внутрішню сутність. «В неправильном и худощавом лице его было что-то привлекательное, особенно в глазах, умных и кротких, как у девочки [1, с. 129]», – це перше враження оповідача згодом підтверджується. Чим глибше він пізнає душу художника, тим більше привабливості бачить у його зовнішності: «Всего третий раз я вижу моего нового знакомого, но я уже с ним сблизился, я уже к нему

привязался, уже полюбил его. И действительно, в его физиономии было что-то такое, чего нельзя не полюбить. Физиономия его, сначала некрасивая, с часу на час делалась для меня привлекательнее. Ведь есть же на свете такие счастливые физиономии! [1, с. 130 – 131]». Тут, зокрема, виявляється й естетичний ідеал Т. Шевченка, для котрого визначальним критерієм прекрасного є духовний зміст людини, її внутрішня краса. Про внутрішню красу, вільну творчу сутність художника свідчить і портретне спостереження Брюллова: «Физиономия его мне нравится: не крепостная [1, с. 136]».

Проте у життєвій ситуації художника існує загрозна перешкода для дальшого розвитку його мистецького дару – несвобода. Несвобода і творчість – це взаємовиключні поняття, тому художник так одержимо прагне бути вільним і так разюче змінюється, діставши нарешті жадану свободу: «Много, неисчислимо много прекрасного в божественной, бессмертной природе, но торжество и венец бессмертной красоты – это оживленное счастьем лицо человека. Возвышеннее, прекраснее в природе я ничего не знаю. И этою-то прелестью раз в жизни моей удалось мне вполне насладиться. В продолжение нескольких дней он был так счастлив, так прекрасен, что я не мог смотреть на него без умиления. Он переливал и в мою душу свое безграничное счастье. Восторги его сменились тихой, улыбающейся радостью [1, с. 158]». Момент отримання свободи стає водночас і початком відповідальності художника за власну долю. Ця ситуація особистої відповідальності увиразнюється тривалим від'їздом оповідача – наставника і покровителя: віднині художник самостійно має творити своє життя.

Оповідач від'їздить, і ця розлука зумовлює потребу в текстовому подвоєнні. Текстування – особливий дублікат дійсності, це суб'єктивна, лірична переповідь особливо значущих для художника подій («буду вам писать, как сердце продиктует [1, с. 196]»). Саме тому з листів найдетальніше прочитується вся його трагічна життєва історія.

У першому листі художник змальовує образ геніального митця Карла Брюллова, розкриває сутність його геніальності – здатність побачити прекрасне не лише в абстрактних сферах, а й у земному житті, серед простого і тлінного: «И это тот самый гений, который сейчас только так высоко парил в области прекрасного искусства, теперь любителю приторными красавицами Гревидона! Непонятно! А между прочим, правда [1, с. 161]». Про себе ж художник пише як про

талановитого учня («переведен в натурный класс за «Бойца» № первым [1, с. 161]»), чим завдячує оповідачеві.

У другому листі починає фігурувати Михайлов. Брюллов і Михайлов означають межі внутрішнього роздвоєння художника: між духовним, високим, гармонійним і світським, суєтним, таким, що нищить мистецький талант. Зараз художник цілком на боці Брюллова («Я почти безвыходно нахожусь у Карла Павловича, только ночевать прихожу домой, а иногда и ночую у него [1, с. 161]»), і навіть не припускає думки про спільне життя з Михайловим, бо інтуїтивно відчуває, що наслідком буде втрата свободи («мне кажется, что я свободнее при своей квартире [1, с. 161 – 162]»), залежність від матеріальних, низьких потреб і пристрастей. На квартирі у художника, окрім Біблії, жодної книги немає (після поради Брюллова брати сюжети для творів лише зі Священної Книги, давньої грецької та римської історії). На рівні символічному це означає цілковиту відданість художника духовним ідеалам, божественну природу його творчого дару.

У третьому листі художник повідомляє про приїзд Штернберга. Свою зустріч з ним він змальовує як зустріч двох споріднених душ: «И странно. Мне казалось, что я встретил старого знакомого или, лучше сказать, вижу вас самих перед собою. Пока я расспрашивал, а он рассказывал, где и когда он вас видел, о чем говорили и как расстались, пока все это было, и ночь минула. И тогда мы только рассвет заметили, когда увидели от подсвечника упавшую ярко-голубую тень [1, с. 163]». Штернберг для художника – двійник оповідача, його дзеркальне відображення: втілення добротності, духовності, мистецької свободи і таланту. Портретна характеристика Штернберга увиразнює його духовність, душевну чистоту: художник «любовался его детски-непорочным лицом [1, с. 164]»; Штернберг «засмеялся самым чистосердечным смехом [1, с. 164]». У сприйнятті художника його картини постають як геніальні твори мистецтва, абсолютне втілення прекрасного: «И какое множество рисунков, и как все прекрасно... Все это не нарисовано, а только намекнуто, но какая прелесть! Очей не отведешь... И таких картин, или, лучше сказать, животрепещущих очерков, полна портфель Штернберга. Чудный, бесподобный Штернберг! Недаром его поцеловал Карл Павлович [1, с. 165]». Брюллов якнайвище поціновує творчість Штернберга: «В одном эскизе

Штернберга он видит Малороссию [1, с. 166]», – цим лаконічним, але містким зауваженням Брюллов окреслює всю глибину таланту митця.

У четвертому листі художник розвиває думку про спорідненість душ: разом зі Штернбергом вони живуть «так, как дай бог, чтобы братья родные жили [1, с. 166]». Штернберг – гармонійна особистість («Да и какое же он доброе, кроткое создание! Настоящий художник... Счастливый, завидный характер [1, с. 166]»), людина, відкрита до світу («Ему все улыбаются, как и он сам всему улыбается [1, с. 166]»). Художник змальовує свій спосіб життя, режим дня, заняття, коло зацікавлень і спілкування: живописний клас – Карл Брюллов, Штернберг – клас – Штернберг, спільне відвідання театру чи прогулянка, повернення увечері додому, спілкування (малювання, читання один одному вголос). Тобто, життя художника зараз обертається у замкненому колі духовності, що дає йому змогу існувати гармонійно, зосереджуватись на власній духовній сутності, нарощувати свій мистецький талант.

Штернберг знайомить художника з сімейством Шмідта, свого далекого родича. Сімейство його – «это просто благодать господня [1, с. 167]». Це осередок духовності, посередник-"чистилище», який щоразу допомагає вибратися людині з манівців на шлях істинний, тут вчиться цьому й художник: «Чудное, милое семейство! Я всегда выхожу от них как будто чище и добрее. Я не знаю, как и благодарить Штернберга за это знакомство [1, с. 167]». Художник і Штернберг часто вечорами бувають у них, а по неділях у них обідають – насамперед живляться духовно. Знайомство і спілкування художника з сімейством Шмідта утримує його в силовому полі духовності, щоразу очищуючи від руйнівних світських нашарувань.

Як контраст до високодуховного сімейства Шмідта постає сімейство Тарновських, що уособлює розщеплення, приховане відхилення від правди, погано костюмовану облуду. Художник не любить тут бувати, адже бачить цю приховану фальш, його вражає у Тарновського «этот покровительственный тон и подлая лесть его неотесанных гостей, которых он кормит своими роскошными обедами и поит малороссийскою сливянкой [1, с. 167]». Проте Штернберг потрапляє у певну залежність від цього товариства, закохавшись у старшу племінницю Тарновського. Втім, як з'ясовується, ця дівчина не гідна кохання Штернберга, її аморальна роздвоєність, яка в суспільстві сприймається як варіант норми («та хоть и отвечала ему тем же, но в

деле брака предпочла какого-то лысого доктора Бурцова [1, с. 167]») робить роздвоєним, внутрішньо розладнаним, дисгармонійним і Штернберга, від чого він стає «совершенно не похож на себя [1, с. 167]», замкнений і похмурий – контраст до колишнього «сонячного» і відкритого Штернберга, відмовляється бувати у Шмідтів. Племінниця Тарновського символізує матеріальну площину буття. Тому замість того, щоб зцілювати душу митця, робити її гармонійною і творчо натхненною, це кохання стає для Штернберга руйнівним, бо розщеплює його духовний потенціал, втягує у вир матеріальних, світських вимірів і цінностей. І лише «святе» сімейство Шмідтів допомагає Штернбергові подолати це розщеплення, духовно його зцілює: «Штернберг почти пришел в себя, по крайней мере, работает и меньше грустит. Дай бог, и это пройдет [1, с. 168]».

Тут же, у листі четвертому, художник пише, по суті, про те, як сам дедалі більше занурюється у площину матеріального буття, потрапляє в пастку світських обов'язків та умовностей, а відтак починає перетворюватися з митця на ремісника: «Я уже сделал себе по милости Штернберга, кроме Шмидтов, еще некоторые знакомства, которые следует поддерживать [1, с. 169]»; «Сделал я себе к празднику новую пару платья и из английской байки пальто [1, с. 169]»; «У меня теперь деньги водятся. Я начал рисовать акварельные портреты, сначала по-приятельски, а потом и за деньги, только Карлу Павловичу еще не показываю – боюсь [1, с. 169]»; «Думаю еще заняться французским языком – это необходимо [1, с. 169]». Він тепер відмовляється давати уроки малювання, бо заробить за них значно менше грошей, ніж за малювання портретів. Таке зосередження на зовнішніх атрибутах «пристойного» існування – корисних знайомствах, вишуканому одязі, грошовій винагороді за творчість – стає початком самовідчуження художника, яке далі стрімко поглиблюватиметься.

У п'ятому листі, написаному через два місяці після попереднього, докладно розповідається про одруження Брюллова, початок його деградації як митця й особистості і про порятунок – «как это свершилось и как разрушилось [1, с. 170]».

Брюллов усвідомлює, що для митця шлюб є згубним: «Цампиери как будто говорит мне: «Не женись, погибнешь» [1, с. 170]» – проте, хоч і переживаючи складну внутрішню боротьбу, іде за почуттям кохання. Бо його наречена – справжня красуня, її сліпуча краса вражає і художника: «Я в жизнь мою не видел да и не увижу такой красавицы

[1, с. 170]». Образ її асоціюється з міфологічним образом сирени – своєю сліпучою красою, неземним, фантастично красивим співом Емілія заповнила митцеву душу і заманує її в пастку, щоб вона розбилась там об скелі побуту, світської облуди, міщанства, духовної оспалості – об ті підводні рифи, які приховуються під поверхнею красивого і привабливого світського життя: «Голос у неї не сильний, не эффектный, но такой сладкий, чарующий, что я слушал и сам себе не верил, что я слушаю пение существа земного, а не какой-нибудь воздушной феи. Или это магическое влияние красоты, или она действительно хорошо пела, теперь я вам не могу сказать основательно, только я и теперь как будто слышу ее волшебный голос. Карл Павлович тоже был очарован ее пением, потому что сидел он сложа руки над своим альбомом [1, с. 171]». Її спів – це ніби якась мана, що позбавляє людину волі, змушує занедбати всі свої дотеперішні справи і цінності (Брюллова – відмовитися від творчості); цей чар відчуває на собі і художник. Проте краса цієї жінки є облудною: це лише зовнішня красивість, не наповнена внутрішньою, духовною красою: «После чаю молодая очаровательная хозяйка выучила нас в гальбе-цвельф и проиграла мне двугривенный, а мужу каватину из «Нормы» и сейчас же села за фортепиано и расплатилась [1, с. 171]». Так у її внутрішньому світі мистецькі і матеріальні цінності не розрізняються, існують в одному вимірі; духовні цінності прирівнюються до матеріальних – ними можна, приміром, розплатитися за програш в азартній грі. Все частіше художник бачить Брюллова (застає чи залишає, відходячи) не за роботою, за мольбертом, як це було раніше, а за обіднім столом, разом з дружиною, за грою в гальбе-цвейг, що у неї навчила грати Емілія – це означає, що митець починає занедбувати свій талант, пастка звужується, щоб замкнутися.

Також у цьому листі художник пише про те, як сильно вражає його звістка про від'їзд Штернберга на літо до Оренбурга: «Что же я буду без тебя делать? Как же я буду жить без тебя? – спросил я его сквозь слезы [1, с. 172]». Бо від'їзд Штернберга означає для художника втрату духовної опори, альтернативи до світського гульвіси Михайлова чи поневоленого Брюллова.

Неділю перед від'їздом Штернберга, за традицією, вони проводять у Шмідта. Уночі ж ідуть, «надевши вместо сюртуков фраки [1, с. 173]», до Великого театру на маскарад: «Сияющий зал быстро наполнялся замаскированной публикой, музыка гремела, и в шуме общего говора

визжали маленькие капуцины [1, с. 173]». Цей театр і маскарад неприховано символізують сутність світського життя, де кожний ховає власну людську неповторність за суспільно прийнятною маскою, де люди не розуміють і не чують один одного, становлять лише зовнішню сукупність, але розрізнені духовно. Розщепленість, маскарадність світського життя видаються художникові нестерпними, він не витримує довго (як і Штернберг): «Скоро сделалось жарко, и маска мне страшно надоела, я снял ее. Штернберг тоже. Может быть, иным показалось это странным, да нам-то какое дело [1, с. 173]» – у фальшивому суспільстві, де справжню людську сутність прийнято маскувати, скидання маски (природність, натуральність, відкритість) є непристойністю. Художник і Штернберг намагаються порятуватися від задушливого людського маскараду, піднявшись нагору – туди, де немає жодної маски: «Мы пошли в верхние боковые залы вздохнуть от тесноты и жару. Нас, хоть бы на смех, не преследовала ни одна маска [1, с. 173]». Проте порятунку тут все одно немає: світське життя – це пастка, з якої вибратися вже майже неможливо. Воно спустошує людину духовно, – з цього погляду символічно звучить думка, висловлена одним із гостей на маскараді: «Здесь не накормят, а возьмут десятеро [1, с. 173]».

І цю закономірність починає власним прикладом підтверджувати художник, поступово потрапляючи під чари світської облуди. Його приваблює світське товариство, окремі його представники, як, наприклад, мичман Саша Оболонський: «Мне молодой мичман понравился своею разбитною манерою. До сих пор встречался я только с своими скромными товарищами, а светского юношу еще в первый раз увидел вблизи. Каламбурами и остротами так и сыплет, а водевильных куплетов без счету, – просто прелесть юноша [1, с. 173 – 174]». Маскарадне життя поступово стає для художника звичним: «Вот как я ныне живу! По маскарадам шляюсь, в трактире ужинаю, деньги как попало трачу [1, с. 174]». Неістинне буття стрімко затягує його у свій вир. Його теперішнє хаотичне, безладне, позбавлене сенсу буття є вираженням його внутрішнього стану. Проте його душа ще живе спогадами про колишнє, недавнє досконале буття: «А давно ли, давно ли сияло над Невой то незабвенное утро, в которое вы меня в первый раз увидели в Летнем саду перед статуей Сатурна? Незабвенное утро, незабвенный мой благодетель [1, с. 174]». Це ностальгія за втраченим душевним раєм.

Далі окреслюється ситуація, за якої художника все більше затягує у вир неістинного буття. Він веде активне світське життя. Штернберг скоро має від'їхати, і з його від'їздом зникне в безпосередньому, найближчому оточенні художника центр духовності. Адже дім Брюллова віднині також стає осередком неістинного буття, і сам митець – поневолений ним. Тут, у домі Брюллова, художник проводить тепер багато часу. «Так проводил я все дни у них, как вышеописанный, кроме субботы и воскресенья. Суббота была посвящена Йохиму, а воскресенье – Шмидту и Фитцуму [1, с. 174]» – так внутрішньо розщеплюється художник між світським життям і духовністю, неістинним та істинним буттям. А напередодні від'їзду Штернберга у неділю художник вперше не пішов до Шмідта.

Після від'їзду Штернберга художник відчувається самотнім і загубленим: «...я один возвратился в Петербург, чуть-чуть не в слезах... мне хотелось уединиться и не хотелось ехать к себе на квартиру: я боялся пустоты, которая меня паразит дома [1, с. 175]», – у душі художника утворюється порожнеча, а отже, виникає ситуація вибору: чим він її заповнить?

І невдовзі цю порожнечу (і у квартирі, і в душі художника) заповнено: місце духовного Штернберга міцно посідають Михайлов та його друг мічман Оболонський, зорієнтовані на матеріальну площину буття, світські розваги, бездуховність. Від такого товариства та способу життя художник починає зауважувати власні різючі внутрішні зміни: «...я сам теперь на себя не похож. И в самом деле, классы посещаю по-прежнему исправно, но работаю вяло. Карл Павлович это заметил; мне это досадно, и я не знаю, как исправиться [1, с. 175]». Так душа художника міліє, замулюється у ній джерело натхнення, художніх образів, слабне творчий імпульс – це та ціна, яку він сплачує за відхилення від призначеного йому мистецького, духовного шляху.

Художник опиняється у замкненому колі неістинного буття, яке дедалі більше віддаляє його від справжнього мистецтва, творчого процесу. Коло його спілкування тепер замикається на товаристві Михайлова і мічмана Оболонського, Емілії Карлівни – дружини Брюллова, котра з ним «по-прежнему любезна и по-прежнему играет в гальбе-цвейг [1, с. 175 – 176]», самого Брюллова, котрий в результаті згубного «перевиховання» з боку дружини також починає втрачати творчий імпульс, занедбує в собі мистецький дар: «Он хочет нарисовать 12 головок жены своей в разных поворотах для предполагаемой

картины из баллады Жуковского «12 спящих дев». Бумага и карандаши лежат, однако же, без всякого употребления [1, с. 176]». Можливо, ще й тому пригасає творчий дар Брюллова, що тепер він намагається черпати натхнення не у високому, божественному, такому, що визначається найперше внутрішньою досконалістю – Біблії та античній історії, чому свого часу навчав і художника, – а у грубому, матеріальному – зовні прекрасному, але позбавленому краси і гармонії внутрішньої, тобто позбавленого духовного, божественного начала. Втіленням такої грубої, матеріальної площини буття, яка вабить своєю красою і поглинає прихованою за нею бездонною порожнечою, є його дружина. Вона не дарує натхнення, а, навпаки, відбирає його в митця. Цьому згубному чарові не раз піддається і художник у моменти спілкування з Емілією: «...за обедом потчевала меня вином и была так любезна, что когда пробило пять часов, то я готов был забыть про класс [1, с. 176]».

Повертаючись додому від Брюллова, художник опиняється тепер у товаристві Михайлова і «удалого мичмана [1, с. 176]»: «Вечер прошел у нас в веселой болтовне. Часу в двенадцатом они пошли ужинать, а я лег спать [1, с. 176]». Отже, про творчість тепер навіть не йдеться – за світською метушнею, марнуванням життя на суєтні справи атрофується, зникає потяг до високого, раніше втілюваний у мистецьких творах.

Розлучення Брюллова – очевидно, так спрацьовує інстинкт духовного самозбереження геніального художника. Його талантові завдано шкоди, здатність творити повертається не відразу: «...он сел за работу... Как ни старался он казаться равнодушным, работа ему сильно изменяла. Наконец он бросил палитру и кисти и проговорил как бы про себя: «Неужели это меня так тревожит? Работать не могу» [1, с. 176]». Дуже тяжко долає Брюллов спричинену подружнім життям внутрішню деформацію, до цілковитого духовного зцілення він приходив через складний кризовий стан, який проявляється як на духовному, так і на фізичному рівнях: «На другой день он слег в постель и пролежал две недели... В нем по временам показывался горячечный бред, но он ни разу не произнес имя жены своей. Наконец он начал поправляться и в один вечер пригласил брата своего Александра и просил его рекомендовать ему адвоката, чтобы хлопотать о формальной разводной. Теперь он уже выходит и заказал Довициелли большой холст – думает начать картину «Взятие на небо божией матери» для

Казанского собора. А в ожидании холста и лета начал портрет во весь рост князя Александра Николаевича Голицына [1, с. 177]». Отже, Брюллову вдалося через власну внутрішню кризу здобути душевну цілісність, ознакою якої є відроджений творчий дар. І знову, як видно, його талант живиться божественним, духовним, черпаючи з нього натхнення і образи.

Шостий лист художника містить завершення розповіді про те, як Брюллову вдалося звільнитися з пастки остаточно, ціною «13 000 рублей ассигнациями [1, с. 177]». Отже, можна твердити, що випадок з Брюлловим – це одна з небагатьох подібних історій із щасливим завершенням, винятковий випадок (принаймні, у цьому творі), коли інстинкт духовного самозбереження виявився потужнішим за «звичку жити» (А. Камю). Адже цілком протилежна доля митця, поневоленого матеріальним світом, прочитується у життєвій історії художника.

У сьомому листі художник пише про те, що талант Брюллова відродився цілком і став ще потужнішим, митець вражає всіх своєю геніальністю – здатністю побачити істину у, здавалося б, незначущій деталі: «Я помню, когда статуя была еще в глине, Карл Павлович нечаянно заглянул в кабинет Ставассера и, любуясь его статуею, посоветовал ему вдавить немного нижнюю губу рыбака. Он это сделал, и выражение изменилось. Ставассер готов был молиться на великого Брюллова [1, с. 178]». Вочевидь, внутрішня криза, спричинена зіткненням з нищівним впливом матеріального буття, стала для Брюллова своєрідним перехідним етапом духовного розвитку, нарощення творчого потенціалу і таланту, що й виявляється у його теперішній творчості: «О живописи вообще скажу вам, что для одной картины Карла Павловича стоило приехать из Китая, а не только из Малороссии. Чудо-богатырь за один присест и подмалевал, и кончил, и теперь угощает алчную публику своим дивным произведением. Велика его слава! И необъятен его гений! [1, с. 178]» – так Брюллов ніби викупляє своїми геніальними творами власний талант у кровожерного світу, який ледь не впіймав його у свої обійми.

Далі художник розповідає про власне життя. Здається, він знову обертається у колі людей духовних – Шмідтів (буває у їхньому «райському хуторі»), Брюллова, близько сходиться з Йохимом на ґрунті зацікавлення мистецтвом. Проте складається таке враження, що у творчому плані він не лише зупинився, а й починає деградувати, навіть незважаючи на отриману вперше нагороду: «Получил первую

серебряную медаль за этюд с натуры. Еще написал небольшую картину масляными красками – «Сиротка мальчик делится милостыней с собакою под забором». Вот и все. В продолжение лета постоянно занимался в классах и рано по утрам ходил с Йохимом на Смоленское кладбище лопухи и деревья рисовать [1, с. 178]».

У цьому ж листі художник розповідає про своє знайомство з п'ятнадцятирічною красунею Пашею, в яку починає закохуватися. Це почуття збиває його з творчого ладу, та й узагалі, він відходить від творчості, ніби навмисне займаючись зовсім іншими справами: «Два раза в неделю по вечерам я хожу в зал Вольного экономического общества слушать лекции физики профессора... Хожу еще... раз в неделю слушать лекции зоологии профессора Куторги. У меня, как вы сами видите, даром время не проходит [1, с. 180]», – так ніби не оповідача, а насамперед самого себе прагне переконати художник. Бо насправді, очевидно, виникає ситуація, коли своє небажання (неспроможність) творити художник намагається раціоналізувати (виправдати – найперше для себе) власною цілковитою зайнятістю нібито потрібними і корисними справами. Проте його душа залишається невдоволеною через недостатню реалізацію, занедбаність творчого начала. Тому серед цієї круговерті справ і турбот, якими уміло оточив себе художник, він відчувається самотнім і загубленим: «Скучать совершенно некогда, а я все-таки скучаю. Мне чего-то недостает, а чего – я и сам не знаю... время у меня проходит скучно, монотонно - писать не о чем [1, с. 180]». Художник втрачає інтерес до життя, здатність бачити його глибинну красу, прозирати у приховану сутність явищ; згасає його творче натхнення. А втім, що є первинним у цьому процесі творчої деградації? Що спричинює творчу депресію художника? І чи є це творча депресія (як один із станів митця), чи це депресія, спричинена відходом від творчості?

У восьмому листі, написаному менше, ніж через місяць після попереднього, художник повідомляє про несподіване повернення Штернберга та про свою велику радість з цього приводу. Пише про «общую экспрессию прекрасных рисунков Штернберга [1, с. 181]», які той привіз, цим засвідчуючи неослабність його творчого таланту. Також розповідає про своє теперішнє життя: «О, если бы вы знали, как весело, как невыразимо быстро и весело мелькают для меня теперь дни и ночи. Так весело, так быстро, что я не успеваю выучить миньютюрного урока г. Демского... Знакомства наши ни уменьшились,

ни увеличались, все те же, но все они расцвели, так повеселели, что мне просто не сидится дома. Хотя правду вам сказать, дома у меня тоже не без прелести, не без очарования. Я говорю о соседке [1, с. 181]». Отже, видно, як з однієї крайності (стану песимізму, депресії) художник впадає в іншу крайність – веселощі, надмірне світське спілкування, розваги, і цим ще більше віддаляється від власної духовної сутності. Впадає в око відсутність творчого потягу, натхнення, бажання творити. До причин такого стану додається і закоханість художника в красуню-сусідку.

Поza домом – світські розваги, вдома – кохання, це замкнене коло, здається, розриває поява Штернберга. Принаймні тепер відходить на другий план захоплення художника чарівною сусідкою: «Теперь я живу совершенно одним Штернбергом и для одного Штернберга, так что если б соседка не попадалась мне иногда в коридоре, то, может быть, я бы и совсем ее забыл. Ей ужасно хочется забежать ко мне, но вот горе: Штернберг постоянно дома, а если уходит со двора, то и я с ним ухожу [1, с. 182]». Так на певний час Штернберг рятує художника від падіння, занурення у буденність – саме так, бо ситуація, в якій опинився художник, нагадує недавню історію кохання й одруження Брюллова. Проте навряд чи в такому разі художник зможе уникнути остаточної катастрофи, як це вдалося зробити Брюллову завдяки надзвичайній силі й цілісності його геніальної натури.

Художника й далі вабить Паша, і найперше її фізична краса. Її духовна сутність залишається від нього прихованою і мало цікавою: «Кто она такая?» – однажды спросил меня Штернберг. Я не знал, что ответить на этот внезапный вопрос. Мне никогда и в голову не приходило спросить ее об этом [1, с. 183]». І Штернберг, очевидно, враховуючи власний сумний досвід нещасливого кохання до бездуховної особи, передбачає майбутнє цих стосунків, риторично запитуючи: «Например, вопрос такого рода: чем могут кончиться визиты этой наивной резвухи? [1, с. 183]. У цьому запитанні – пророцтво, яке збудеться дуже скоро. І від життєвої мудрості, йому даної, і з власного досвіду Штернберг знає точну відповідь на своє запитання, і тому застерігає художника: «Береги ее, мой друг!.. Или сам берегись ее. Как ты сам себя чувствуешь, так и делай [1, с. 183]». І тлумачить власну думку, пояснюючи, що лише високе, духовне кохання, «чувства самой возвышенной евангельской любви [1, с. 184]» роблять чоловіка творцем, у митцеві пробуджують творчий імпульс. Кохання ж, засноване

на фізичному потягові, автоматично виключає духовність, а отже, можливість натхненної творчості.

Очевидно, інтуїтивно відчуваючи це, художник прагне пробудити у Паші духовне начало – переймається питаннями її освіти. Проте, поперше, освіченість ще не означає духовність, по-друге, навіть такі спроби є і будуть безрезультатними. Адже історія життя Паші, яка видається художникові сумною і трагічною, є ще і своєрідним прогнозом на її майбутнє: бездуховність ніби передається їй у спадок від батьківської сім'ї, де її не навчили любити, жити духовними цінностями.

У цей момент, ніби на противагу Штернбергові, знову в житті художника з'являються «давно не виданный Михайлов, а за ним удалый мичман [1, с. 185]». Під їхнім впливом художник остаточно відходить від справжнього мистецтва – того, для якого Брюллов навчав шукати натхнення в духовних, прекрасних сферах, як-то Біблія чи антична історія. Натомість Михайлов сповідує протилежну концепцію творчості, до якої тепер пристає і художник: «Я заикнулся было насчет классов, но Михайлов так неистово захохотал, что я молча надел шляпу и взялся за ручку двери. «А еще хочет быть художником! Разве в классах образуются истинные великие художники?» – торжественно произнес неугомонный Михайлов. Мы согласились, что лучшая школа для художников – таверна, и в добром согласии отправились к Александру [1, с. 185]». Так тепер живе художник – несвідомим, неглибоким життям, загубившись у повсякденну метушню, світський натовп, не відчуваючи повноти буття, часу і себе в цьому часі: «Святки прошли у нас быстро, значит, весело [1, с. 185]».

Дев'ятий лист свідчить про остаточно загубленість художника, втрату життєвих орієнтирів, буденне, приземлене існування, духовну деформацію: «Уже и масляница, и великий пост, и, наконец, праздники прошли, а я вам не написал ни одного слова... Причина же моего молчания очень проста: не о чем писать, однообразие [1, с. 186]». Хоча з дальшого пояснення художника видно, що ця одноманітність не означає відсутність творчості. Навпаки, він активно працює: «Нельзя сказать, чтобы это однообразие было скучное, монотонное. Напротив, дни, недели и месяцы для меня летят незаметно. Какое благородное дело труд, особенно если он находит поощрение! А я, слава богу, в поощрении не нуждаюсь: на экзаменах я постоянно сажусь не ниже третьего №. Карл Павлович постоянно мною доволен, – какое же может быть отраднее, существеннее поощрение для художника? Я

безгранично щаслив! Ескиз мой на конкурс прийняли без малейшей перемены, и я уже принялся за программу [1, с. 186]». Ці рядки з листа художника не сприймаються однозначно, викликають відчуття якоїсь неузгодженості, дисгармонії, розщеплення. Бо за самовихвалянням, задоволенням своєю стабільною успішністю, унормованим творчим графіком немає навіть згадки про внутрішню насолоду від самого творчого процесу. Натомість неприховано прозирає цілковита душевна пустка, відсутність творчого інтересу до життя. Так показано, як із потенційно геніального митця, чий талант розпізнали свого часу оповідач і Брюллов, виростає звичайний посередній художник, якого влаштовує отой його рейтинг «не ниже третьего №», для якого похвала учителя є ознакою найвищого творчого злету. Звідси і внутрішня порожнеча – потенційно геніальна душа не наповнена цією геніальністю, у ній обміліли життєва енергія, любов до життя, здатність бачити в ньому глибокі і прекрасні речі.

У цьому ж листі художник змальовує власне цілковите духовне переродження, результатом якого є занурення в неістинне буття, загубленість у світі речей, облуди, світських умовностей: «Я умылся, оделся и вышел на улицу. Люди с уже освященными пасхами выходили из Андреевской церкви. Утро было настоящее праздничное. И знаете, что меня больше всего занимало в это время? Совестно сказать... Меня больше всего занимал тогда мой новый непромокаемый плащ. Не странно ли? Меня тешит праздничная обнова. А если подумать, так и не странно. Глядя на полы своего блестящего плаща, я думал: «Давно ли я в затрапезном, запачканном халате не смел и помышлять о подобном блестящем наряде. А теперь! Сто рублей бросаю на какой-нибудь плащ. Просто Овидиево превращение [1, с. 186 – 187]». Отже, найвищим ступенем свободи для художника є звільнення від матеріальної скрути, він вважає матеріальний добробут шляхом до свободи, хоча сам не помічає, як опиняється в його полоні. Цими ж критеріями художник тепер визначає власні життєві пріоритети, зокрема і в царині мистецький смаків: «Или, бывало, промыслишь как-нибудь эту бедную полтину и несешь ее в раек, не выбирая спектакля... И давно ли это было? Вчера, не дальше, – и такая чудная перемена. Теперь, например, я уже иначе не иду в театр, как в кресла, и редко когда в места за креслами, и иду смотреть не что попало, а норовлю попасть или на бенефис, или хоть и старое что-нибудь, то всегда с выбором [1, с. 187]». І, вочевидь, ідеться тут не про вибір душевний, зумовлений

внутрішньою потребою естетичної насолоди, а, скоріше, про раціональний вибір, означений світськими законами і смаками: дорогі і престижні місця у залі, популярні, багатолюдні вистави і т. д. Таке влаштування власного буття, розчинення в соціумі обертається для художника незворотною душевною переминою: «И за полтину, бывало, так чистосердечно нахохочуся и горько наплачуся, что иному и во всю жизнь свою не придется так плакать и так смеяться... Правда, что я утратил уже тот непритворный смех и искренние слезы, но мне их почти не жаль [1, с. 187]». У його душі згасає природність, ширість, і з таким деформованим внутрішнім світом він чудово вписується в ієрархію суспільних цінностей і стосунків, нарощує потужний внутрішній потенціал світської «кар'єри»: «Праздник встретил я в семье Уваровых. Не подумайте – графов. Боже сохрани, мы еще так высоко не летаем [1, с. 187]». Проте перспектива «високого польоту» в соціумі є тепер для художника однією з пріоритетних і цілком досяжною, з огляду на його цілковите внутрішнє переродження, що є необхідною умовою, першим кроком у цьому напрямку.

Для порівняння у творі є ще Штернберг – митець, котрий існує в тому ж соціумі і, природно, зазнає тих самих спокус і випробувань, що й художник. Проте Штернбергові вдається вистояти і зберегти свою духовну сутність неушкодженою. Життя і його постійні спокуси та пов'язані з ними численні ситуації вибору, як видно, лише духовно його загартовують, роблять стійким і мудрішим – наслідки цієї еволюції зауважує художник: «Я всегда люблю его благородной, детски-беззаботной физиономией, но теперь эта милая физиономия мне показалась совсем не детской, а созревшей и прочувствовавшей на свою долю физиономией [1, с. 183]». Саме ця портретна характеристика змальовує душу Штернберга, яка лишилася чистою, дитинною, ставши витривалою.

Ці дві життєві історії – художника і Штернберга – наводять на думку про вирішальну роль самої людини у виборі власного життєвого шляху, про особисту відповідальність як зворотний бік свободи. Можна твердити, що художник не витримує випробування свободою і цілковито скочується в неістинне буття, де світ речей, світської метушні, розчинення в маскарадному повсякденні затуляє від нього буття істинне, все далі відводить від духовних орієнтирів та шляху до самопізнання і самовдосконалення. Від'їзд Штернберга разом з Айвазовським за кордон увиразнює ситуацію, за якої художник

залишається сам на сам із матеріальним світом, соціумом. Віднині вся міра відповідальності за остаточний життєвий вибір покладається лише на нього.

Після від'їзду Штернберга дедалі більше розростається порожнеча і неприкаяність у душі художника: «Скучно мне без моего милого Штернберга, так скучно, что я не только от квартиры, даже от резвой соседки своей готов бегать. Не пишу вам теперь ничего больше – скучно... [1, с. 189]». І саме цю душевну пустку художник намагається заповнити творчістю, точніше, творчими вправами («Примуся лучше за программу [1, с. 189]»). Таким чином, спотворюється сама сутність творчого процесу, у якому творчість постає тепер не як вияв натхнення, внутрішньої повноти і гармонії, а як втілення душевної загубленості, спустошення художника. Вочевидь, така творчість не рятує, а порожнеча не може зродити гармонійну, довершену цілість, якою є справжній мистецький твір.

І тому стрімко надходить трагічна розв'язка. Щодо часу, то його плин для художника і справді апокаліптично пришвидшується, як це видно з його десятого листа: «Лето у меня быстро промелькнуло, быстрее, чем у праздного денди одна минута. Я после выставки едва только заметил, что оно уже кануло в вечность [1, с. 189]». У цьому стрімкому часоплині художник губиться остаточно. Навіть його творчість тепер має відбиток цієї загубленості. Він протягом літа жодного разу не відвідав Шмідтів – родину, яка завжди виконувала функцію його духовного відживлення, бо, як він пояснює, «у меня все дни и ночи были отданы программе [1, с. 189]». Таким чином, творчість для художника віднині не пов'язана з духовною потребою.

Його одержимі вправління у творчості винагороджені успіхом, що викликає у художника майже набожний учнівський піетет: «Какое великое дело для ученика программа! [1, с. 190]». І, як видно, далі за рамки цієї програми він не вийде вже ніколи. Так відбувається трансформація талановитого художника в обдарованого учня-ремісника – процес, зворотний тому, що відбувся з ним завдяки участі в його духовному формуванні оповідача, Брюллова, Штернберга. Саме оповідач розгледів у кріпакові-учневі талант і посприяв вивільненню цього таланту. Брюллов і Штернберг сприяли його розвитку і вдосконаленню. Сам же художник виявився не готовим бути носієм такого потужного творчого дару – вочевидь тому, що в душі (як і Паша, спадково) лишився залежним учнем-кріпаком, людиною

невільною, з якої може вирости хіба що вправний художник-ремісник, але не митець.

Кохання до чарівної сусідки Паші дедалі більше затягує художника в трясовину обивательщини і міщанства: «...мне наскучила беззаботная холостяцкая компания, и я охотно принял предложение соседки. У них мне так хорошо, тихо, спокойно, все это по-домашнему, все это так в моем характере, так в гармонии с моею миролюбивою натурой... Мне так хорошо у них, что я почты никуда не выхожу, кроме Карла Павловича. У Йохима не помню когда и был, у Шмидта... тоже... В следующее воскресенье сделаю им всем визиты и вечер у Шмидта проведу, а то как бы совсем не раззнакомиться [1, с. 199]». Тепер під зовсім іншим кутом зору дивиться він на аморальне, розпусне життя, у вирі якого мимоволі опиняється й сам. Відсутність духовності, моральних чеснот у товаристві, до якого належить і Паша, художник визначає так: «Недостаток светского образования, ничего больше [1, с. 199]». Очевидно, ця підміна понять зумовлена його неспроможністю розгледіти за оманливо-красивою зовнішністю Паші її розпусну сутність, за атмосферою родинного затишку і спокою – обивательську бездуховну трясовину.

І знову, як колись із Брюлловим, виникає ситуація, за якої своє натхнення художник намагається черпати з аморального, розпусного життя, прихованого за красивими формами: з Паші він пише етюд, але якщо Брюллов, керований потужним інстинктом духовного самозбереження, зумів вчасно прозріти і порятуватися від особистісної і творчої катастрофи, то художник стрімко занурюється у згубний вир оманливого натхнення, намагаючись із порожнечі зродити геніальну цілість.

Усе існування художника тепер замикається на коханні до Паші та на її міщанському середовищі: «А если правду сказать, то у меня теперь и говорить больше не о чем. Нигде не бываю и ничего не делаю [1, с. 200]». Проте навіть за цих обставин дається взнаки не знищена до решти творча потенція, адже і в коханні художник відчувається творцем: «Меня она теперь занимает, как будто что-то близкое, родное. Я на нее, грамотную, теперь смотрю, как художник на свою неоконченную картину [1, с. 200]». Свою творчу місію у цьому коханні художник вбачає у наповненні прекрасної форми довершеним змістом, тобто в духовному розвитку, вдосконаленні внутрішньо примітивної красуні Паші. Проте від самого початку очевидно є утопічність цієї місії,

зокрема для оповідача: «... кончится все это факелом Гименея и, дай бог мне ошибиться, развратом и нищетой [1, с. 202]».

Для оповідача очевидною істиною є неможливість поєднати високе і буденне: «В художнике моем хотелось бы мне видеть самого великого, необыкновенного художника и самого обыкновенного человека в домашней жизни. Но эти два великие свойства редко уживаются под одной кровлей [1, с. 202]». Адже для митця творчість і побут – це дві крайності, які в принципі не поєднуються. Якщо ж творча людина намагається спростувати цю істину, як це робить, приміром, художник, вона зазнає внутрішньої деформації, і то в бік матеріального. Наслідком є втрата таланту, що для митця рівнозначне загибелі. Саме так бачить оповідач ситуацію, в якій опинився художник і єдиний шлях порятунку – внутрішнє урівноваження через нарощення духовного, а відтак і творчого потенціалу: «Я советовал ему посещать как можно чаще Шмидта, Фитцума и Йохима как людей, необходимых для его внутреннего образования... И каждый божий день, как храм, как светильник прекраснейшего искусства, посещать мастерскую Карла Павловича [1, с. 203]». Бо саме Шмідт, Фітцум, Йохим, Брюллов – це ті потужні осередки духовності, від яких небезпечно віддалився художник.

Одинадцятий лист (останній) засвідчує цілковиту зміну світоглядних і естетичних смаків художника. Міщанська родина Паші видається йому райським сімейством – як колись Шмідти («Ах, если б я вам мог рассказать, как мне нравится это простое доброе семейство [1, с. 204]»), їхні примітивні мистецькі смаки («всеобщее удовольствие безгранично, если спектакль составлен из водевилей, а ученица и модель моя несколько дней после такого спектакля и во сне, кажется, поет водевильные куплеты [1, с. 205]») – свідченням душевної чистоти і природності.

Та й узагалі, естетичний ідеал художника тепер замикається лише на красі зовнішній, він втрачає здатність бачити і поцінувати внутрішню сутність речей і явищ: «Я люблю или, лучше сказать, обожаю, все прекрасное как в самом человеке, начиная с его прекрасной наружности, так само, если не больше, и возвышенное, изящное произведение ума и рук человека. Я в восхищении от светского образования женщины и мужчины тоже. У них все, начиная от выражений до движений, приведено в такую ровную, стройную гармонию. У них во всех пульс, кажется, одинаково бьется. Дурак и

умница, флегма и сангвиник – это редкие явления, да едва ли они и существуют между ними. И это мне бесконечно нравится [1, с. 205]». Тобто, тепер художника найбільше захоплює краса безособова, зовнішня, стандартна – така, що виключає, робить невидимими і незначущими індивідуальні людські риси, духовну сутність людини.

У світському товаристві художник найбільше поціновує «очаровательную прелесть их жизни [1, с. 205]», проте відчувається недостойним обергатися у вищих суспільних колах через своє рабське (кріпацьке) походження. Так раціоналізується внутрішній комплекс меншовартості, утворений частково, і справді, умовами колишньої несвободи, більшою ж мірою – теперішньою духовною деградацією. Тому найкомфортніше художник відчувається у спорідненому середовищі бездуховного міщанського сімейства: «Между ними я совершенно спокойный, а там все чего-то как будто боишься [1, с. 205]». З цієї ж причини він тепер відчувається чужорідним і в тих осередках духовності, де колись почувався комфортно і гармонійно, де діставав змогу морально очищуватися від суспільних нашарувань і впливів, а відтак вдосконалюватися духовно і творчо: «Последнее время я и у Шмидтов чувствую себя неловко. И не знаю, что бы это значило? Бываю у них почти каждое воскресенье, но не засиживаюсь, как это прежде бывало [1, с. 205]». Така загубленість, втрата себе спричинюється до внутрішньої нестабільності, різкої зміни емоційних станів художника, до їх крайніх проявів – від ейфорії («Я так счастлив, так беспредельно счастлив, что мне кажется, я задохнуся от этой полноты счастья, задохнуся и умру [1, с. 206]») – до глибоких депресивних станів («Несмотря, однако ж, на всю полноту моего счастья, мне иногда бывает так невыносимо грустно, что я не знаю, куда укрыться от этой гнетущей тоски [1, с. 208]»).

Загалом, у творі спостерігається така закономірність: чим далі художник відходить від власної духовної сутності, а отже, чим менш духовно наповненою стає його творчість, тим більше визнання, прихильності він дістає в суспільстві: успішно складає іспити в академії, отримує відповідні нагороди, претендує на золоту медаль, його картини мають попит («Картинка вышла очень миленькая... Прево предлагает мне сто рублей серебром, на что я охотно соглашаюсь [1, с. 204]»). Зовсім невиразно на рівні підтексту тут можна простежити мотив запродавання душі. Винагородою для художника за його втрачену (продану) геніальну душу є загальне визнання, любов і ласка – здається,

все те, про що тільки може мріяти митець: «Мне непременно нужно хоть какое-нибудь горе, хоть ничтожное. А то сами посудите: что бы я ни задумал, чего бы я ни пожелал, мне все удается. Все меня любят, все ласкают, начиная с нашего великого маэстро. А его любви, кажется, достаточно для совершенного счастья... Есть ли на свете такой человек, который не позавидовал бы мне в настоящее время? [1, с. 206 – 207]». І вже навіть якоюсь демонічністю, але водночас і трагічною приреченістю віє від самовпевненої заяви художника: «Я говорю с такой самоуверенностью, как будто уже все кончено, остается только медаль взять из рук президента и туш на трубах прослушать [1, с. 210]».

Але часом з'являється усвідомлення безглуздості власного існування та неблаганності часу, який не дає жодної відстрочки чи другого шансу – можливості прожити життя ще раз, виправити вже зроблені помилки. Таке миттєве прозріння, приміром, відвідує художника під час розмови з Уваровим: «А он, ничего не замечая, прочитал мне такую лекцию о всепожирающем быстролетящем времени, что я теперь только почувствовал и понял символическую статуя Сатурна, пожирающего детей своих. Вся эта лекция была прочитана с такой любовью, с такой отцовской любовью, что я тут, в присутствии всех гостей, заплакал, как ребенок, уличенный в шалости [1, с. 207]». Сатурн – планета долі, фатуму, так само і час мислиться художником як неблаганна і караюча доля, він же – неслухняне її дитя.

Очевидно, з цих душевних метань починає розростатися божевілля художника, він уже тепер відчуває руйнівний тиск внутрішнього хаосу, що стає усе більш загрозливим: «Не правда ли, я болен? Я, действительно, немножко как будто бы рехнулся. Я становлюсь похожим на «Метафизика» Хемницера. Бога ради, приезжайте, восстановите мою падающую душу [1, с. 209]», – у момент граничного відчаю звертається він до оповідача. Сам художник відчуває неминучу й недалеку вже трагічну розв'язку свого внутрішнього конфлікту, і це виражається, зокрема, й через таку обмовку героя: «А я уже, слава богу, допущен к программе на первую золотую медаль. Я уже человек кончающий... нет, нет, художник, начинающий свою, быть может, великую карьеру. Мне стыдно перед вами, мне стыдно самого себя [1, с. 209]». А може, глибинний зміст цієї мовної помилки, надто з огляду на останню фразу, означає: щоб бути успішним у суспільстві

митцем, художник має знищити в собі людину (власну індивідуальну, неповторну духовну сутність); художник починається там, де закінчується людина. А слава і визнання – це винагорода, передбачена демонічним контрактом.

Здається, єдиним, що поки утримує художника на тонкій грані внутрішньої рівноваги, є його кохання до Паші: «В эти страшно продолжительные минуты одна только очаровательная моя ученица имеет на меня благотворное влияние [1, с. 208]». Художник ідеалізує її образ, підносить її «девственную скромность [1, с. 208]», сприймає її як «прекрасную и пренепорочную отроковицу [1, с. 208]». Створивши у своїй уяві образ ідеальної коханої дівчини, він прагне відчутти душевну спорідненість із нею («И как бы мне хотелось тогда раскрыть ей мою страдающую душу! [1, с. 208]»). У цьому прекрасному образі художник бачить джерело божественного натхнення («самое лучшее, прекраснейшее произведение божественной природы [1, с. 209]») – справжнього у розумінні його геніального вчителя Карла Брюллова. З Паші художник починає писати «Весталку» – головний твір свого життя («мой задушевный проект [1, с. 208]»). Кохання до Паші витісняє з душі художника решту поривань, замикає коло його життєвих інтересів на її ідеалізованому образі: «Но довольно о ней. А кроме ее, в настоящее время мне и писать вам больше не о чем [1, с. 210]». Паша, по суті, стає сенсом його існування, бо, здається, лише вона і кохання до неї є тим справжнім, постійним, що здатне утримати художника від остаточного краху. У своєму коханні художник має досягти найвищого щастя – і особистого, і мистецького, що його зцілить, згармонізує. Як стверджує оповідач, «это хорошо, это даже необходимо, тем более художнику, а иначе закоптится сердце над академическими этюдами. Любовь есть животворящий огонь в душе человека. И все, созданное человеком под влиянием этого божественного чувства, отмечено печатью жизни и поэзии [1, с. 213]». Проте оповідач добре розуміє ситуацію, в якій опинився художник, і бачить у ній небезпеку як для мистецького таланту, так і для його душевної цілісності. Ця небезпека породжується схильністю митця до емоційного осягнення світу, до вчинків, продиктованих внутрішнім поривом, натхненням, від чого «эти... огневые души удивительно неразборчивы в деле любви... Очень и очень немногим этим огненным душам сопутствовала гармония. От Сократа, Бергема и до наших дней одна и та же безобразная нескладница в обыденной жизни. И, к большому горю, эти огненные души

влюбляются совсем не по-кавалерийски, а хуже всякого самого мизерного пехотинца, т. е. на всю жизнь [1, с. 213]». Очевидно, оповідач розпізнає різні форми кохання: палка закоханість, яка пробуджує духовний і творчий порив, надихає і гармонізує особистість, і так зване «вічне кохання», яке з часом неухильно скочується, тягнучи за собою і митця, у сферу повсякденної трясовини: «Пожалуй, и он, по примеру всемирных гениев, закабалит свою нежную, восприимчивую душу какому-нибудь сатане в юбке [1, с. 213]». Так знекровлюється творчий талант, позбавляється іскри божественного натхнення, гублячись на манівцях буденності, фальшивих цінностей, бездуховності – оповідач накреслює той шлях, яким іде художник: «Сосуд разбит, драгоценное зеркало пролито и с грязью смешано, а лучезарный светильник мирной артистической жизни погас от ядовитого дыхания домашней медяницы. О, если бы могли эти светочи мира обойтись без семейного счастья, как бы прекрасно было! Сколько бы великих произведений не потонуло в этом домашнем омуте, а остались бы на земле в назидание и наслаждение человечеству [1, с. 214]». Проте, як вважає оповідач, митець не може почуватися щасливим без родинного затишку, самотність, замкненість на творчості може обернутися для нього трагедією. Водночас, трагічною є і доля митця, котрий, прагнучи досягти внутрішньої гармонії у єднанні з коханою людиною, стає «тяжкою жертвою своего обожаемого идеала – красоты [1, с. 214]». Так трапляється з художником – краса Паші заманує його в пастку побуту й облуди і нищить остаточно. Через занурення у матеріальне буття художник зазнає цілковитої творчої поразки – не вдаються йому вже навіть учнівські творчі вправи: «... в письме своем он намекает на какую-то неудачу (вероятно, на программу), которая его чуть в гроб не свела. И если он еще существует на свете, то существованием своим он обязан добрым своим соседям, которые в нем приняли самое живое, самое искреннее участие; что он теперь почти ничего не работает, страдает и душевно, и физически, не знает, чем все это кончится [1, с. 219]».

Водночас, у творі змальовані спотворені смаки суспільства: найвище воно поціновує ті твори художника, які стали втіленням його духовного краху. Це картини, у суті яких закладене не високе і божественно прекрасне, а гріховне, розпусне, облудне. «А вот что до бесконечности смешно. Он написал с нее свою «Весталку», с беременной. Да как написал! Просто прелесть. Такого, такой невинно-наивной прелести я

еще не видывал ни на картине, ни в природе. На выставке толпа от нее не отходила. Она сделала в публике такой шум, как помнишь, когда-то сделала «Девушка с тамбурином» Тыранова. Превосходная вещь!.. Ее купил какой-то богатый вельможа и дорого заплатил. Копий и литографий с нее – во всех лавках и на всех перекрестках. Одним словом, успех полный [1, с. 220]», – так змальовує Михайлов всенародний тріумф художника. Проте насправді це є тріумф патологічно зміщених, збочених суспільних смаків, які поцінують і підносять не високо духовне, божественне за своєю сутністю мистецтво, а потворне, збочене, облудне, уміло приховане за досконалою формою.

Очевидно, моментом остаточного краху художника стає виявлення справжньої сутності ідеалізованої ним Паші, а отже, і його любовного почуття, котре, як виявилось, виростало не з високої духовності, а з облуди й розпусти, духовної порожнечі. І тепер ця порожнеча поглинає самого художника: «Он вместе с женой и мамашею, как он ее величает, начал тянуть проволоку, т. е. принялся за сивуху. Сначала он повторял все свою «Весталку», и повторял до того, что и на толкучем перестали брать его копии. Потом принялся раскрашивать литографии для магазинов, а теперь не знаю, что он делает. Вероятно, пишет портреты по целковому с рыла. Его никто не видит [1, с. 222 – 223]». Так у внутрішньому світі художника запановує тьма, яка породжує хаос.

Божевілля художника прочитується як наслідок самозради, відступу від призначеного Богом шляху. За законом збереження енергії, хаос безумства заповнює душевну порожнечу художника, утворену в результаті втрати даного йому мистецького дару, а разом з ним – внутрішньої впорядкованості, досконалості. «Боже мой, какое грустное явление – обезображенный безумием человек! [1, с. 224]», – у цих словах оповідача закладене також і розуміння сутності божевілля художника: воно означає втрату людського (творчого, мистецького, геніального) начала, увиразнює його фізичну (тваринну) сутність, позбавлену творчої душі.

Символічною є сцена смерті художника, у якій змальовано, як в останні хвилини життя душа його очищується і, позбавлена земних терзань, умиротворено відходить до Бога: «И слезы ручьями хлынули из его просветлевших очей. Тихий плач перешел в рыдание, в такое душу терзающее рыдание, что я и не видел, и дай господи не увидеть никогда так страшно рыдающего человека... Рыдания мало-помалу утихли, катилися одни крупные слезы из-под опущенных ресниц. Еще

несколько минут – и он совершенно успокоился и задремал [1, с. 224]». Так через духовне очищення художник долає божевілля і помирає смертю праведника – тихо, уві сні. У такому сенсі можна розуміти смерть художника як повернення на призначений йому Богом (через даний талант) духовний шлях.

Розмірковуючи про причини творчої і життєвої катастрофи геніального митця, оповідач зауважує: «Боже мой! Неужели одна-единственная причина, эта несчастная женитьба, могла так внезапно, так быстро уничтожить гениального юношу! Другой причины не было. Печальная женитьба! [1, с. 223]». Однак і це риторичне запитання-оклик, і категоричне твердження змушує засумніватися у їх справедливості. Адже у творі зображено поступову деградацію художника і як особистості, і як митця – усі її етапи чітко простежуються в його листах-сповідах. Одруження стало останньою ланкою у цьому фатальному ланцюгові, поштовхом до цілковитого життєвого краху.

У творі зображено також завершення життєвого шляху ще двох героїв, котрі належали до світу духовного і за життя не звернули з призначеного їм шляху – Демського і Брюллова. Демський усією душею відданий науці, він цілеспрямовано долає матеріальну скруту, здобуваючи можливість вільно займатися науковою роботою, розвивати у такий спосіб власний інтелектуальний і духовний потенціал. Проте через невиліковність своєї хвороби (сухоти) Демський приречений на смерть. І ця приреченість спонукає прочитувати його смерть як трагічну закономірність: людині духовній немає місця у цьому світі, заснованому на облудних матеріальних цінностях. Кінець життєвого шляху Демського нагадує смерть художника: «Складки одеяла не сдвинулись с места, улыбка на поллинии не изменилась, глаза закрыты, как у спящего. Так спокойно умирают только праведники, а Демский принадлежал к сонму праведников [1, с. 211]». Отже, і Демський, і художник пішли до Бога як праведники: перший – через послідовно духовне, праведне земне життя, другий – через духовне очищення перед смертю.

І ще одного геніального праведника, вірного високим мистецьким ідеалам, Бог забирає з цього світу. «Незабвенный Карл Великий уже умирал в Риме [1, с. 225]», – у творі це звучить як завершальний акорд, що позначає не просто кінець існування геніального митця Брюллова, а завершення цілої епохи, заснованої на певній системі морально-етичних і мистецьких цінностей.

Такі авторські акценти спонукають прочитувати життєву історію художника не лише як особисту трагедію, результат власного вибору життєвих пріоритетів, але і як прояв об'єктивної закономірності – трагічної долі справжнього високого мистецтва, приреченого на загибель в аморальному, жорсткому світі.

Література

1. Шевченко Т. Художник //Т. Шевченко Т. Твори: в 5 т. – Т. 4. Повісті/Тарас Шевченко. – К.: Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1985. – с. 127 – 225.

Ольга Пискун

ТРАГЕДИЯ ХУДОЖНИКА В ОБЩЕСТВЕ

(НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО «ХУДОЖНИК»)

Повесть Т. Шевченко «Художник» – это история о том, как потенциально гениальный художник теряет талант, превращается в ремесленника и гибнет под гнетом материального мира. В произведении изображена постепенная деградация художника и как личности, и как творца – все ее этапы четко отслеживаются в его письмах-исповедях. Жизненная история героя прочитывается не только как личная трагедия, но и как проявление объективной закономерности – трагической судьбы настоящего высокого искусства, обреченного на гибель в аморальном, жестоком мире.

Ключевые слова: талант, гениальность, искусство, вдохновение, творческий процесс, раздвоение, деградация, неистинное существование, безумие.

Olga Piskun

THE ARTIST'S TRAGEDY IN THE SOCIETY

(ON THE BASE OF THE STORY «THE PAINTER» BY TARAS SHEVCHENKO)

T. Shevchenko's story «Painter» is the story about talent's loss by genius artist. He becomes a craftsman and perishes from the world. The gradual degradation of artist is showed in his letters-confessions. The life's story of hero is read as objective reality, the tragic fate of genuine art, which may perish in amoral, cruel world.

Key words: talent, genius, art, inspiration, creative process, inspiration, unlooking, degradation, untrue existence, madness.

Стаття надійшла до редакції – 9.11.2011 р.

Прийнята до друку – 6.12.2011 р.