

УДК 821. 161.2:82.09 “19”

Малиновський А.Т.

кандидат філологічних наук, доцент,
кафедра світової літератури
Одеський національний університет імені І.І. Мечникова
Французький бульвар, 24/26, Одеса, Україна
malinowski_artur@ukr.net

**ШЕВЧЕНКІВ «ХУДОЖНИК» В «АПОЛЛОНІВСЬКІЙ» ОПТИЦІ
ПЕТЕРБУРЗЬКОГО ТЕКСТУ: ГЕНЕЗА, СЕМАНТИКА,
ТИПОЛОГІЯ, СТРУКТУРА**

Розвідка присвячена формуванню своєрідного текстового масиву, який відіграв неабияку роль в українсько-російських літературних взаєминах. Крізь призму «петербурзького тексту», до створення якого Шевченко неодноразово долучався, інтерпретується одна з повістей його «російського» циклу – «Художник». Досліджувана категорія постає як семіотичне утворення, всередині якого виділяються різні рівні надтексту – автобіографічний, літературно й мистецьки забарвлений, культурно-антропологічний.

Ключові слова: антропологічний, петербурзький текст, аполлонівський міф, бідермаєр, романтизм.

Російськомовне повістярство Т. Шевченка не лише певний хронологічний період у літературно-художньому зростанні національного генія, тим паче не проміжна скороминуща ланка його мистецької еволюції. Цей потужний пласт художньої творчості створювався, як зазначає М. Наєнко, «фактично з принуки, як безвихідь» [7, 304]. Вимушено вдаючись до прози з конспіративних причин (після заборони писати й малювати), Шевченко несподівано пише низку творів, побудованих на тонкій іронії, солідному підтексті та багатому життєвому матеріалі.

Поміркована позиція автора, що передовіряє власну сферу думок, почуттів та емоцій досить несерйозному, навіть простакуватому оповідачеві – кобзарю Дармограю, свідчить про особливий тип літературно-естетичної гри. Вона постає у вдалому конструюванні комунікативного ланцюжка, з'єднаного складними іронічними переходами та зумисне помітними містками між різними стилістичними, розповідними манерами, жанровими стихіями. Читач відразу здогадується, що увесь час примірювана автором маска простака-профана стає своєрідною формою дистанціювання й очуднення, завдяки якому достеменно й об'єктивно висвітлюється сюжетно-подієвий план повісті. Хоч це і не присутня доля внутрішнього ества поета, голос якого доволі віддалений від голосу оповідача як представника середнього стану, який є втіленням примітивної пси-

хології дворянсько-поміщицьких верств, але усе ж таки до певної міри обидві позиції солідаризуються.

Звичайно ж, демаркаційну лінію між Шевченком як національним генієм і Шевченком-прозаїком, що увібрав та добре засвоїв попередній мистецький досвід, провести можна. Та чи доцільно це робити у розвідці, покликаній висвітлити ще одну, вкрай питому, грань художності письменника-основоположника нового українського слова? Йдеться не про розмежування елітарного та низового у творчій спадщині Шевченка, а про креаційну життєтворчу спробу самоідентифікації, віднайдення своєї ролі у соціумі. Оскільки цей акт відбувається у двох вимірах – особистісному і національному, доцільним видається опертя на ґрунт семантичних кодів у їхній тісній сув'язі. Безперечно, перевага віддається антропологічному декодуванню твору, якому слугують й інші – поетикальні і не тільки – чинники.

Перед тим як проникнути у сутність явленого у творчості Шевченка, слід спеціально зупинитися на терміні «петербурзький текст». Уведений у науковий колообіг В. М. Топоровим після виходу його праці «Петербурзький текст російської літератури» у 1990-х рр., він став позначати певні кліматичні, ландшафтні, архітектурні, історичні прикмети імперської столиці у літературних творах. Причому численні описи міста у переважній більшості художніх текстів позаминулого століття постають не віддзеркаленням його образу як такого, а радше в символічній площині. Вони розшифровують, декодують, пояснюють психологію героя, подієвий план твору і т. ін. «І примарний міражний Петербург (“фантастичний вимисел”, “сонна химера”), і його (чи про нього) текст, своєрідна «химера про химеру»... невід’ємні від міфу та усієї сфери символічного» [8, 259].

Аналіз «петербурзького тексту» як «одноцілості», міцного «енергетичного поля», що захоплює у свою орбіту «множинно-різноманітне», «строкате», індивідуально-оціночне і переосутнюється у ньому у плоть та дух єдиного тексту» [8, 261], провокує цілком слушні зауваження про відсутність категоріального обґрунтування його іонаціональних інспірацій. Ідеться передусім про «петербурзький текст» української літератури як епіцентр відтворення долі національної інтелігенції, конструювання мережі мотивів, сюжетів, образів та й загалом концептосфери нашої словесності, їх ролі у становленні українсько-російських літературних взаємин. Обмеженість і неповнота цієї «синтетичної одноцілості» констатує Ю. Барабаш: «“Петербурзький текст” створювався не тільки в самому Петербурзі, однією з його складових був “погляд збоку”, погляд не-петербуржця, і, слід зазначити, не обов’язково москвича, а спостерігача іонаціонального» [2, 107].

Тому питання про українські маркери та потужну українську літературну традицію відтворення «петербурзького тексту» є не випадковим. Принаймні у Шевченка можна простежити лінію негативного ставлення до «чужого», «ворожого» Петербургу, що постає «страшним сном, містом-упирем, побудова-

ним на крові й трупах, трясовиною, засипаною кістками тисяч і тисяч козаків» [2, 115]. Уся ненависть до імперської столиці явлена у тексті поеми «Сон. – У всякого своя доля...», що є «вибуховою сумішшю із проклять, нещадної сатири, зневажливого насміхання й кпинів» [2, 115]. У період заслання засоби репрезентації «петербурзького тексту» змінюються, внаслідок цього відверто негативне ставлення до столиці переводиться у підтекст. Ця вимушена позиція Шевченка проте парадоксально узгоджувалася з грайливо-іронічною художньою технікою Шевченка-прозаїка.

При побіжному огляді у повісті «Художник» Петербург постає у типовому для тодішніх «фізіологічних» описів ореолі столичного міста, поданого зсередини, а не ззовні. Оповідач – це петербуржець, укорінений усім своїм єством у різноманітні форми мистецького і світського дозвілля: театр, виставки, звані обіди, неквапливі прогулянки з естетичним присмаком etc. Уже початок твору – панорамно розлогий, максимально естетизований опис петербурзьких локацій з акцентуванням тих безпосередньо пов'язаних зі сферою мистецтва чи є усталеними ландшафтно-кліматичними характеристиками-концептами петербурзького простору, передусім – просвітницької культури, утіленої у столичній архітектурі. «Летние ночи в Петербурге я почти всегда проводил на улице или где-нибудь на островах, но чаще всего на академической набережной. Особенно мне нравилось это место, когда Нева спокойна и, как гигантское зеркало, отражает в себе со всеми подробностями величественный портик Румянцевского музея, угол сената и красные занавеси в доме графини Лаваль. В зимние длинные ночи этот дом освещался изнутри, и красные занавеси, как огонь, горели на темном фоне...» [11, 148].

Всевидюче око оповідача зупиняється на тих фрагментах петербурзької реальності, що асоціюються зі сферою прекрасного, гармонійного, світлого, і, навпаки, презирливо відвертається від потворного, жахливого, дисгармонійного. Тому йому більше до вподоби пейзажі, пов'язані із сонячною стихією, ніж темні, з незграбними скульптурами, алеї Літнього саду (особливо непривабливим був Сатурн, який пожирає власне дитя). На противагу цьому замкненому дисгармонійному просторові оповідачевий ракурс рухається у напрямку до сегментів відкритих, розташованих у розімкнених площинах, як наприклад, Троїцький міст, Виборзька сторона і тощо. Саме такі топографічні помежів'я нагадують витвори мистецтва, котрі іноді досконаліше за природний ландшафт. Знак рівності, естетична тотожність між природним та мистецьким, згодом їх синтез, є не лише впізнаваною атрибуцією «петербурзького тексту», а й сигналізує не менш властиву йому, але все ж самодостатню аполлонівську стихію.

Аполлонівська складова культури, аполлонічна стилістика у мистецтві, аполлонівський текст – це ті поняття, що допомагають зрозуміти шляхи рецепції античності на інонаціональному ґрунті у модерну добу. Йдеться про увесь той масив текстів та мистецьких артефактів, яві містять у собі античні культурні матриці. Вперше це поняття щодо позначення світовідчуття, кри-

терію культурної типології, релігійної приналежності увів Ф. Ніцше у своїй праці «Народження трагедії з духу музики». Цю традицію у фундаментальній культурно-цивілізаційній концепції розвинув О. Шпенглер. Витлумачення аполлонівського начала на новоевропейській ниві заґрунтоване на принципах раціоналізму, геометричної правильності та симетричності, пропорційності та співмірності архітектурних ліній або будь-якого фізичного тіла. Притаманна античній скульптурі й ладно структурованому простору статика виражає спокій, порядок, гармонію. Ці якості пояснюються міфологічною семантикою давньогрецького божества Аполлона, з яким пов'язана небесна, сонячна стихія. З неї випромінює світло, божественне одкровення, носієм якого є мешканець Олімпу. Саме ці прикмети є провідними для характеристики культури й мистецтва XVIII – XIX ст., коли виникає потреба продемонструвати шляхетність і величність класичних ідеалів та їхній вплив на становлення нового типу особистості, формування ідеології Просвітництва. Фігура Аполлона постає умовним персоніфікованим знаком для опису й інтерпретації потужного культурного пласта.

У царині літературознавства аполлонічний інструментарій прочитання художнього тексту є предметом розмислів В. М. Топорова. Звісно, у праці «З історії петербурзького аполлінізму: його золоті роки і занепад» вчений не обмежується лише сферою літератури, вибудовуючи солідний філософський, мистецький, історичний та загальнокультурний фон цього явища. «Батьківщиною “аполлінізму” і у вузькому, і у широкому смислі слова був Петербург, і явище це було передусім петербурзьким. Саме тут, якщо говорити про російський простір, воно найбільш повно увиразнилось, по-перше, і найбільш яскраво, по-друге, і, до того ж, створило свій “аполлонівський” текст, по-третє» [9, 238]. Літературознавець простежує доволі тривалу традицію прочитання літератури крізь аполлонівський код від XVIII до XX століття. Поза межами його уваги опиняється повість Шевченка «Художник», у якій саме ця складова постає помітною, не завуальованою, знаковою. Питома вага її тим значніша, що пов'язана з історіософськими проєкціями автора, прихованими у периферійних глибинах тексту.

Відносно «синтетичної одноцілості», якою постає «петербурзький текст», аполлонівське є прикметою культури епохи та зреалізоване не лише у пов'язаних з культом Аполлона мотивах, сюжетах і образах, а й у ідеології та стилістиці мислення. У широкому розумінні це «орієнтація на світло, гесп. просвітництво з його установкою на дотримання класичних ідеалів, на відкритість, на узгодженість і порядок, на особливий тип співмірності, що і розуміється як гармонія» [9, 216]. Відтворюючи рух від хаосу та мороку до світла, упорядкованості, організованості усіх начал на раціональних засадах, аполлонівський міф корелює не лише зі заснуванням офіційної імперської столиці Росії, але й улаштуванням окремих людських доль, зміною соціальних станів та внутрішніми перетвореннями.

У тексті «Художника» знаходимо сигнатуру аполлонівського міфу в обох площинах, у їх зрощеності. Уперше героя повісті ми застаємо посеред Літнього саду за малюванням. Хлопчик-підліток у «тиковому брудному халаті» змальовував скульптуру Сатурна. Подальший нараційний план захоплює у свою орбіту долю юнака, перетворюючи її згодом на біографію, вибудовану у суперечливому, почасти несумісному, перехрещенні жанрових прикмет роману виховання і «фізіологічного» нарису. Вдаючись до певної жанрової традиції, автор пильнує свого героя, зупиняючись на особливо важливих з точки зору його кар'єрного і професійного зростання перипетіях, начебто йде поруч з ним, дзеркально демонструючи правильність чи хибність його поведінки.

Хай там як, у самому русі цієї біографічної історії відчувається потужна текстуалізація аполлонівського міфу. Герой із самого початку твору поривається до світла, він намагається досягнути усі премудрості мистецтва, долучитися до шедеврів світових живописців. Адже він не обмежується роллю підмайстра, а увесь вільний час присвячує спогляданню та копіюванню петербурзьких артефактів. І сюжет демонструє зміну стану, типу соціально-рольової поведінки: динаміка простежується від невлаштованості, рабської залежності від пана, тиражованого змалювання готових шаблонів, тяжкої ремісницької праці – до неухильної самоідентифікації, активізації власної ініціативи у мистецькому зростанні та формуванні неповторної живописної манери.

Повернімося ж до аполлонівського міфу як певного переходу-ініціації, руху від темряви до світла («Да здравствует солнце, да скроется тьма!» – ці рядки, до речі, є типовими проявами пушкінського аполлонізму), тим більше, що його текстуалізація, тобто побутування в автобіографічному творі є вельми дотичним до формування та визрівання у межах петербурзького крос-текстового масиву локальніших, але не менш яскраво-репрезентативних семантичних конгломератів. Це тексти становлення, які є варіативними реалізаціями аполлонівського міфу і так само співвідносяться з «основним» петербурзьким міфом, точніше, є його породженням.

Без перебільшення можна констатувати, що «Художник» Шевченка – це текст становлення. А сигнатура аполлонівського тексту, тобто розсіяні в оповідній тканині твору натяки, деталі, окремі образи лише слугують показові шляху самовдосконалення та подальшого визнання героя у мистецьких колах. Віхи цього процесу побіжно, але доволі чітко окреслені: навчання у метра К. Брюллова, перемога в академічному конкурсі на здобуття золотої медалі, створення власних полотен «Весталка», «Мадонна», та достойна оцінка їх знавцями. Зауважимо, що межі становлення героя конструюються згідно з сюжетом кар'єри. Дещо прямолінійно, одновекторно, проте послідовно герой входить у мистецьке середовище, яке, у свою чергу, безконфліктно приймає його, ба більше – петербурзькі живописці зацікавлені у конвергентному долученні свого вихованця до секретів творчості. Тому він не знає відносно себе ані естетичної глухоти, ані властивої романтизму прірви між ідеалом та дійсністю, ані ан-

тиномій між різними мистецькими напрямками. Подібний тип комунікації передбачає «доброзичливе розмежування, а потім кооперування, формуючи простір діалогічної згоди» [10, 53]. Художник переживає часто стан естетичного сп'яніння перед полотнами та задумами свого вчителя Брюллова (пор., наприклад, реакцію на монументальний задум про розп'яття Христа), який покладає надії на учня й увесь час скеровує його до класичного, тобто античного, мистецтва. Така гармонія спілкування та відсутність романтично загострених колізій зумовлені естетичними вподобаннями автора, який вдається до «'м'яких» тонів наративу» [7, 303]. В повісті відчутний симбіотично змішаний «розчин» реалістичної стилістики і поміркованості, ті «бідермаєрської» побутовості, оречевленості і простакуватості. «Шевченків бідермаєр формувався на тлі панівних у ньому романтичних настроїв. Але таких, що почали спиратися на якусь реальність» [7, 304].

Щоправда, герой твору далекий від стрімкого зростання, його становлення немов гальмується строкатим світським життям. Згодом цей гедонізм, навздогін задоволенню перетворюється чи не у стійке переконання. Тимчасово приєднуючись до філософії гульвіс Михайлова та мічмана, він погоджується, що «лучшая школа для художника – таверна» [11, 214]. Відчутне тут безперечне спотворення високих ідеалів, профанування призначення митця, властиві бідермаєру як «формі розкладу романтики» (термін Д. Чижевського). Рухливість меж між сакральним та профанним, їх дифузія ще яскравіше унаочнює психологію бюргерства, примітивно-масової свідомості, пересічну життєву позицію. Повертаючись додому у Великодню ніч, герой замість свята зосереджується на справжній оді своєму новому плащеві...

Хай там як, це комунікативний простір не взаємовідчуження, не дивергентного взаємовідторгнення, а з'єднання, конвергентного сполучення, що ілюструється в тексті «нашаруванням смислу на смисл, голосу на голос, посилення шляхом злиття (але не ототожнювання), поєднання багатьох голосів (коридор голосів), доповнююче розуміння» [5, 332].

Цій антропологічній суголосності сприяє не лише прихований у підтексті, а й виведений на поверхню аполлонівський міф. Його текстуалізація відчувається передусім у тому, що Шевченко відтворює добу академізму у мистецтві. Знаковою постаттю цієї течії у творі є Брюллов, який, однак, долає правила і канононі і створює справжні шедеври. Адже він Карл Великий. Живопис майстра тяжіє до величної антично-християнської сюжетики, здебільшого теж просякнутої аполлонівським началом.

Хронотоп геніального майстра зосереджується навколо Академії мистецтв та розташованого всередині портика, збудованих за класицистськими канонами та уособлюючими тріумф розуму, просвітництва, духу. У домашньому інтер'єрі Брюллова акцентується червоний колір («Комната красная, диван красный, занавеси у окна красные, халат красный и рисунок красный, – все красное!»). Ба більше, семантика червоного посилюється, згущується: «крас-

ная комната ... сквозь прозрачные красные занавеси освещенная солнцем...». Зауважимо, що червоне асоціюється зі стихією сонця, родючості, а також хто-нічними та демонічними істотами. Найважливіше, що червоний колір як проміжний між білим та чорним співвідноситься з тінню як певним кольоровим помежів'ям. Функцію цієї «тіні», або просторової межі, або тимчасового перебування у стані невизначеності, хисткості і невпевненості уособлює кімната Брюллова. У часопросторовій перспективі твору вона є умовним осердям притягування-відштовхування: з одного боку, це простір генія, пасіонарний локус, привабливий для художника-учня та віддзеркалюючий власні творчі здобутки у мрійливій далечені, а з іншого, – точка найвищого розвитку духу, точка недосяжності, якій не може дорівнювати мистецька посередність, живописець-дилетант.

Амбівалентність простору відтворена у колоподібних, значною мірою серійно-фрагментарних відвідинах героєм помешкання видатного митця. Часто-густо він буває вдома у Карла Павловича, обідає з ним та його дружиною, потім іде до класів, увечері знову повертається до вишуканого відпочинку у цьому сімействі. Іноді він супроводжує працю наставника читанням шедеврів словесності. Та незважаючи на визнання масштабів особистості Брюллова («Велика его слава и необъятен его гений!»), герой повісті не обмежується колом майстра. Його простір, навпаки, тяжіє до відцентрових локусів: театр, трактир мадам Юргенс, компанія другорядних художників, набережна Неви. Це ті місця, в яких почувається гостем Карл Великий і які так ваблять учорашнього кріпака-підмайстра.

Усупереч цим коливанням, відсутності зосередженої позиції щодо відданого служіння мистецтву, аполлонівський міф і у зовнішньому антуражі, і у підвалинах тексту все ж виконує свою функцію. Герой твору у листуванні з оповідачем визнає: «Теперь только я совершенно понял, как необходимо изучение антиков и вообще жизни и искусства древних греков...» [11, 216]. Здобута в академічному конкурсі перемога постає для нього «святою радістю», «щастям», шлях до яких лежить не лише через сумлінне опрацювання гомерівської епічної сцени, а ще й додатково обігрується у сакрально-міфологічній атрибутиці. Вхід до Академії ввижається йому пащею страшного чудовиська, а приятелі у коридорі тінями біля Харонового перевозу. Зрозуміло, таке гіпертрофоване-романтичне ставлення до цієї події сусідить із іронічно-дистанційованим сприйняттям і начебто сигналізує про витіснення високого, ідеального, шляхетно-класицистського пересічним, еkleктичним, реально-прозаїчним.

Аполлонівська складова перебирає на себе зовсім іншу тональність, коли автор змінює регістр і розлогі описи божественної атмосфери відверто змішує, синтезує з зображенням низової, не завуальованої, багато в чому деструктивної петербурзької реальності. У першій половині повісті Петербург постає «світлопрозорим космосом як ідеальною єдністю природи і культури, що характеризує

ється логічністю, гармонійністю, граничною видимістю (ясністю)...» [8, 294]. Справді, естетизовані описи Літнього саду, набережної Неви та й загалом архітектурного ансамблю столиці у тісній сув'язі з відтворенням побуту та різноманітних форм спілкування митців відповідає саме цій іпостасі міста.

У подальшій оповіді спрацьовує єдиний для усіх «петербурзьких текстів» механізм певної жанрової кодифікації, семантичної типологізації та клішованості, але у зворотньому напрямку, зі знаком «мінус». Усередину цього масиву вбудовується щось на кшталт локальних описів, своєрідних субтекстів, які нагадують читачеві про вже знайоме, чуване, бачене. Ці внутрішні монтажні блоки ґрунтуються на «достатньо жорсткому відборі “ключових” слів, високій передбачуваності появи в певних місцях тексту та їх підвищеній “сигнальності”, а часто-густо “ідеологічності”, що сприяє зростанню клішованості...». Саме таким чином подібні вставки сигналізують про цілісний «петербурзький текст», а окремі елементи чи навіть слова набувають статусу класифікаторів відповідних описів» [8, 271].

У Шевченковій повісті подібне знаходимо у помітно маркованому, але у складі основного текстового масиву, зображенні буденної петербурзької реальності. Умовно відлік нового типу нарації можна починати з епізоду знайомства з загадковою дівчиною Пашею. Сюжет упізнання «знайомої незнайомки» поступово підпорядковується тій самій аполлонічній стихії. Тільки роль наставника бере на себе той, хто сам донедавна був вихованцем і ще, до речі, продовжує залишатися учнем. Аполлонічне текстуалізується тут не лише у лінії просвітительського ставлення героя до сусідки, але й у живописно-скульптурному закріпленні цього прекрасного образу у власних витворах мистецтва.

Щоправда, увесь цей докладно виписаний сюжет виховання та плекання подається в контексті низового «петербурзького тексту» з деталізацією «фізіологічних» жанрових нашарувань. В авторському видноколі опиняється увесь спектр характеристик маргінального простору та не менш маргінальних середніх та дрібних прошарків петербуржців. На оповідну вісь нанизується калейдоскопічно-строкате соковите змалювання петербурзьких квартир та петербурзьких закутів. Актуалізується негативна семантика Петербурга: «бездушний, казенний, казармений, офіційний, неприродно-регулярний, абстрактний, незатишний, виморочний, неросійський...» [8, 268].

Зупиняючись на відтворенні просторового помежів'я, автор повісті солідаризується зі вже знаними творцями «петербурзького тексту» (Гоголь, Достоевський etc). Вельми трафаретними та стереотипними є описи зустрічей героя у коридорі і на сходах з Пашею, її тітонькою, їхнє скромне частування та суто міщанська гостинність. Від цього помежів'я автор рухається до наступного кола, усередину і вишує антропоцентричні смисли з інтер'єрних описів.

На відміну від жанрових картинок попередників (принаймні, Гоголя), Шевченкові описи позбавлені в'язкості, густоти і вони не насичені численними соковитими подробицями та «шматочками» сірої буденності. Натомість автор

вдається до схематичного подання, ескізного окреслення часопросторових координат та констатації дій персонажів. Наведемо лише декотрі приклади з усталеного набору петербурзьких ремінісценцій, які сигналізують про долучення автора до традиції. «Я, как теленок, упираюсь и уже чуть-чуть не освободил свою руку, как растворилась дверь и явилась на помощь сама тетенька. Не говоря ни слова, схватывает меня за другую руку и втаскивают в комнату, двери на ключ – и просят быть как дома». Або таке: «Уж вы нас звините за простоту. Не угодно ли чашечку кофею? Давно что-то нашей охтянки не видать, а в лавочке сливки – такая дрянь». Ще приклади: «Кирило Афанасьич мой если не в должности, так дома сидит за бумагами», або: «После первого стакана чаю она отрекомендовала меня хозяину своему, как она выразилась, лысому в очках старичку, сидевшему в другой комнате за столиком над кипюю бумаг» [11, 228-229].

У «Художникові» вибудовується справжня ієрархія мікротекстів, об'єднаних образом Петербурга і внаслідок цього діалогічно суголосних, паралельно існуючих у стереоскопії «множинно-різноманітного» поля. Усі вони знаходяться у парадигматичних відносинах, існують незалежно, самодостатньо, не порушуючи своєї строкатої палітри. Без перебільшення це «казан текстів» (термін Ю. Лотмана), питомою часткою якого є текст Коломни, варіативна реалізація петербурзького масштабного текстового масиву. Шевченкова багатогранна «архітектурно-просторова» споруда добудовується, доповнюється коломенською лінією. Вона монтується у жанрове кліше «фізіологій» і яскраво демонструє низовий образ Петербурга, тривіальність його зламаних доль та увесь калейдоскоп «принижених і ображених» персонажів, мешканців віддалених околиць і занедбаних закутків.

Своєрідним «коломенським» мікротекстом є вставна новела у формі короткої біографії батька Пашеньки, бідного чиновника і п'яниці. Кожного дня повертаючись напідпитку додому, він змушував свою дочку просити милостиню, аби вистачило грошей на горілку. Сам же носив віцмундир з дірками на ліктях. Та якось цьому принизливому жебрацькому існуванню настав кінець: взимку батько не повернувся додому, згодом його знайшли непритомного на вулиці, привезли до лікарні, де він невдовзі і помер. Трагізм цієї історії полягає не лише в одноактному відтворенні самого процесу напівжебрацького існування «принижених та ображених», а й в акцентуванні екзистенційної самотності, циклічної повторюваності історій маленьких людей. «Больной отец не узнал ее и прогнал от себя. Тогда она пошла к тетке и осталась у нее. Вот и вся ее грустная история» [11, 218].

Це лише одна з типових історій у загальному рефрені петербурзької теми, вагомий епізод у великому «казані текстів», що утворюють цілісне багатогранне уявлення про петербурзький гештальт. Зокрема, українська рецепція російської літературної урбаносфери видається типологічно спорідненою з численними петербурзькими наративами і є відповіддю-внеском пізнього Шевченка

у їх творення. Ю. Барабаш дуже вдало типологізував та кодифікував мікротексти всередині одного великого синтезованого монолітного текстового масиву, розмірковуючи про цей феномен у Гоголя: «Скупчення знакових постатей маргінального світу, “все, що осіло від столичного руху” – всі ці “вислужені куховарки”, “відставні годіванці Марса”, візники, старі баби, ті, що “моляться і пиячать”, перебиваючись “незбагненими коштами”, тьмаві особи без облич, з якоюсь “попілуватою” зовнішністю, різна “порошня і дрібнота”, яка навіть не піддається найменуванню; мікро-«тексти», в яких – історії загублених надій, невдалих доль, кар’єр, що не відбулися, проциндрених ні за цапову душу життів, “вдови, дістають пенсіон”, колишні титулярні радники, дрібні актори, які марнують дні між шашками і пуншем... Картина безрадісна, що й казати, однак, погодьмося, буденна для “фізіології Петербурга”, в ній немає нічого, що можна було б назвати нетутешнім, нічого ірреального, хіба що ота сама “попілуватість”, розмитість, якийсь туман, який відбирає “всяку різкість від предметів”» [2, 113]. Ця розлога цитата цікавих спостережень вченого підтверджує аналогічність типологічного ряду урбаністичних смислів Шевченкового «Художника».

Повістувально спорідненим із «коломенською» історією є ширший, але так само локальний, сюжет про нещасного хворого студента Демського. Це варіант «історії загублених надій», контрастно відтіняє, віддзеркалює мерехтіння мистецької слави і блискучих успіхів у подальшому, вже зрілому, житті головного героя на ниві живопису. Та й аполлонівським устремлінням Демського не судилося здійснитися: він так і не став другим Лелевелем у вітчизняній історії внаслідок передчасної смерті.

Невдовзі на аполлонічному шляху героя теж виникає провалля, зумовлене логікою попереднього повісткування. Після розлогого дидактично-застережливого пасажу оповідача розвиток подій призупиняється, і читач опиняється у своєрідній сюжетній «прірві». Адже на долю художника, якому світили неабиякі перспективи, нашаровуються «сліди» відомих петербурзьких історій. Тому фінал повісті певною мірою нагадує енциклопедично виписаний набір прикмет і рис низової реальності, тут «фізіологічний» жанр постає майже у чистому, незнятому вигляді. Сюжет з «історії загублених надій» подається ледь не у гіперболізованій формі, в якій мерехтять та вібрують фрагменти доль бідного чиновника-пияка у протертому віцмундірі, згаслого Демського, чиновника «господаря» квартири, що повсякчас навіть удома сидить за купою паперів, як і інші численні «мікротексти» нещадного до окремих людей офіційно-циркулярного та департаментського Петербургу.

Аполлонівська лінія, звісно, розривається і поглинається стихією натуралістичних описів, соковитих подробиць та деталей. Відбувається остаточний перехід від тексту становлення, духовного зростання, руху від «сфери “нещастя” у сферу “щастя”, отримання героєм тих благ, яких він був позбавлений на початку» [6, 719], до «фізіологічної» дескрипції, до майже оголеної нарисовості,

щоправда, сентиментально приправленої, але не менш дотичної до тілесно-естетичного відчуття мурашок по шкірі.

Прірва, в яку потрапив художник, настільки глибока, що він навіть не в змозі обрати для себе найбуденніший варіант подальшого існування, щоб «приютиться где-нибудь в уголку своего прозаического отечества и втихомолку поклоняться божественному кумиру Аполлона» [11, 258].

Фінал повісті парадоксально повертає нас до її початку. Принаймні, це суперечливе суголосся та антитетичні перегуки дозволяють певною мірою вирішити вкрай значуще питання про статус, генезу та структурно-семантичні особливості Шевченкового «петербурзького тексту». Тим більша його вагомість у контексті наявності ідей про відсутність у повісті «Художник» цілісного образу Петербурга, заміненого монтажно-фрагментарним зображенням: «Після вступної “прогулянкові” частини, де переважає умиротворено-споглядальний настрій, підкреслена непричетність до всього, що не стосується мистецтва, в розповіді час від часу зустрічаємо розрізнені, не поєднані спільним змістом і думкою зовнішні прикмети міста, його обличчя» [2, 117]. Шевченків Петербург, на думку дослідника, інший: його ідіолект складається з семантики «міста-“болота”, міста-“монстра”, побаченого очима “іншого”»¹ [2, 117].

Та й виникає сумнів щодо віддаленості один від одного цих різновидів текстуалізації та оприявлення образу імперської столиці: бо ландшафтно-архітектурні описи «Художника» постають «умиротворено-споглядальними» лише на поверхні, з-під якої проривається потужний, хоча і ледь помітний, підтекст. Він генетично пов'язаний саме з Шевченковими сатиричними візіями Петербурга. З витонченого та літературно-мистецьки забарвленого опису цей підтекст достеменно вилуцив та витлумачив Ю. Барабаш. Не зупиняючись докладно на дослідницькій дескрипції, констатуємо лише головні структуротвірні об'єкти: «ріг сенату», Сенатська площа, будинок графіні Лаваль з «червоними порт'єрами», Петропавлівська фортеця, де було закатовано гетьмана України Павла Полуботка; мармурові статуї у Літньому саду, що справляють на героя «самое дурное впечатление». Кожна з цих підтекстових алюзій тягне за собою шлейф символів, що увиразнюють ідею виборювання свободи і відкривають приховану опозиційність оповідача. Отже, вже на цьому рівні постає генетична спорідненість авторських візій Петербурга у різні періоди творчості, вирізьблюється сутність єдиного «петербурзького тексту» у Шевченка. Звісно, така єдність значною мірою прихована і для свого розкодування потребує певних дослідницьких зусиль.

Попри все, повість «Художник» подається у цікавій, шляхетній обставі, відшліфованій з усіх боків «аполлонічним» антуражем. Тому Шевченків текст є суголосним певній традиції російської літератури, і водночас питома вага

¹ Образ Петербурга, зумовлений історіософським та націєтворчим баченням Шевченка і яскраво змальований у поемі «Сон. – (У всякого своя доля...)», складає цілісно-монологічний, органічний з позицій національної самоідентифікації, авторський «петербурзький текст». Проте пласт уявлень про місто-сон, страшну траєкторію етс. формувався до заслання поета, і тому про цей «текст» доцільно вести розмову окремо.

«аполлонівського» у ньому на різних відрізках неоднакова. Від початку до кінця простежується її зменшення, а точніше, профанування, зумовлене напливом в оповідну тканину «фізіологічної» стихії, натуралістичної дескриптивності. Кульмінацією та водночас розв'язкою «оречевленого» стану світу є постань скаліченого безумством художника.

Хай там як, але ж аполлонічне вступає у конфлікт з еством Шевченкового художника. Поступово читач усвідомлює неминучість штучної метаморфози героя. І справа не у тому, що Шевченко шанував романтичний культ безумства і навіть не в успадкуванні певної літературної традиції. У фіналі твору він зайняв позицію позазнаходжуваності-непричетності, остаточно дистанціювався, передоручивши своє авторське право оповідачеві. Це зумисний маневр, підготовлений усім ходом оповіді за допомогою численних підтекстових деталей та не завжди відчутних і виведених назовні грайливо-іронічних витівок.

Шевченко одягає багатофункціональну маску, і це наближає його до духовного вивільнення, «служить переборенню соціального, географічного і культурного відчуження, якого зазнає сам Шевченко на засланні» [4, 2016]. Адже написані у складний репресивний період повісті потребували читача, який зміг би вилушити з них приховані та утаємничені коди «імперськості». Цією націєтворчою стратегією парадоксально зумовлений і вибір російськомовної комунікації, що сигналізувала не лише про «усвідомлення себе часткою імперської реальності» (Грабович), а неодмінно характеризувала манеру пізнього Шевченка і була вагомим компонентом його «авторської гри, самоіронії та містифікації», утілення у різних іпостасях «спостерігача і спостережуваного», «автора і персонажа». Так чи інакше, але автор «раціонально та іронічно самовідчує себе в такій рольовій та стильовій іпостасі» [4, 2016].

У просторіні «петербурзького тексту» Шевченків твір посів свою нішу, персоналізуючи оцінку й інтерпретацію урбаносфери збоку, у ракурсі «прибульця з провінції, з національної околиці». Досягається така дифузійна позиція поєднанням «особистісного, національного й інонаціонального ракурсів, різного роду бінарних опозицій, а також трьох- (і більше)-нарних структур, конотативних підтекстів, “текстів в тексті” тощо» [2, 108]. У «Художнику» відбувається своєрідна стратифікація повісткування, нашарування смислових кілець різного ступеню віддаленості від оповідача і подальшого остаточно відчуження від автора. Ланцюжок перетворень «петербурзького тексту» від естетизації величного міста до його показу у барвах буденно-сірої реальності пролягає через канал аполлонівського тексту, або аполлонівського міфу.

Зменшення «навантаження» цієї надбудови у межах міського тексту пропорційно знижує сакральні смисли парадно-блискучого Петербурга і поступово перетворює його на місто-упир, яке пожирає людські долі. У творі простежується саме така лінія. Ця авторська гра, подрібнення його цілісного образу на літературні маски призводить до самооб'єктивації зображуваного у проекції

позатекстовий, вилучений з художньо-автобіографічного матеріалу і скерований у площину міжтекстових зв'язків та міжлітературних аналогій.

Оповідач, а згодом і автор, своєрідно демонструють позицію стороннього спостерігача, конкретизовану в іпостасі провінціала. На глибинному рівні «вчитується» негативне ставлення до імперської столиці, усвідомлення своєї опозиційності до ворожого знеособленого простору, отже, простежується генетична спорідненість з попередніми кпинами на адресу тих, хто розпинав «нашу Україну» і dokonав «вдову сиротину». Порівняно з поезією тут Петербург постає у зовсім іншій тональності – це радше «модель саме демітологізованого міста, ба навіть трагічно-абсурдного антисвіту», що створюється завдяки тому, що «в генетичній пам'яті письменника живе національний міт... й імпліцитно він весь час опонує імперському мітові Петербурга...» [2, 111]. Зовні автор за допомогою різноманітних оповідних витівок та ігрових маневрів декларує свою «вмонтованість» у структури петербурзького життя, але, як нам здається, «це не більше, як машкара хитрого провінціала, змушеного адаптуватися в чужинецькому середовищі» [2, 111].

Багатогранно-іронічна позиція Шевченка у зумисне «російській» повісті провокує рухливість меж та демаркаційних ліній авторської поведінки, різні типи інтегрованості у столичний соціум, орієнтацію на якомога ширший читацький загал і бажання бути почутим усіма верствами та класами. «Аполлонічний» антураж і сигнатура петербурзького просвітництва з рясною міфологічною образністю та численними інтертекстуальними вкрапленнями слугує тим фоновим мольбертом, який дозволяє побачити за парадним, вишколеним суворими класичними ідеалами містом згубну прірву, ворожу дійсність, антисвіт. Проте у глибинних підвалинах тексту вулканізується пошук своєї національної ідентичності на широких імперських теренах. Потреба самоідентифікації і подальшого проектування своїх «дум» на сфери загальнонаціонального перетворюється у специфічну текстову стратегію, в пошук свого єства на інонаціональному ґрунті, в маргінальних умовах і обставинах існування.

Список використаної літератури

1. Антоновська М. Повість Т. Шевченка «Художник» у контексті українсько-російських літературних зв'язків / М. Антоновська // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. – 2011. – Вип. 15. – С. 8-12.
2. Барабаш Ю. Підтексти «Петербурзького тексту (-их; ів)». Не відверну лица (Штрихи до літературної автобіографії) / Барабаш Ю. – К.: Темпора, 2013. – С. 105-119.
3. Боронь О. «Художник» Тараса Шевченка і російські повісті 1830–1840-х років про образотворче мистецтво / О. Боронь // – Слово і час. – 2016. – № 2. – С. 18-27.
4. Гундорова Т. І. Кобзар Дармограй. Про літературні маски Шевченка. [Електронний ресурс], <http://www.istpravda.com.ua/articles/2014/03/8/141809/>
5. Лахманн Р. Риторика и диалогичность в мышлении Бахтина / Р. Лахманн // – Риторика. – 1996. – № 1 (3). – С. 332.
6. Лотман Ю. М. (1997). Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // О русской литературе. Статьи и исследования. / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПб., 1997. – С. 712-729.
7. Насенко М. К. (2008). Художня література України. Від міфів до модерної реальності / М. Насенко. – К.: Просвіта, 2008. – 1064 с.

8. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического / В. Н. Топоров. – М.: Прогресс, 1995. – 624 с.
9. Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы / В. Н. Топоров. – СПб.: Искусство-СПб, 2003. – 616 с.
10. Тюпа В. И. Актуальность новой риторики для современной гуманитарной науки // Коммуникативные стратегии культуры и гуманитарные технологии: научно-методологические материалы. – СПб.: Книжный дом, 2007. – С. 9-73.
11. Шевченко Т. Г. Повна збірка творів у 5 тт. – Т. 4. – К.: Державне літературне видавництво, 1939. – С. 145-262.

А. Т. Малиновський

Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова
кафедра мировой литературы
malinowski_artur@ukr.net

**ШЕВЧЕНКОВСКИЙ «ХУДОЖНИК» В «АПОЛЛОНОВСКОЙ»
ОПТИКЕ ПЕТЕРБУРГСКОГО ТЕКСТА: ГЕНЕЗИС,
СЕМАНТИКА, ТИПОЛОГИЯ, СТРУКТУРА**

Статья посвящена формированию своеобразного текстового массива, который сыграл значительную роль в украинско-русских литературных взаимодействиях. Сквозь призму «петербургского текста», к созданию которого Шевченко неоднократно был причастен, интерпретируется одна из повестей его «русского» цикла – «Художник». Исследуемая категория предстает как семиотическое образование, внутри которого выделяются разные уровни надтекста – автобиографический, литературно-художественно окрашенный, культурно-антропологический.

Ключевые слова: антропологический, петербургский текст, аполлоновский миф, бидермайер, романтизм.

Malinovsky A.T.

Odessa I.I. Mechnikov National University
Department of World literature
malinowski_artur@ukr.net

**SHEVCHENKO'S "ARTIST" IN "APOLLONIAN" OPTICS OF
PETERSBURG TEXT: GENESIS, STRUCTURE, TYPOLOGY,
SEMANTICS**

The following presentation is dedicated to forming of a plethora of original texts, all of which played a great role in Russian / Ukrainian literature exchange. Sevchenko's "The Artist" can easily be attributed to his endeavors into Peterborough's texts. The article examines the hierarchy of mikrotxts, which combine the image of Petersburg. It helps to understand the meaning of dialogical relations in St. Petersburg' text. Attention has been focused on the importance of the "Kolomna" line in this text.

*This line is based on the cliché of physiological sketch and vividly demonstrates the image of gutter society in St. Petersburg's image
The research embarks on furthering our knowledge of semiotic make-up, autobiographical detail, and anthropological findings of the time*
Key words: *anthropological, Peterborough's texts, Apollonian myth, Biedermeier, romanticism.*

References

1. Antonovska M. (2011), Povist T. Shevchenka «Khudozhnyk» u konteksti ukrainsko-rosiiskykh literaturnykh zviazkiv [The story of t. Shevchenko «Artist» in the context of the Ukrainian-Russian literary links] [in:] Suchasni problemy movoznavstva ta literaturoznavstva, vyp. 15, pp. 8-12 [in Ukrainian].
2. Barabash Yu. (2013) Pidteksty «Peterbuzkoho tekstu (-ykh; iv)». Ne vidvernu lytsia (Shtrykhy do literaturnoi avtobiohrafii) [Subtexts of «Peterburg (the-s; s) text. Do not deflect the face (the finishing touches to a literary autobiography), Kyiv, [in Ukrainian].
3. Boron O. (2016), «Khudozhnyk» Tarasa Shevchenka i rosiiski povisti 1830– 1840-kh rokiv pro obrazotvorche mystetstvo [«Artist» by Taras Shevchenko and the Russian story 1830-1840 years about fine art] [in:] Slovo i chas, № 2, pp. 18-27 [in Ukrainian].
4. Hundorova T. I. Kobzar Darmohrai. Pro literaturni masky Shevchenka [Kobzar Darmohray. About literary masks of Taras Shevchenko], available at: <http://www.istpravda.com.ua/articles/2014/03/8/141809/> [in Ukrainian].
5. Lahmann R. (1996) Ritorika i dialogichnost' v myshlenii Bahtina [Rhetoric and dialogity in the thinking of Bakhtin] [in:] Ritorika, № 1 (3), p. 332 [in Russian].
6. Lotman Yu. M. (1997). Syuzhetnoe prostranstvo russkogo romana XIX stoletiya [Fictional space of Russian novel of the XIX century] [in:] Lotman Yu.M. About Russian literature. Articles and researches, St. Petersburg, Iskusstvo, pp. 712-72, [in Russian].
7. Naenko M. K. (2008). Hudozhnya literatura Ukraïni. Vid mifiv do modernoi real'nost [Literature of Ukraine. From myths to modern reality], Kyiv, Prosvita [in Ukrainian].
8. Toporov V. N. (1995), Mif, Ritual. Simvol. Obraz: Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo [Myth. Ritual. Symbol. Image: researches in the field of mythological], Moscow, Progress [in Russian].
9. Toporov V. N. (2003), Peterburgskij tekst russkoj literatury [Petersburg text of Russian literature], St.Petersburg, Iskusstvo-SPb, [in Russian].
10. Tyupa V. I. (2007), Aktual'nost' novoj ritoriki dlya sovremennoj gumanitarnoj nauki [The relevance of a new rhetoric for modern humanitarian Sciences] [in:] Kommunikativnye strategii kul'tury i gumanitarnye tekhnologii: nauchno-metodologicheskie materialy [Cultural communicative strategies and humanitarian technologies: scientific-methodological materials], St.Petersburg, Knizhnyj dom, [in Russian].
11. Shevchenko T. G. (1939) Povna zbirka tvoriv u 5 tt. [Complete collected works, vol.1-5], vol. 4, Kyev, Derzhavne literaturne vidavnicтво, pp. 145-262 [in Ukrainian].

Статтю подано до редколегії 15 вересня 2017 р.