

УДК 82.091

Просалова В. А.,
доктор філологічних наук,
Донецький національний університет

КАРТИНА А. БЕКЛІНА “ОСТРІВ МЕРТВИХ” ОЧИМА ПОЕТІВ

“Будь-який наш вчинок – а думка одна з них – це питання або відповідь, звернені до тієї частини світу, яка в цю мить оточує нас. Життя – це безперервний діалог, а індивід – лише один зі співрозмовників...”

Хосе Ортега-і-Гассет

Мистецькі раритети з плином часу не втрачають своєї значущості, адже функціонують (за Михайлом Бахтіним) у “великому часі”, знаходять відгук у наступних поколіннях реципієнтів, інспірують виникнення нових мистецьких цінностей: значної кількості творів-описів, творів-відповідей, творів-інтерпретацій, творів-доповнень чи продовжень тощо. Джерелом виникнення словесного твору може служити будь-який мистецький артефакт: образотворче полотно, музичний чи скульптурний шедевр, архітектурний ансамбль, кінофільм, що набувають завдяки рецепції іншою свідомістю індивідуально-авторської інтерпретації, яка може суттєво різнитися від первісного задуму митця, трансформуватися під впливом нового кута зору, певного стану, що змушує реципієнта виявляти свою суб’єктивність, відчувати навіяні мистецьким твором емоційні стани.

У літературознавчому дискурсі останніх десятиліть спостерігається пошук інтересу до презентації зображальних видів мистецтва в художніх творах, що підтверджують праці Леоніда Геллера, Сузі Франк, Жужі Хетені, Роберта Ходеля, Северини Вислоух, Ніни Бочкарьової, Юрія Шатіна, Ірини Заярної, Марії Рубінс, Олени Тараннікової, Лесі Генералюк, Ірини Жодані та інших дослідників. Цьому сприяє, зокрема, те, що, з одного боку, малярство стає концептуальнішим, а з іншого – те, що письменники прагнуть досягти його візуальної наочності, особливо, якщо поєднують літературну і малярську творчі практики.

У статті враховуємо, що словесне зображення, наприклад, картини відомого художника не стане її дзеркальним відображенням, не буде копією, а виявиться описом візуально сприйнятих образів, перекодуванням фарб, відтінків, ліній, тобто тих засобів, до яких вдавався маляр. Автор вербального тексту як реципієнт відтворює своє бачення художнього задуму художника, процес осягнення артефакта, своє розуміння його композиційного вирішення теми, створює, по суті, свій образ уже зображених людей, предметів, текст про картину, текст-відгук, текст-інтерпретацію зображеного художником – отожд інтерпретацію інтерпретації.

Відмінність мистецтв стає джерелом нового смислу, породжує складні художні структури, що, на думку Юрія Лотмана, сприяють “встановленню еквівалентностей” між тими видами мистецтва, які не вдається адекватно перекласти мовою художньої літератури. “У живописі ми маємо справу з

"умовністю", яка полягає в тому, що просторова, трьохвимірنا річ переноситься на двовимірну площину, – підкреслює Роман Бобрик, – тобто річ втрачає у живописі свою трьохвимірність, але не втрачає прямого зв'язку між предметом і його живописним зображенням (з семіотичної позиції таке зображення є "іконічним знаком") [1, 193]. В аспекті "слово і річ", яку це слово називає, немає такого зв'язку, панує домовленість, а не подібність. У цьому полягає відмінність словесного зображення від малярського.

Мистецтво справді ревно оберігає свою видову специфіку, свою особливу комунікативну спроможність, що розглядається як невід'ємний елемент високої естетичної значущості кожного його різновиду. "Транспонування" візуальних елементів у вербальний текст супроводжується їх динамічним осмисленням, тому "вербальна" картина суттєво відрізняється від живописної, виконаної фарбами і сприйнятої зором. У літературному тексті відтворюється образний смисл кольору, колориту, форми, те враження, що справили вони на реципієнта.

Мистецькі явища різних часів і народів дозволяють поетам віднайти суголосні власним пошукам мотиви й образи, стають для них невичерпним джерелом натхнення. Так, картина "Острів мертвих" (1880) відомого швейцарського художника Арнольда Бекліна до цих пір хвилює глядачів, лишаючись таємничою і нерозгаданою – як суворе попередження майбутніх катаклізмів, появи зон відчуження. Зображений художником похмурий острів одним нагадує про потойбічний світ, іншим – про загибель цивілізації, багатьом – про вічний спочинок на занедбаному цвинтарі, тобто стимулює різночитання, породжує все нові спроби індивідуально-авторської інтерпретації візуально сприйнятих образів. Недарма деталі цієї картини швидко підхопили художники – як неодмінну передумову успіху у глядачів. Це стосується, зокрема, кипарисів, що сприймалися як символ трауру та смутку і швидко "перекочували" до інших полотен. Для художника Валентина Серова саме ці дерева, за його зізнанням, навіть шуміли якимось по-особливому, "по-беклінівськи", адже нагадували йому "Острів мертвих".

Картина швейцарського маляра мала справді неабиякий вплив і не лише на майстрів пензля (з-поміж них Ісаак Левітан, Сальвадор Далі, Микола Періх), а й на композиторів (Сергій Рахманінов), письменників (Володимир Маяковський, Масако Бандо, Богдан Лепкий, Петро Карманський, Роджер Желязни), кінорежисерів (Андрій Тарковський, Олег Ковалов). Звичайно, інтерпретаторів цього образотворчого полотна було значно більше, ніж перераховано, однак ми не ставимо за мету – охопити весь спектр мистецьких прочитань цього образотворчого полотна, що мало кілька варіантів, які, з одного боку, підтверджували зацікавлення глядачів, спроможних його придбати для себе, як це зробив, наприклад, Адольф Гітлер, інтуїтивно відчувши прогностичний потенціал картини, а з іншого – глибину і незбагненність передбачень майстра, що забезпечили їй неабияку популярність. Картина відкривала існування явищ поза "сюжетом", простором, дозволяла відчутти невимовне: не те, що зобразив художник, а те, що вдавалося відчутти глядачеві й виявлялося естетично значимішим, ніж видиме. Йшлося про те, на що маляр лише

натякав, даючи волю уяві глядача, простір для різного осмислення: від поверхово-побутового – до приховано-алегоричного, про який непосвячений глядач міг навіть не підозрювати. У семіотичному аспекті і картина, і літературний твір, що описує картину, є текстами, що складаються з різного типу знаків. Ці тексти, хоч і різними засобами, передають художній світ, що не дублює реальний. У втіленні тих чи інших елементів художнього світу, їх поєднанні слід шукати причини, що зумовили саме такий добір, саме таке розташування компонентів.

Мета цієї статті – зіставити вірші українських поетів Богдана Лепкого (“Острів смерті”) та Петра Карманського (“Острів”) із їх джерелом, тобто з відомою картиною Арнольда Бекліна “Острів мертвих”, виявити відмінності поетичних інтерпретацій живописного полотна, що будувалося за законами іншої семіотичної системи. Для обох поетів мистецтво було сферою власної реалізації, джерелом поетичних рефлексій. Важливою цільовою настановою авторів було також виявлення свого бачення образотворчого полотна, що актуалізувало їхній естетичний досвід. “Візуальні форми – лінії, кольори, пропорції – також здатні до артикуляції, як і слова, – вважає Сюзанна Лангер, – проте радикальна відміна полягає в тому, що візуальні форми не дискурсивні й закони цієї артикуляції інші, ніж закони синтаксису” [5, 22].

У статті враховуємо особливості перекодування візуальних образів словесними засобами, а також ту обставину, що один зі згаданих поетів-інтерпретаторів – Богдан Лепкий – прагнув стати професійним художником, вступивши до Академії мистецтв у Відні. Рецепт образотворчого полотна митцем-професіоналом має свою специфіку, адже дозволяє збагнути особливості композиційного вирішення теми, породжує бажання вступити з малярем у полеміку, перевершити його тощо. Шкала емоційних реакцій цим переліком, звичайно, не вичерпується і може сягати найнесподіваніших відтінків, аж до нівеляції самої естетичної сутності артефакту.

“Подеколи гра стає винятково віртуозною, бо фактично автор тексту, головний диспонент правил, ставлячи інтертекстуальні маркери, тобто вказуючи назви мистецьких творів, їх авторів чи упізнавані елементи, оперує утопічною в плані мови обіцянкою доступу до твору мистецтва, – вважає Леся Генералюк. – Читач розуміє, що засвоєння візуального твору мистецтва через вербальний текст нездійсниме, але, оскільки “екфрастична надія” відіграє свою роль, він погоджується бути учасником цієї парадоксальної гри. Щоправда, іноді більше від предмету опису читача цікавить сам текст, який завдяки підключенню суміжних мистецтв розширює і асоціативні канали, і загальнокультурну сферу рецепції” [2, 60]. Майстерно описаний поетом мистецький артефакт може привертати увагу читача своїми іманентними властивостями, а не лише раритетним першоджерелом, зацікавлювати авторським баченням цього мистецького феномена.

Українські поети, яким довелося стати очевидцями жахів першої світової війни, шукали відповіді на питання, що хвилювали їх сучасників, у художньому досвіді людства, світовій культурі. У картині А. Бекліна їх приваблював насамперед оповитий млою острів, що непорушно височів удалині, звідси і назви віршів: “Острів

смерті” у Богдана Лепкого та просто “Острів” – у Петра Карманського. Полотно збуджувало їхню уяву, актуалізувало життєвий та естетичний досвід і дозволяло крізь його призму відреагувати на реалії тогочасної дійсності. “Безумовно, рецепція – це якоюсь мірою й автопортрет, де роль дзеркала, – вважає Ольга Червінська, – відіграє чужий текст” [10, 43]. У цьому випадку йдеться про текст картини, що привертає увагу поетів багатозначністю і загадковістю. Словесне відтворення образотворчого полотна – не просто наслідок рецепції, а спосіб привернення уваги саме до цього мистецького явища як цікавого, значимого, важливого в історії культури. Це, крім того, спосіб відтворення свого бачення візуально сприйнятих образів, перекодування їх засобами художньої літератури. Б. Лепкий у підзаголовку вірша – “до образу Бекліна” – вказував на інтермедіальний зв’язок із першоджерелом, П. Карманський, очевидно, розраховував на читацьку ерудицію, не експлікуючи безпосередньо зв’язку з полотном.

Роль поетів-інтерпретаторів відомої картини можна порівняти з функцією виявлення прихованих смислів, відкриття нового у відомому, адже репродукції цієї картини, випущені великим тиражем, набули неабиякої популярності. “Митець не створює, а відкриває те, що існує до нього, вічне, – підкреслював Юрій Лотман. – Функція його при створенні тексту нагадує роль проявника у створенні фотозображення. Однак роль ця не пасивна: митець – людина, яка своєю моральною активністю доводить право виступати в ролі посередника, “проявника”, через якого вічні й заздальгідь встановлені значення повинні з’явитися світу” [7, 165].

І для Б. Лепкого, і для П. Карманського картина була джерелом вражень, імпульсом до поетичних рефлексій. Поети згадували у віршах лише окремі деталі образотворчого полотна: “Дрімає серед хвиль спокійний та грізний, / Стремить верхами гір над чорний океан” [3, 94], “Він [тобто острів. – В. П.] все стоїть, грізний спокоєм сірих скель, / І спить спокійним сном, закутаний в імлі” [3, 95]; “Серед моря скала, / Чорний ліс там росте...” [6, 500]. Статика образотворчого полотна набула у віршах динамічного висвітлення завдяки дієсловом на позначення дії (“дрімає”, “стремить”, “стоїть”, “росте”), тобто трансплантація образів картини підпорядковувалася законам художньої літератури як виду мистецтва, що здатне відтворювати динаміку. Зміна часових планів – *минулого / теперішнього / майбутнього* – надавала словам Б. Лепкого прогностичного характеру:

Хто терпів за життя,
Най собі відпічне [6, 500].

Відтворення літературою елементів зображальних видів мистецтва відбувається, як правило, шляхом вербальної передачі візуальних вражень, композиції картини, її дальнього і переднього планів тощо. Текст, що будується за законами іншої семіотичної системи (йдеться, зокрема, про живопис), при відтворенні засобами художньої літератури втрачає свої живописно-пластичні властивості. На відміну від зображальних мистецтв – у літературних творах передається невидиме візуальне. Іван Франко, порівнюючи творчу діяльність маляра і письменника, підкреслював: “Маляр дає нам враження кольорів, поет

викликає тільки спомини кольорів; маляр апелює безпосередньо до змісту, поет – до уяви” [8, 414]. Б. Лепкий, зокрема, як інтерпретатор картини А. Бекліна апелював не так до зорових вражень, як до інших відчуттів: тактильних (хвилі в нього “зимні”, весло “хрустальне”), аудіальних (“Хто роботу зробив, / Хто відбув свою путь / Хто свій день пережив, / Най чимскорше йде в путь”). Як художник він неодноразово акцентував зображальний план своїх віршів такими жанровими дефініціями, як “малюнок” (“Осінь ніч на селі”, “Гість”), “картинка” (“Картинка”).

У процесі уважного сприймання образотворчого полотна можна виділяти в ньому окремі фрагменти, кадри. На думку Анрі Бергсона, процес сприймання, формування думки загалом відбувається за кінематографічним принципом нанизання та кадрування. Маляр у процесі реалізації творчого задуму монтує деталі, розташовує на полотні, подаючи різними планами. Виокремленням в образотворчому полотні більших чи менших кадрів, розташуванням їх у часі і просторі можна надати йому динаміки, привести в рух застигли деталі. “Мистецтво живопису – це не тільки мистецтво побудови кадру, а й мистецтво монтажу” [4, 11], – підкреслює Г. Клочек.

У картині “Острів мертвих” виділяються такі кадри: маленького човника з труною посеред річки Стікс, поданої крупним планом постаті перевізника в царство мертвих – Харона, похмурого острова, що видніється вдалині, та вирубаних з обох боків скелі могильних склепів, над якими нависли в’язи (в іншому варіанті полотна – кипариси). Увага глядача фокусується на зображеній у центрі картини постаті в білому, що з’явилася завдяки проханню вдови фінансиста Георга фон Берна, яка, відвідавши майстерню художника, не приховувала свого захоплення ще не закінченим полотном і вмовила автора написати для неї подібну картину. Б. Лепкий, реагуючи на малярську інтерпретацію, акцентував на останньому перевозі:

... На скалі смерті храм, –
Одинокий пором
Доїжджає до брам [6, 501].

Пором перевозить до місця вічного спочинку, де немає руху, де панує вічний спокій. Картина А. Бекліна була для Б. Лепкого джерелом поетичних рефлексій, приводом до висловлення свого розуміння неминучості життєвого кінця. Це його філософія, його бачення візуально сприйнятих образів.

У диптиху П. Карманського “Острів” помітні глибші узагальнення, що досягаються ототожненням острова з народом, який безжально шматують чужинці.

І хоть з усіх боків хижакські дикі орди
Гризуть твоє нідро з нахабністю вовків,
Ти б’єш їх по лиці страшним бичем погорди
І величчю терпінь тривожиш ворогів [3, 95].

Поети-інтерпретатори ніби заново відкривали артефакт, відчитуючи в ньому несподівані нюанси. У вірші Б. Лепкого наголошувалося, що острів – це “смерті храм”, у диптиху П. Карманського акцентувалося, що це застиглий від

страждань народ, якому лишилися на згадку лише сни про волю. У таємничому образі острова відчитувалися різні смисли: вічного спочинку чи вигаслого вулкану-народу (“Народе мій, се ти!.. Закаменілий з болю, / Дрімаєш від віків, як вигаслий вулкан”). Взаємини автора-інтерпретатора та читача в обох випадках ґрунтувалися на елементах довіри, адже в іншому разі читач би відмовився від їхніх послуг.

Реагуючи на картину, висловлюючись з її приводу, поети розкривали своє бачення зображеного. “Запозичений матеріал отримує різну міру концептуального переосмислення і зазнає неоднакових композиційних та стильових змін, у зв’язку з чим можна говорити про різні форми його відтворення і перетворення” [2, 73]. Відтворювальний і перетворювальний компоненти у процесі рецепції надають засвоєним елементам новизни, відповідно – іншій інтерпретації. Перетворювальний компонент у Петра Карманського виявився більшою мірою, ніж у Богдана Лепкого. Словесна презентація артефакту, отожд, відкривала простір для експлікації різних смислових відтінків, на які впливали: сам артефакт, ставлення спостерігача до його творця, емоційний стан реципієнта, його життєвий досвід, культурна компетенція тощо.

Спілкування українських поетів з автором картини “Острів смерті” відбувалося завдяки посередництву цього полотна, що дозволяє цей полілог розглядати не на рівні міжособистісних зв’язків, а як полілог мистецтв: живопису і літератури. На основі зіставлення двох ліричних творів із першоджерелом виявлено, що для обох авторів образотворче полотно було імпульсом для поетичних рефлексій, стимулом до самовираження. Поети-сучасники Б. Лепкий і П. Карманський продемонстрували своє бачення артефакту, актуалізували свій власний життєвий досвід. Індивідуально-авторське бачення картини стимулювало засвоєння мистецьких цінностей, дозволяло зіставляти різні кути зору на полотно: філософсько-екзистенційний у Б. Лепкого та національно-державницький у П. Карманського, якому похмурий острів нагадував становище поневоленого народу.

Вірші “Острів смерті” та “Острів” не були “ані наслідуванням події за допомогою засобів мови, ані дієгезисом у сенсі аукторіальної мови”, а були “мімесисом стану” [9, 24] обох реципієнтів. Як відгуки на метафоричний зміст картини вони відбивали експліковану позицію спостерігачів і, таким чином, скорочували відстань між різними семіотичними системами, виконували при цьому роль посередника між ними.

Вербальний опис візуальних художніх творів, на думку Сабріни Вейнджер, може реалізуватися, з одного боку, як співмірний зі змістом артефакту, а з іншого – як наслідувальний спосіб письма, що відтворює особливості живопису. Вчені помітили, що образотворчі полотна (завдяки значній сугестивній силі) можуть моделювати вербальні конструкції, що їх описують. Об’єктивне відтворення просторових чи якісних ознак артефакта поступається інтерпретаційним тенденціям, завдяки яким передається унікальність бачення мистецького твору, відтворюються зумовлені ним суб’єктивні відчуття і враження. Словесна версія

образотворчого полотна, реалізована П. Карманським, відзначалася насамперед національним забарвленням, на якому позначився травматичний досвід поета як безпосереднього учасника національно-визвольної боротьби українського народу в 1918–1920 роках. Моделювання уявлень здійснювалося таким чином, щоб викликати в читача адекватні авторським враження.

Описові елементи не набули у віршах “Острів смерті” та “Острів” яскравого вираження. Подані окремими штрихами, ці елементи не відбивали всього розмаїття кадрів, лише чорну кольорову гаму, що виразно домінувала у віршах. Автори переважно згадували острів, ліс (чи дерева), пором чи човен, надаючи їм індивідуально-авторського тлумачення.

Інтерпретаторські спроби українських авторів підтверджували зацікавлення картиною, її важливе значення для історії культури. Трансляція засобами художнього слова смислу малярського полотна відбувалася крізь призму суб'єктивного сприйняття автора вербального тексту, який саме так сприймав мистецький артефакт, таким відкривав його читачеві, здійснював, по суті, інтерпретацію інтерпретації.

Література

1. Бобрык Р. Как “читать” натюрморты : на примере картины Питера Класа / Р. Бобрык // Алфавит : строение повествовательного текста. Синтагматика. Парадигматика. – Смоленск : СГПУ, 2004. – С. 193–205.
2. Генералюк Л. Екфразис у контексті *correspondans des arts* / Л. Генералюк // Наукові записки. Серія : філологічні науки. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. – С. 52–77.
3. Карманський П. Острів / П. Карманський // Розсипані перли : поети “Молодої Музи” / [упоряд., автор передм. та приміт. М. М. Ільницький]. – К. : Дніпро, 1991. – С. 94–95.
4. Ключек Г. “Кінематографізм” Тараса Шевченка в контексті інтерактивних стосунків літератури й кіно / Г. Ключек // Наукові записки. Художня література і кінематограф : проблеми інтерактивності. Серія : філологічні науки. – Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2012. – Вип. 10. – С. 3–15.
5. Левчук Л. Естетика ХХ століття : [навч. посібник для студ. гуманітарних спец. вищих закл. освіти] / Л. Левчук. – К. : Либідь, 1997. – 224 с.
6. Лепкий Б. Острів смерті / Б. Лепкий // Розсипані перли : поети “Молодої Музи” / [упоряд., автор передм. та приміт. М. М. Ільницький]. – К. : Дніпро, 1991. – С. 500–501.
7. Лотман Ю. М. Статті по семиотике культуры и искусства / Ю. М. Лотман ; [сост. Р. Г. Григорьева ; предисл. С. М. Даниэля]. – СПб. : Академический проект, 2002. – 544 с.
8. Франко І. Краса і секрети творчості / І. Франко ; [упоряд. та прим. Р. Т. Гром'яка, Ф. Д. Пустової]. – К. : Мистецтво, 1980. – 500 с.
9. Ходель Р. Экфрасис и демодализация высказывания / Р. Ходель // Экфрасис в русской литературе : труды Лозаннского симпозиума / [под ред. Л. Геллера]. – М. : МИК, 2002. – С. 23–32.
10. Червінська О. В. Рецептна поетика : історико-методологічні та теоретичні засади : [навч. посібник] / О. В. Червінська. – Чернівці : Рута, 2001. – 56 с.

Анотація

У статті здійснено зіставлення поетичних інтерпретацій картини швейцарського художника Арнольда Бекліна “Острів мертвих”, виявлено, що ні Б. Лепкий, ні П. Карманський не намагалися словесно реставрувати полотно. Їх у картині художника приваблював

насамперед образ оповитого млою острова, що знайшов у їхніх віршах різне тлумачення. Поети-інтерпретатори намагалися насамперед виявити в картині приховані смисли.

Ключові слова: живопис, література, рецепція, перекодування знаків, літературно-малярська кореляція.

Аннотація

В статті здійснено сопоставлення поетических інтерпретацій картини швейцарського художника Арнольда Беклина “Остров мертвых”, определено, что ни Б. Лепкий, ни П. Карманский не пытались её словесно реставрировать. Их в ней привлекал прежде всего образ укутанного во млу острова, нашедшего в их стихах различную трактовку. Поэты-интерпретаторы пытались прежде всего выявить в картине скрытые смыслы.

Ключевые слова: живопись, литература, рецепция, перекодирование знаков, литературно-живописная корреляция.

Summary

The article offers a comparison of poetic interpretations of paintings of the Swiss artist Arnold Bocklin “The Isle of the Dead” and reveals that neither B. Lepkiy nor P. Karmanskyy have tried to restore the canvas verbally. The artists are primarily captivated by the image of the hazed island, which is interpreted differently in their verses. First of all poets-interpreters tried to reveal the hidden meanings in the picture.

Keywords: painting, literature, reception, transcoding of symbols, literary-painting correlation.