УДК 821.161. 2-14.09

КОМУНІКАТИВНА ФУНКЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ПОРТРЕТУ У ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Кочерга С. О., к. філол. н., доцент

РВНЗ "Кримський гуманітарний університет" (м. Ялта)

У статті розглядається іконічна риторика Лесі Українки. Пропонується інтерпретація скульптурного, живописного і фотографічного портрету як комунікативного знаку у контексті культури різних епох: антично-римської, християнської, середньовіччя та новітньої доби. Доводиться роль портрета як провісника сенсу ряду творів з домінантою культурних кодів („Руфін і Прісцілла", „У пущі", „Камінний господар", „Блакитна троянда", „Пізно" та ін.).

Ключові слова: комунікація, код, семіотичний аспект, іконічний знак.

Кочерга С.А. КОММУНИКАТИВНАЯ ФУНКЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОРТРЕТА В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕСИ УКРАИНКИ / Крымский гуманитарный университет, Украина

В статье рассматривается иконическая риторика Леси Украинки. Предлагается интерпретация скульптурного, живописного и фотографического портрета как коммуникативного знака в контексте культуры разных эпох: антично-римской, христианской, средневековой и Нового времени. Доказывается роль портрета как предвестника смысла ряда произведений с доминантой культурных кодов („Руфин и Присцилла", „В пуще", „Каменный хозяин", „Голубая роза", „Поздно" и др.).

Ключевые слова:коммуникация, код, семиотический аспект, иконический знак.

Kocherga S. THE COMMUNICATIVE FUNCTION OF THE PORTRAIT IN THE LESYA UKRAINKA CREATION / Crimean Humanitarian University, Ukraine

The article deals with the iconic rhetoric of Lesya Ukrainka. It is offered the interpretation of sculptural, picturesque and photographic portrait as a communicative sign in the context of culture of different epochs: Anciently-Roman, Christian, Dark ages and Newest days. It is proved the role of portrait as a forecaster of main sense of the works with the dominant of cultural codes („Rufin and Priscilla", „In the Dense Forests", „Stone Muster", „Blue Rose", „Late" etc).

Key words: communication, code, semiotic aspect, iconic sign.

У добу раннього модернізму естетика почала приділяти важливу увагу взаємопроникненню різноманітних форм мистецтв. Митці усвідомили, що кордони окремих родів мистецтв не є абсолютними, вони здатні до трансформації, синтезу, виконання своїх функцій за допомогою невластивих для них засобів тощо. Письменство, живопис, скульптура, музика, хореографія – всі види мистецтва мають свою мову виразності. Але ідея „співдружності муз" уможливлює проявлення кожного з них на „чужому" мовному полі.

Живопису належить важливе місце у творчому становленні багатьох художників слова, що добре обізнані з культурними досягненнями людства. Деякі з письменників були наділені малярським хистом, що також сприяло розгортанню дискурсу образотворчого мистецтва в літературі. Серед українських майстрів відомим портретистом був Т. Шевченко, отримали визнання живописні полотна В.Винниченка. Не була байдужою до живопису і Леся Українка, хоча з раннього віку вона вважала себе передусім „музикою", і тільки недуга не дозволила їй сповна реалізувати себе на музичному поприщі. Проте ще дитиною майбутня поетеса хотіла „краще бути артистом", тобто отримати освіту і спробувати свої сили в різних видах мистецтва. Саме тому вона забажала отримувати уроки малювання, а для цього знайти „такого учителя, щоб учив рисувать мене дома" [1, 252]. Як засвідчує Олена Пчілка, Леся Українка в ранній юності малювала олійними фарбами дуже гарні картини, але, на жаль, тільки одна з них збереглася.

Мета цієї статті - зосередити увагу на одному з жанрів образотворчого мистецтва – портреті, що фігурує в художньому світі Лесі Українки як реалія культури. Власне описові портрети письменниці („Татарочка", „Жіночий портрет" тощо) залишаємо поза межами предмету статті.

Загальновідомо, що талант письменниці скоріше тяжів до скульптурної пластичності і виразності, ніж до живописної картини. Навіть загальну композицію свого драматичного тексту поетеса воліла бачити цілісною, продуманою до найменших деталей „скульптурною групою". Скульптор стає героєм однієї з найдовершеніших драм Лесі Українки – „У пущі". Перевага скульптурної риторики у культурологічному мисленні письменниці зумовлена схильністю авторки до розгортання проблематики своїх текстів на тлі антично-римської доби, коли досконала пластика скульптури була царицею мистецтва. За О. Шпенглером, класична антична скульптура зрівнювала в пластичному трактуванні особу і тіло, уникаючи навіть деталізації ока, оскільки погляд завжди спрямований в далечінь. Але відкритий простір аполлонічній душі був чужий, час живопису прийде пізніше [2].

У дослідженнях доробку Лесі Українки як культурного феномену завжди домінував інтерес до музичної та скульптурної риторики письменниці. Спробу осягнути код світової естетичної системи у творах Лесі

Українки засвідчують праці науковців останнього десятиліття, до яких Т.Гундорової, Я.Поліщука, Т. Мейзерської, В.Агеєвої, О. Турган, І. Чернової, Л. Скупейка та ін. Сучасне літературознавство відкрило для себе навіть хореографічну мову у мистецькій палітрі письменниці (І.Бестюк та ін.). Найбільш плідно в напрямку пізнання феномену образотворчих артефактів у текстах Лесі Українки працює О. Турган. Дослідниця виокремлює дискурс пластичних мистецтв у творчості Лесі Українки в однойменній статті, що була опублікована у збірнику „Леся Українка і сучасність"(2007). Правда, під цією назвою О. Турган розуміє синкретичне вербальне втілення образності різних видів мистецтв (статуя, танець, архітектура). „Завдяки синтезу цих мистецтв, - зазначає О. Турган, - творчість кожного з митців отримує додаткове культурно-естетичне кодування, можливість відкрити якісно нові площини метафоричної образності, сприяє діалогічності різних епох, виробленню образно-концептуальної цілісності світу" [3, 194]. Попри певні зрушення у дослідженні інтермедіальної поетики Лесі Українки, на жаль, живопис і досі залишається на маргінесах наукових студій, присвячених письменниці.

Образотворчий портрет у художній літературі має різні варіанти функціонування. У нашій роботі ми спробуємо виокремити функціонування мистецьких зображень людини різними засобами в тканині різножанрових творів Лесі Українки та визначити мету їх використання, а також розглянути комунікацію персонажа (реципієнта) з портретами як культурними знаками. Варто наголосити, що семіотичний підхід у літературознавстві дозволяє зосередити увагу на знаках у сенсі обміну інформацією, але більш слушною ми вважаємо теорію М.Бахтіна, який вважав за доцільне вивчати, яким чином тексти культури стають елементом поетики художньої літератури. „...живопис і музика, архітектура і скульптура […], – слідом за Бахтіним узагальнював В. Біблер, – можуть стати зрозумілі як свідоцтво життя людського духу лише тоді, коли вони доведені до форми „художнього мовлення", до „літератури"... [4, 89]. В оцінці мистецтва слова М. Бахтін суголосний І. Франкові: обидва мислителі вважали його універсальним засобом адаптації маніфестації людського духу, що лише частково проявляється в інших засобах мистецтва. Література перекладає внутрішню мову живопису (пластики) і виводить її у сферу спілкування, де панує мовленнєвий жанр. Будь-який портрет – це своєрідне повідомлення людині про людину. У зображенні особи основна увага приділяється обличчю, на якому зосереджений внутрішній світ людини. Художник у своєму творінні зупиняє час, але мовчання зображеної ним людини повинне бути досить промовистим, думка, яку несе портрет, може бути розгорнена реципієнтом як у ретроспективі, так і в перспективі і таким чином інформація зображення інсталюється в більш гнучку словесну художню структуру. Гегель вважав, що портрет стає мистецтвом, якщо художник зуміє передати на першому плані єдність духовної індивідуальності та характеру. У семіотичному аспекті живописну картину можна розглядати як іконічний знак, що складає тричленну єдність з означуваним та означенням. Специфіка використання знаку-портрету в літературному тексті полягає у його „вмонтуванні" в іншу семіологічну структуру. Рецепція портрету як комунікативної системи синтетичного рівня потребує пізнання складного багаторівневого коду, але в літературному творі чинним стає лише один чи кілька з них.

Відчуження образу в живописному портреті – це водночас спроба глибшого проникнення в природу людського, *прислухання* до самого себе. Леся Українка мала практику позування відомим портретистам, зокрема І. Трушеві та Ф. Красицькому, які залишили в історії різне бачення образу письменниці. Інтерес Лесі Українки до живопису проявляється в її епістолярії, частково – у виборі листівок з тими чи іншими репродукціями. Серед особистих реліквій Лесі Українки важливе місце займає кольорова репродукція відомої роботи Рафаеля „Мадонна" (подарунок С.Мержинського). У другій половині XX століття на територію художнього портрету посягнув винахід фотографії. Леся Українка шанобливо зберігала знімки рідних і близьких людей, неодноразово фотографувалась сама. Відомий дослідник візуальної комунікації Рудольф Арнхейм, розмежовуючи фотознімок і живопис, вбачав різницю між ними саме у часовій площині: фотографія прагне зафіксувати миттєву подію, а художника цікавить певний підсумок, узагальнення, суб'єктивне розуміння унікальності особистості.

Одним із основоположників основ комунікативного аналізу культури вважається Ю. Лотман. Але і раніше мислителі повсякчас задумувались над природою портрету та особливостями його сприйняття. На думку П. Флоренського, портрет несе в собі кілька темпоральних зрізів особистості, „певну часову глибину особистості, часову амплітуду внутрішніх рухів. Він охоплює особистість в її динаміці, яка у порівнянні з повільністю своєї власне зміни, береться тут статично" [5, 273]. Вельми суттєвим для свого часу було відкриття семіотичної загадки, яке містить кожний портрет, що є не лише адекватним відображенням особи, але й кодом особливого бачення її художником. У візуальній мові, на думку режисера М. Євреїнова, автора просеміотичної роботи „Оригінал про портретистів" (1922), слід пізнавати не скільки зображену людину, а „автопортрет художника, що в природі мистецтва і що непереборно в останньому". М. Євреїнов розглядає портрет як „результат coitus'a" батька-оригінала і матері-портретиста [6, 234]. У літературному тексті мистецький портрет зазвичай несе важливу інформацію, що може мати вплив на подальший розвиток подій або спрямування роздумів героя. Суть цієї інформації багато в чому залежить від адресата, його розуміння портретного коду в тканині формозмісту літературного твору може мати ключове значення. Заслуговує уваги центральне місце

портрету в повісті Т. Г. Шевченка „Художник" та особлива культурно-естетична атмосфера цього тексту (у ньому згадується біля 150 назв історико-культурних реалій). Художньому портрету приділяється підкреслена увага у творах, що є своєрідним відбитком життєвого устрою елітарних кіл, скажімо, в „Людині без властивостей" Р. Музіля. Класичними зразками нереального дійства з портретом і навколо нього стали такі літературні шедеври, як „Портрет" М. Гоголя та „Портрет Доріана Грея" О. Уайльда.

У Лесі Українки портрет займає скромне місце, але має свої особливості проявлення на різних культурно-часових площинах, якими так багата сюжетна мережа її творчого доробку. Відтворення грецько-римської доби, що постійно перебувала у творчих зацікавленнях письменниці, як і належить, рясніє лише статуями, переважно безликими. Як зауважила О.М. Фрейденберг, „грецька скульптура не портрета". Право скульптурного портрету у виняткових випадках давалось в персональній формі. У драматичній поемі „Оргія" Лесі Українки скульптор Федон ліпить статую з танцівниці Неріси з Танагри, але вона стає ідеальним, класичним зображенням богині танцю Терпсіхори. Певною мірою Неріса, честолюбна, слабка перед спокусами, виявляється негідною мистецького втілення: надто земними були її цілі та бажання. Цікаво, що вона б хотіла побачити статую свого талановитого чоловіка-співака на п'єдесталі, але це було місце виключно для божества, там панував „Аполлон-кітарист".

Драматична поема „Руфін і Прісцілла" відбувається в II столітті по Різдву Христовому. Уже в ремарці Леся Українка підкреслює таку деталь – „хатній олтар без статуй", на постаментах відсутні скульптури богів Еллади. Як відомо, римляни надавали велике значення культу предків, саме тому в домі були скульптурні портрети по чоловічій лінії, пізніше став обожнюватись глава держави. Натомість у Руфіновому домі установлені не бюсти цезарів, а філософів, яким поклоняється господар. Він не прирівнює їх до пантеону богів, вважає їх пошуки істини не позбавленими блукання і помилок. Опосередковано ми дізнаємось, що на постаментах у Руфіна були скульптурні портрети Платона, Зенона, Епікура та інших філософів і деяких представників владного олімпу колишнього Риму (Катон Молодший). У другій дії всі бюсти філософів зникають, у ремарці вказується навіть про викопані постаменти. Інші п'єдестали зяють порожнечею – всі ці сліди руйнації („жертви богові") стають знаками пресингу християнської церкви, яка цілеспрямовано ігнорувала гносеологічні можливості людського розуму, а разом з тим і мистецькі витвори, присвячені нехристиянським авторитетам тогоо часу. В „Руфіні і Прісціллі" Леся Українка детально описує мистецьку окрасу патриційового дому: „Саме проти дверей [...] приходиться фреска, що ілюструє міф про Адоніса та Венеру [...] Під фрескою мозаїка, що зображає цілу плетеницю містерій в пам'ять Адоніса, його підземну мандрівку по царству тіней і його воскресіння в постаті Діоніса, оточеного хорами вакханок" [7, 154]. Композиційно ця робота стане у творі показовим символом зіткненення двох цивілізацій, що осмислюється письменницею. Естетично довершена, „чудова" мозаїка привертає увагу всіх, хто опиняється в домі Руфіна. Його гість Люцій коментує „малювання" не без самовдоволеної іронії – „розп'явся на розкішнім лоні // безсмертної Венери". Він порівнює міфічне перетворення Адоніса у могутнього бога веселощів Діоніса з розп'ятим Христом. Трансформація бінарної опозиції Діоніс/Христос в синтезовану цілість досить цинічно об'єднує божества розкоші і страждання. Зокрема, Кней Люцій, представник елітної верхівки Риму, яка вміє захоплюватись повнотою радості, допускає примирення і товаришування Ісуса з Діоніном, що видається інтелектуальною провокацією для апологетів полярних поглядів на релігію. Натомість християни демонструють свою радикальність і наполягають на тому, щоби замазати „міф про Адоніса". Зі згоди Прісцілли „коштовний" витвір невідомого майстра таки дійсно починають забілювати фарбою, і саме в цей час вривається центуріон з вояками-вігілами. Частково забілений, напівзнищений шедевр – це не лише метафора боротьби двох культур, можна побачити в ньому і алюзію на комунікативний розрив подружньої пари Руфіна і Прісцілли, що перестала бути одним цілим. Разом з тим у цьому семіотичному знакові очевидна пересторога: наступ на незахищене мистецтво, якщо його допустити, неодмінно є початком краху, обвалу, катастрофи, причому обопільної для ворогуючих сторін.
Варто зауважити, що в „Адвокаті Мартіані", події якого розгортаються на століття пізніше, ніж у „Руфіні і Прісціллі", вже християнські церкви приваблюють до себе „малюванням і величними співами", і донька адвоката Мартіана, прихильниця мистецтва, почувається обділеною, позаяк церква для неї „заказана".

Леся Українка продовжила художні студії над проблемою „мистецтво і церква" в драмі „У пущі". І хоч події у ній відносяться до XVII століття (Америка), як і в антично-римських творах письменниця виводить на перший план мистецтво скульптури. Головним апологетом скульптурного портрету у творі виступає майстер Річард Айрон, йому протистоїть протестантська громада і насамперед її очільник Годвінсон. Скульптор з Італії переконаний, що статуї – не розвага для багатіїв, а демократичне мистецтво, яке є гімном довершеності людського тіла. Одяг у скульптурі – лише театральність, данина зовнішнім атрибутам, шати принцеси цілком до лиця і вродливій дівчині з соціальних низів. Але Годвінсон вбачає у красі людини, підсиленій оригінальністю авторського хисту, небезпеку, позаяк аскетична віра в єдиного бога таврує сотворіння кумирів, що можуть стати ідолами і призвести до гріховного ідолопоклонства. Приятель сім'ї Джошуе Кембль це табу пояснює аксіоматично:

...портрети лиш мальовані бувають,
все ж ліплене і різьблене – кумир,
а не портрет [8, 35].

Годвінсон бере на себе право визначати цінність мистецьких витворів Айрона, маркуючи їх „бридкими", „ідолянською гидотою". Італійська культурна традиція – замовляти портрет у талановитих малярів – пуританами-іконоборцями рішуче відкидається. В американській колонії зневажається свобода мистецького пошуку, а людина стає ще більш залежною, заляканою, оскільки їй намагаються прищепити рабську психологію під страхом покарання. Біблія служить для Годвінсона і його прихильників талмудом законів, котрі забороняють мистецтво скульптурного портрету, що на ту пору вже мав у скарбниці культури неперевершені здобутки, людство штовхали на крок назад по дорозі поступу. У драмі натовп, немов загіпнотизований повчаннями Годвінсона, знищує майже всі роботи скульптора, і талант його більше не розкриється у творчому горінні, а буде тихо згасати у пущі. Проте воістину „Pereat mundus, fiat ars". Племінник Айрона і його учень Деві, який отримав перші уроки „науки хисту" від дядька, продовжує свої заняття живописом. Ймовірно, в чомусь він ішов на компроміси, бо громада не вбачала у його вправах нічого „грішного", але жадоба до навчання, намагання виїхати з Америки до Голландії, де на ту пору міцніла слава Рембрандта, свідчить, що хист юнак неодмінно буде рости, а відтак потенціально він згодом може продовжити дядьків поєдинок з закостенілими смаками. Ці освячені непохитними авторитетами смаки мають небезпечну схильність до самообожнення, що в свою чергу торує шлях пришестя вузькочолій маскультурі. Мистецька довершеність в очах пуритан стає „поганським богом". Як бачимо, Леся Українка тонко передбачила шляхи розвитку мистецтва у майбутньому. У останній дії саме звістка про Деві, якій так радіє зломлений артист Річард Айрон, є найсвітлішою, сповненою надії і віри в культуру посеред пущі. Скульптор розглядає автопортрет свого небожа, намальований на дощечці, і черпає з нього цілющий юначий оптимізм, який сконцентрований у виразній мові погляду: „Ті самі очі винозорі, щирі, // та сама іскра в погляді". Це дає нам підстави стверджувати, що Деві, безсумнівно, талановитий початківець: його робота володіє енергетикою, аурою, яку не може передати тільки вправна фіксація, мертве копіювання „подоби".

Улюблений поетесою „вік лицарства", що знайшов відображення у ряді текстів Лесі Українки, по-своєму віддзеркалюється в таких реаліях як портрети. Здебільшого середньовіччя вважають тисячоліттям, що незнайоме з портретом, хоча саме тоді був відкритий цей жанр живопису. Художники в ті часи тяжіли до метафоризації вічних істин, атемпоральності, а відтак намагались передати насамперед загальне, що поглинало індивідуальне. На ту пору картина, особливо церковна, наділялась сакральними прикметами. Людину приваблювали естетизація побуту, блиск і розкіш. Слід зазначити, що „лицарство" Лесі Українки – світ образів аплікаційних, і тому було би буквоїдством шукати в її творах безпосередньої ілюстрації звичаю середньовіччя. Але безсумнівною є точність письменниці у використанні атрибутів епохи.

У драмі „Камінний господар" важливу комунікативну функцію виконують два портрети. Перший – це мініатюра, інтимна святиня, схована в срібному медальйоні Долорес. Анна порушує кордони самості подруги і відкриває для себе зображення „прехорошого лицаря" Дон Жуана. Ця мить служить сигналом до розгортання зав'язки твору, вона штовхає Долорес до одкровення, за яким наступить безпосередня зустріч з ловеласом. Далі так само безцеремонно Анна вступить у життєвий простір Долорес, ставши для неї „сперечницею", що остаточно розіб'є надії на щастя нареченої Дон Жуана. Підкреслимо, що Анна відразу зауважила: на портреті „лицар волі" виглядав краще, ніж наяву, тобто легенда про Дон Жуана на всіх мистецьких рівнях витворювала образ, який уже мав свою долю, свою магію, під яку згодом попаде і гордовита донна Анна. Цей же медальйон своєю щемливою мелодією відданості виникне в сцені прощання Долорес з Дон Жуаном, коли дівчина дозріває до вибору своєї власної дороги, остаточно розірвавши зі світом примарних сподівань. Тоді вона здіймає з себе медальйон зі словами:

> Візьміте ваш портрет.
> Я маю пам'ятать про вашу душу,
> більш ні про що [9, 119].

У цій короткій репліці закодована відмова від тілесного, яке насправді ще важить для героїні більше, ніж вона думає. Але Долорес певна, що, відмовившись від портрету як знаку, символу, поступово вона подолає і особистісну залежність від самого Жуана (означуваного), реального і міфологізованого, створивши для себе лише культ його душі. Другий портрет у драмі „Камінний господар" – повна протилежність мініатюрі. Йдеться про великий портрет вже покійного дона Гонзаго. Йоган Гайзинга у своїй відомій праці „Осінь середньовіччя" наголошував, що практичне призначення витвору мистецтва ніде не виступає так помітно, як у культі жалоби. Це була доба розкішних надгробних пам'ятників та портретів покійників, образи яких рідні хотіли мати перед очима [10]. Леся Українка успішно використовує цвинтарну риторику середньовіччя, оперуючи знаками пам'ятників. У ремарках останньої дії вона ретельно виписує гру портрета дона Гонзаго зі свічадом, яку не так легко передати на сцені, але в тексті для авторки важливо підкреслити їх взаємодію. Дон Жуан, сівши під дзеркалом навпроти портрету, „здригається" – він бачить командора у всій величі і нібито посмертній єдності з коханою жінкою. Натомість Анна, спостерігаючи за Жуаном під відбитком Командора, не стільки порівнює їх, як об'єднує: плащ командора вона спочатку подумки одягає на коханого (з репутацією гультяя і серцеїда),

щоб побачити в цьому уявному злитті влади і любові реалізацію своєї мрії про „нагірне", абсолютне щастя. Лише після цього знакового „менуету" в дію вступає кода, якою завершується твір.

Важлива комунікативна роль замкової портретної галереї належить у поезії „Граф фон Ейнзідель". Узагальнюючи особливості „замкового" хронотопу, М. Бахтін, підкреслював, що в замку „відклалися в зримій формі сліди століть і поколінь в різних частинах його будови, в обстановці, в зброї, в галереї портретів предків…" [11, 397]. Власник замку – зріла людина, що болісно шукає світоглядних орієнтирів; його мучить сумління за типове життя вельможі-кровопивці в графських розкошах, переслідують криваві видіння. Духовним опертям для самотнього і дезорієнтованого Ейнзіделя стають голоси „велебних предків", портрети яких прикрашають палати замкнутого простору родинного гнізда. Саме до їхніх зображень, що суворо зорять з „золочених рамок", звертається за допомогою граф. Природно, що портрети колишніх власників замку наділені родиною схожістю, але головне у трактуванні малярами представників різних поколінь – пафос спільної саморепрезентації: свідомість гідно прожитого життя, спокійна впевненість, лицарська честь. Типове в цих портретах явно переважає над індивідуальним, скоріше це образи-символи, що передають самоповагу еліти. Таким чином, галерея портретів набуває обрисів фамільного „міфу", що постає в завершених образах, готових формах, „масках", які не дають можливості пізнати, чи насправді такий портрет відповідає внутрішній суті зображеної людини, проте ці портрети-маски здатні втихомирювати хаос, що панував у Ейнзіделевій душі.

Ми лицарі всі без догани й страху,
Ми в серці ховали не марну пиху,
А цноти, що зрощує слава.
Глянь, всі ми – закуті в залізо борці,
Або посивілі в науках ченці,
Ми світочі свого народу [12, 329].

Цей монолог несе для Ейнзіделя конструктивну проекцію, якої так бракувало йому. Отож міф про служіння роду високим цілям – цілюща гавань для людини, яка сумнівається. Портрет у цьому вірші Лесі Українки стає активно діючою силою, яка з'єднує покоління в один міцний ланцюг, спонукаючи до уявного спілкування з предками. Інформацію від адресантів герой отримує за літературною традицією через промовистий погляд, мову якого „чує" глядач: у вірші говорять „мальовані очі". Вони ж закликають графа стати в один ряд з ними, поглянувши на себе у свічадо, переконатись, що він є продовженням роду, призначення якого – захищати і прославляти свій край. Вивчаючи різноманітну візуальну комунікацію, семіолог Лотман підкреслював особливий статус відображення. Зокрема він зазначав: „Відображення обличчя не може бути включено в зв'язки, природні для об'єкта, що відображається: його не можна торкатися чи ласкати, але цілком можливо включити в семіотичні зв'язки..." [13, 195]. Через відбиток в дзеркалі можна виокремити з себе свого двійника як опонента і вступити з ним в уявний діалог. Така потенціальна автокомунікація у творі Лесі Українки „Граф фон Ейнзідель" створює умови для перекодування героя. Після манівців свідомості він отримує шанс знайти сенс свого існування і скинути з себе нестерпний тягар докорів сумління.

Варто додати, що сама Леся Українка теж відчувала одночасне тяжіння до суперечливих у своїй суті цінностей демократії і аристократії. Вона трохи іронізувала над цілеспрямованістю сестри Ольги, що намагалась реставрувати їхнє родинне древо. Однак поетеса дорожила сімейним архівом, поповнювала його, зокрема, передавала для зняття копії портрет свого діда Петра Якимовича Драгоманова дядькові Олександрові Петровичу Драгоманову, коли їздила до нього у Творки під Варшавою. Поїздка до Польщі була зумовлена і творчими намірами Лесі Українки: вона хотіла зібрати матеріал в психіатричній лікарні, де працював дядько, для своєї п'єси „Блакитна троянда", що репрезентує нам творчий доробок Лесі Українки з сюжетами новітнього часу.

Героїня п'єси „Блакитна троянда" Любов Гощинська, наділена схильністю до різних видів мистецтв, любить літературу, музикує, але перевагу надає живопису. Уже в першій дії на сцені – мольберт. Неодноразово протягом п'єси дівчина береться за малювання, у салоні і на пленері. Знайомі вбачають справжній хист у її малярських екзерсисах, вважають, що вона притримується нової школи. Однак Гощинська іронічно оцінює свій талант: „Я малюю якраз настільки, щоб повіситись", пояснюючи свою провокаційну зухвалість цитуванням одного з романів Золя, де маляр вішається з розпачу, оскільки „не може барвами змалювати свій ідеал" [14, 15]. Любов Гощинська дійсно натура мрійлива, яка гостро переживає неможливість реалізувати свої ідеали, оскільки дійшла висновку, що її чекає спадкове божевілля. Показовим у творі є змалювання головною героїнею пастеллю бюсту, який Олімпіада Іванівна називає „чистою марою". Незакінчена робота Любові – символ фрустрації, яка запанувала в її стосунках з Орестом, ідеал вона знайшла, але барви почуття вважає табуйованими для себе. У стані афекту, коли очікувана психічна криза врешті-решт впала дамоклевим мечем на крихку дівочу свідомість, Любов пропонує лікарю стати перед нею, щоб вона написала його портрет у вигляді „Гіппократа, Сократа", а „потім кидає скриньку на землю, фарби і пензлі розсипаються", що є унаочненням краху всіх прихованих надій на особистісну самореалізацію.

У творах Лесі Українки з сучасного їй життя виразним елементом виступає фотопортрет, що ніколи не буває „німою" деталлю фону. Зокрема у „Блакитній троянді" емблематичною зав'язкою у творі служить фото з альбому, який розгортає Острожин. Він звертає увагу на красиву пані в „чудному убранні", яка нагадує йому „зірку з demi-monde" чи то „актрису в ролі божевільної". Насправді, це був портрет хворої матері Любові Гощинської, „знятий в шпиталі". Вперше дівчина заговорила в товаристві про душевну слабість у своїй родині, вперше видала свої острахи і тривожні передчуття, дещо маскуючи їх відвертою бравадою і награнним розумуванням. Однак в епіцентрі абстрактних розмірковувань залишається риторичне питання Любові: „Скажіть, правда ж я похожа на мамин портрет?" [15, 117]. Йдеться не просто про фамільну подібність, а про генетичну спадковість, а відтак очікування неминучого проявлення душевної хвороби в неї в майбутньому. Будь-які відмови щодо схожості для Любові неприйнятні: вона „дивиться у свічадо" і, мабуть, до найтонших нюансів вивчила своє відображення у порівнянні з маминим портретом. Розгортання сюжету у творі – це і є фатальна взаємодія портрету божевільної матері та дзеркального відбитку юної закоханої дівчини, який поступово деформується, і таки дійсно згодом вона постає перед читачем божевільною, або, скоріше, – режисером власного божевілля. Жертвою втечі в гру про „блакитну троянду" стає і коханий Гощинської, обдарований молодий драматург, який також в результаті сюжетних перипетій перетворюється лише в альбомний фотопортрет, над яким може собі дозволити проливати щирі сльози недужа.

Портрет можна вважати одним з головних персонажів прозового твору Лесі Українки – „Пізно", що нагадує нам внутрішній монолог втомленої життям жінки. На стіні висить її розкішне зображення в молодості – „пишна красуня в бальовій сукні, з погордливим усміхом на коралових устах, з буйними кучерями над мармуровим чолом" [16, 102]. Перед нами – абсолютне відчуження цілком зміненої з плином часу моделі і статичного, самодостатнього художнього образу її молодості, що навіть не вступає в діалог з „іншою", покірною, „сірою". Її нове обличчя – теж своєрідний „портрет", що має свого автора – чоловіка, який натішився рештками її привабливості, а далі „змоделював" у такий собі „ідеал дружини" – невибагливу тінь, яка не заважає йому вести бурхливе життя на свій смак. Власний голос відсутній як у портрета, так і в його потьмареної „живої копії". Лише відлуння рецепції портрету в оповіданні створюють ірреальний позачасовий квазідіалог. Перший чоловік говорив гостям з гордістю і зворушеністю: „Здумайте собі, се моя жінка!", а другий – насмішкувато, самовдоволено, з виглядом переможця, що зумів „приборкати непокірну" – „Се моя жінка! ха-ха!". І обидва змушували гостей упереджено порівнювати художню роботу з оригіналом, який раніше переконливо домінував (принаймні в очах люблячого чоловіка), а потім вдало відтіняв шарм написаної красуні. В оповіданні мотив жінки-тіні щемливий і сюжетно „зникомий", але образ-портрет, відриваючись від прив'язаності до моделі, має шанси на свою долю. З роками він все більше буде перетворюватись на власне витвір мистецтва, здатний на безпосередню комунікацію з глядачем „віків потомних", передаючи красу, молодість, повноту буття жінки, яку кохали, ще раз підтверджуючи мудрість одного з улюблених крилатих висловів Лесі Українки: „Pereat mundus, fiat ars".

Ще одним прикладом комунікації героїв з портретом у творчості Лесі Українки є діалог „Прощання", де зображення гарної молодої дівчини опиняється в центрі сюжету. Фактично портрет стане третім дійовим персонажем діалогу, а його вплив на історію молодих людей, які були певні, що знайшли своє щастя одне в одному, – визначальним. Вся розмова між персонажами пересипана поглядами на портрет, з яким у фіналі і залишається трохи розгублений юнак, що несвідомо витворив культ зі своїх не повністю збагненних спогадів.

Таким чином, іконографічна присутність у творах Лесі Українки завжди сповнена магнетичної, здебільшого руйнуючої, часом зміцнюючої сили. У ній – закодована і матеріалізована пам'ять про напрочуд вагоме і зазвичай незнищенне фатальне проростання минулого в майбутнє. Портрет (скульптурний, живописний чи фотографічний) відчужений від буденного спілкування, але він може вступати у віртуальні комбінації під впливом уяви адресанта. Його комунікація з героєм переключає останнього на вищий регістр, розсуваючи часові межі, розширюючи горизонти бачення тієї чи іншої проблеми. У промовистій мовчазності статичного образу – ігнорування миттєвого, знання вічного/таємничого, що постійно нагадує про себе наглядно смертній людині. Отож у портреті Лесі Українки слід вбачати не просто знак-атрибут чи навіть комунікативного посередника, а провісника сенсу твору. У ньому – згорнута до візуального образу передісторія, що генерує текстовий рух, а також своєрідне „блимання" коду, вельми важливе для читача.

ЛІТЕРАТУРА

1. Косач-Кривинюк О. Леся Українка. Хронологія життя і творчости / Ольга Косач-Кривинюк. – Нью-Йорк, 1970. – 924 с.

2. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. – Т. 1: Образ и действительность / О. Шпенглер. – М. : Айрис-Пресс, 2002. – 512 с.

3. Турган О. Дискурс пластичних мистецтв у творчості Лесі Українки // Леся Українка і сучасність. Зб.наук. праць/ О.Турган. – Т. 4. – Кн. 1. – Луцьк : Ред.-видавничий відділ „Вежа” Волинського національного університету імені Лесі Українки, 2007. – С. 182-195.

4. Библер В. С. Михаил Михайлович Бахтин или поэтика культуры / В. С.Библер. – М. : Прогресс-Гнозис, 1991. – 176 с. – (На путях к гуманитарному разуму).

5. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. Курс лекций, прочитанных во ВХУТЕМАСе / П. А. Флоренский. – М. : Прогресс, 1993. – 321 с. – (Библиотека журнала „Путь”).

6. Евреинов Н. Оригинал о портретистах / Николай Евреинов. – М.: Совпадение, 2005. – 400 с.

7. Українка Леся. Драматичні твори (1907-1908)) // Зібр. творів: у 12 т. / Леся Українка. – Т. 4. -К. : Наукова думка, 1976. – 352 с.

8. Українка Леся. Драматичні твори (1909-1911) // Зібр. творів: у 12 т. / Леся Українка. – Т.5. -К. : Наукова думка, 1976. – 336 с.

9. Українка Леся. Драматичні твори (1911-1913). Переклади драматичних творів// Зібр. творів: у 12 т. / Леся Українка.- Т.6. – К. : Наукова думка, 1977. – 416 с.

10. Хейзинга Й. Осень средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах / Й. Хейзинга – М. : Наука, 1988. – 540 с.

11. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики : Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Худ. лит., 1975. – 502 с.

12. Українка Леся. Поезії// Зібр. творів: у 12 т. / Леся Українка. – Т.1. – К. : Наукова думка, 1975. – 448 с.

13. Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство СПБ, 2004. – 704 с.

14. Українка Леся. Драматичні твори (1896-1906)// Зібр. творів: у 12 т. / Леся Українка. – Т. 3. - К. : Наукова думка, 1976. – 400 с.

15. Там само.

16. Українка Леся. Прозові твори. Перекладна проза// Зібр. творів: у 12 т. / Леся Українка. – Т. 7. - К.: Наукова думка, 1976. – 568 с. (/ Леся Українка

УДК 821 161 2: 82-1

ХУДОЖНЄ ВІДОБРАЖЕННЯ ПОСТАТІ ПЕТРА КАЛНИШЕВСЬКОГО У ВІРШІ Д. КУЛИНЯКА «СЛАВЕНЬ ПЕТРУ КАЛНИШЕВСЬКОМУ»

Ласкава Ю. В., здобувач

Запорізький національний університет

Стаття присвячена дослідженню і виявленню особливостей інтерпретації психологічних характеристик образу П. Калнишевського у вірші Д. Кулиняка «Славень Петру Калнишевському», які акцентовані на таких рисах характеру, що підкреслюють нескореність духу кошового та зображують його справжнім міфологічним героєм. У статті за допомогою художніх засобів активно розглядається постать П. Калнишевського, ніби перегук епох Козаччини та сучасного етапу побудови української державності.

Ключові слова: інтерпретація, образ, останній кошовий, вірш-гімн, героїчна ода, символічна постать, мотив, жанр.

Ласкава Ю.В. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОТРАЖЕНИЕ ЛИЧНОСТИ ПЕТРА КАЛНЫШЕВСКОГО В СТИХОТВОРЕНИИ Д.КУЛИНЯКА «СЛАВЕНЬ ПЕТРУ КАЛНЫШЕВСКОМУ» / Запорожский национальный университет, Украина

Статья посвящена изучению и выявлению особеностей интерпретации психологических характеристик образа П. Калнышевского в стихотворении Д. Кулиняка «Славень Петру Калнышевскому», которые акцентированы на таких чертаxx арактера, которые подчеркивают