

Митець як об'єкт психологічного портретування (за віршем Ліни Костенко "Ван Гог")

У статті проаналізовано образ Ван Гога в інтерпретації Ліни Костенко. Поетка моделює психопортрет "божевільного" Ван Гога, який стоїть на порозі смерті. Вона осмислює образ митця в контексті проблеми про смисл людської сутності.

Ключові слова: Ван Гог, психопортрет, ідентифікація, божевілля.

В статье проанализирован образ Ван Гога в интерпретации Лины Костенко. Поетесса моделирует психопортрет "безумного" Ван Гога, стоящего на пороге смерти. Она осмысляет образ художника в контексте проблемы о смысле человеческой сущности.

Ключевые слова: Ван Гог, психопортрет, идентификация, безумие.

The paper explores Lina Kostenko's interpretation of Van Gogh image. The poetess models the psychological portrait of "insane" Van Gogh who finds himself on the verge of death. She interprets the artist's image in the context of problem of sense of human essence.

Key words: Van Gogh, psychological portraying, identification, madness.

У моделюванні образу культурної історії прийнято застосовувати кілька принципів. Діахронний підхід дозволяє простежити логіку формування й функціонування мистецьких ідей. Принцип вибірковості націлений на відчитування специфіки культурно-мистецької доби через осмислення ключових феноменів у їхньому синхронному взаємозв'язку. Принцип фокусності зорієнтований на аналіз базового мистецького феномену в його спектральній багатогранності, у якій проглядаються особливості доби. Таким своєрідним "дзеркалом", у якому певна мистецька епоха намагається знайти й осягнути саму себе та в якому ми зчитуємо інформацію про цю епоху, часто виступають культові митці. Вони репрезентують свою добу в персоніфікованому вигляді, демонструючи її злети й катаклізми в максимально "згущеному" вияві.

Серед кількох персоналій, що є об'єктами посиленої уваги як мистецької, так і наукової спільноти у ХХ столітті, вирізняється Вінсент Віллем Ван Гог (Vincent Willem van Gogh), усесвітньо відомий нідерландський художник-постімпресіоніст. Представляючи попереднє ХІХ століття (роки життя – 1853–1890), Ван Гог постає культовим митцем у наступному ХХ столітті, прогностично виявляючи його художньо-мистецькі тенденції, пов'язані насамперед із десакралізацією всемогутньої ролі розуму та раціоналізованих форм художнього мислення.

Ван Гог цікавить та інтригує своїм життям і своїми картинами, які пов'язує намагання знайти істину про самого себе. Ван Гог спробував себе в торгівельному бізнесі, намагався прийти до Бога, ставши священнослужителем, зрештою – узявся за пензля й за десять років створив унікальну мистецьку історію про себе і світ. Його картини стимульовані прагненням говорити й у цьому говорінні збагнути своє "я", а відтак – і феномен Всесвіту.

Історія життя і творчості Ван Гога надихнула багатьох митців, які доклали зусиль до створення культу цього художника. Вирішальну роль у популяризації творчості Ван Гога відіграла книжка Ірвінга Стоуна "Спрага життя" (1934) та її кінематографічні інтерпретації, здійснені 1956 р. в США та 1999 р. в Японії. Окрім того, слід згадати книжку Анрі Перрюша "Життя Ван Гога", кінофільми "Ван Гог" (Франція, 1991 р., режисер Моріс Піала), "Вінсент і Тео" (США, 1999 р., режисер Роберт Олтмен), документальні фільми "Вінсент Ван Гог" (Франція, 1999 р.), "Ван Гог: портрет, написаний словами" (Великобританія, 2010 р.), оперу Григорія Фріда "Листи Ван Гога" (1975 р.) та Ейнбюхані Раутаваари "Вінсент" (1986–1987 рр.), симфонію Ейнбюхані Раутаваари "Вінсентіана", музичні твори Анрі Дютійє та Бертольда Хумеля, присвячені митцю. Культівість Ван Гога індексує його "проникання" в царину масової культури. Знаковою в цьому контексті є пісня Дональда Макліна "Вінсент" (1971 р.), на яку було зроблено понад двадцять різних кавер-версій. Поза тим, іспанська поп-група назвала себе "Вуха Ван Гога", сербська рок-група – "Ван Гог".

Українську версію образу Ван Гога репрезентує Ліна Костенко в однойменному вірші. Поетка надзвичайно чутлива до теми "митець і сучасність". Вона репрезентована в багатьох різножанрових творах, позначених афористичною дидактичністю (наприклад, "Ще не було епохи для поетів, але були поети для епох"). Вірш "Ван Гог" у цьому контексті вирізняється тим, що авторка тяжіє не до раціоналізованої глобалізації та універсалізації образу митця, визначення його "місця" і "ролі" в сучасності, радше націлена на вчування в химерний світ його мистецьких фантазій. Ліна Костенко моделює психопортрет Ван Гога, який стоїть на порозі смерті. Жанр ліричного вірша, позначеного трагедійним пафосом, дозволяє подати цей портрет у сконденсовано-згущеній формі, яка надзвичайно проникливо репрезентує історію душі Ван Гога.

Щоб зрозуміти специфіку осмислення образу Ван Гога в Ліні Костенко, оцінити "дозування" реальної біографії митця та поетичної фантазії у створенні його образу, виявити рівень вчування в мистецький світ Ван Гога, необхідно реконструювати історію життя Ван Гога

останніх років. Для здійснення цього завдання скористаємося монографією Н. Дмитрієвої про Ван Гога "Людина й митець".

Останні роки життя Ван Гога позначені виявом психічної хвороби, зумовленої генетично, але спровокованої способом життя. "Значне постійне перевантаження розумових і душевних сил, хронічна перетомта, погане харчування, алкоголь у поєднанні з тяжкими моральними потрясіннями, яких Ван Гог зазнав у надлишку, – всього цього було достатньо, щоб потенційна схильність до захворювання реалізувалася", – засвідчує Н. Дмитрієва [1]. Душевний надлом стався з Ван Гогом ще в паризький період його життя. Тяжку кризу зумовили світоглядні катаклізми: Ван Гог пересвідчився в утопічності проповідницької місії, в ім'я котрої почав хресний шлях як митець; усвідомив фатальну роз'єднаність художників із реальним життям.

Після переїзду в Арль хвороба на певний час відступила, але потім повернулася в ще більш різкій і відкритій формі. Особливість душевного захворювання Ван Гога полягала в збереженні самоконтролю, ясності розуму й можливості тверезо аналізувати те, що відбувається, за винятком нападів загострення хвороби, коли митець утрачав уявлення про реальність. Н. Дмитрієва коментує: "[...] раніше затаєна хвороба іррадіювала, тепер вона відокремилася від особистості митця, локалізувалася в тяжких пароксизмах, за межами яких він залишався "нормальнішим", ніж будь-коли. Настільки, що міг об'єктивно свідчити про свою хворобу" [1]. Ван Гог самовільно вирішує оселитися в прибутку Сен-Поль, розташованому поблизу маленького провансальського містечка Сен-Ремі, у красивій місцевості з оливковими гаями та пшеничними полями. Парадоксально, але саме впродовж перебування в добровільному ув'язненні до митця приходять слава. Спочатку у вигляді комерційного успіху: кілька картин з'явилося на брюссельській виставці 1890 р., одна з яких була продана. Потім – як вельми схвальна стаття Ор'є про митця.

Пробувши рік в Сен-Ремі, Ван Гог переїжджає до Овера, містечка сільського типу на півночі Франції, поблизу Парижа, під опіку лікаря Поля Гаше, портрет якого, намальований Ван Гогом, вважається однією з найкращих картин митця. Перебуваючи в Овері, Ван Гог купив револьвер і вчинив самогубство – так закінчилася історія його хвороби, яка фатальним чином наклалася на історію його долі.

Хвороба Ван Гога цікавить біографів не стільки як клінічний випадок, радше як джерело пізнання містичного вияву мистецького "я". Її кваліфікують як епілептичний психоз, проте вона схожа на шизофренію, бо, за свідченнями сучасників і, зокрема, молодшого брата Тео, у Вінсенті завжди вживалося дві різні людини. Шизофренічна розщепле-

ність "я" змушувала Ван Гога наполегливо шукати самого себе, утрачену єдність тожсамості, що виявлялося в надмірі самовираження. Наприклад, Ван Гог, як і його славетний попередник Рембрандт, написав велику кількість автопортретів, більше ніж будь-хто з інших великих митців. Були випадки, коли Ван Гог писав по два автопортрети на місяць. У січні 1889 р., у момент кризового загострення хвороби, коли митець відрізав собі мочку вуха, він написав два автопортрети з перев'язаним вухом і трубкою. Один із них – "Людина з трубкою" – визнано безсумнівним шедевром Ван Гога: тут створено образ людини, яка стоїчно приймає свою долю.

В усіх автопортретах Ван Гога відчувається відчайдушна спроба діалогу митця із самим собою і глядачем, зрештою – зі світом. Пошук самовираження як пошук "Іншого" виявляється також у колосальному листуванні Ван Гога (652 листи), що разом із його мистецькою спадщиною документує ідейно-художні поривання художника та засвідчує його мистецький геній.

У вірші "Ван Гог" Ліна Костенко індексує смисл людського існування в реконструкції пошуку "я" в мовленнєвих схованках внутрішнього світу митця, що перебуває в зоні божевілля. Історія цього пошуку вписана у відповідні часопросторові рамки. Ліричний герой знаходиться в просторі внутрішнього лепрозорію, психопатологічної ізоляції, позначеної ідеєю розщеплення. Вона реалізується через "я"–мовлення, внутрішній монолог із розщепленими частками самого себе (підсилено повтором присвійного займенника "моя"): самотністю, мукою, свободою. Хронологічні рамки "історії" Ван Гога окреслюються одним днем ("Добрий ранок, моя самотність!", "На добраніч, Свободо моя!"), хоча, очевидно, що тут спрацьовує не хронологічний, а внутрішньопсихологічний час. У ньому можна вирізнити три фази, у яких виявляється прагнення до самовизначення через актуалізацію та ідентифікацію "Іншого".

У першій фазі функцію "Іншого" виконують картини Ван Гога, вдивляючись у які він намагається знайти самого себе. Цю фазу відкриває експозиційна частина, яка програмує основні семіотичні та інтонаційні коди вірша. Вона розпочинається інтонованим персоніфікованим звертанням: "Добрий ранок, моя самотність!" Воно, по-перше, визначає стилістику монологічної розмови. По-друге, установлює відповідний емоційний тонус. Рівень емоційної екзальтації надзвичайно високий: у вірші сім емоційних зламів, позначених риторично-окличними та риторично-питальними реченнями.

Наступний смисловий ряд відтворює картину світу, "пропущену" крізь сприйняття ліричного героя. Тут використано три різновиди образів: тактильний ("холод холоду"), звуковий ("тиша тиш"), зоровий

("Циклопічною одноокістю / небо дивиться на Париж"). Вони вказують на нульову точку буття з негативним акцентом, що реалізується через тавтологічний надмір, уособлення та епітет, які в сукупності формують фантазмагоричний образ світу. Його поява – результат великої травми, що виявляється в емоційному переході, оформленому в риторичному звертанні та риторично-окличному реченні: "Моя муко, ти ходиш по грані!"

Причина травми – в ідентифікаційному колапсі, що виступає зав'язкою ліричного сюжету. Вона репрезентована через протиставлення: "Вчора був я король королів / А сьогодні попіл згорання / осідає на жар кольорів". Як бачимо, Ліна Костенко відступає від біографічних даних. Вони свідчать, що слава й визнання приходять до Ван Гога майже разом із загостренням хвороби, що зумовлює душевні катаклізми. Для поетеси важливо уяскравити момент душевного зламу й пов'язати його зі зламом мистецьким. Звідси й відповідна стилістика. Тавтології (король королів) протиставлено розгорнуту метафору ("попіл згорання осідає на жар кольорів"), яка вводить в ідіосферу вірша мотив згасання, мінання й небуття.

Він унаочнюється коротким, "рваним" називним реченням, вираженим метафоричним епітетом: "Мертві барви". Його нейтрально-конститутивний статус "прориває" емоційне звертання ("О руки-митарі!"), яке уможливує перший етап ідентифікації героя через образ світу, створений у його картинах: "На мольбертах розп'ятий світ. / Я – надгріб'я на цьому цвинтарі". Ця ідентифікація передається через експресіоністичне зображення з есхатологічним акцентом. Його репрезентують такі семіотичні коди: тривога ("кипариси горять в небозвід", "небо глухо набрякло грозою", "вигинаються пензлі-хорти", мука ("руки-митарі", "переламано горам хребти"), смерть ("мертві барви", "розп'ятий світ", "надгріб'я", "цвинтар", "чорним струсом"). Вони створюють деталізовану картину експресіоністичної візуальності, у котру, як у свічадо, вглядається ліричний герой.

Далі він змінює фокус на зону внутрішнього "я" (виражене метафорою замкненого простору "струменіє моє склепіння"), що стимулює наступний акт самоідентифікації: "Я пастух. Я дерева пасу". Тут Ліна Костенко оперує дійсним фактом: перебуваючи в Сен-Полі, Ван Гог продукував два головні мотиви, пов'язані з образами олив і кипарисів. На думку Н. Дмитрієвої, їхнє призначення – нагадування про вічність. "Вони схожі у Ван Гога на темне полум'я, що підіймається вузькими хвилястими язиками до неба". З цими образами пов'язана характерна прикмета стилю "пізнього" Ван Гога: хвилясті, звивисті та спіралеподібні форми.

Для нашого аналізу важливе також розшифрування образу дерева як символу. Воно уособлює космос, символічне представлення людини та ключові онтологічні координати життя й смерті [3, с. 102]. Прикметно також і те, що кипарис, який згадано у вірші, у грецькій традиції вважався траурним деревом [3, с. 108]. У цьому контексті кодифікат "Я дерева пасу" прочитується в термінах онтологічно-універсального рівня: "вглядатися в буття", "стерегти буття", "визначати буття, будучи на дорозі до смерті", "бути в бутті, прямуючи до смерті".

Ідея смерті, заявлена раніше як мотив і семіотичний код, зрештою вербалізується у фінальному повороті першої ідентифікаційної фази: "В кишенях дня, залатаних терпінням, / я кулаки до смерті донесу". Ця триступенева метафорично ускладнена фраза демонструє стоїчність героя перед обличчям смерті – риса, на яку вказували біографи Ван Гога.

"Розгорнутість" першої фази ідентифікації компенсується сконцентрованістю наступних. Друга фаза пов'язана зі зміною образу "Іншого", що подається через низку протиставлень. Вона стартує з дуальності "самовитий – несамовитий", що відкриває спектр значень. Частка "не" тут створює не антонімічні, а доповнювальні відтінки. Неологізм "самовитий", очевидно, орієнтований на сему "сам" і пов'язаний з ідеєю самотності, самотності та ізолюваності. Слово "несамовитий" додає колораторності: сам не свій, безтямний, нестямний, очманілий, божевільний, біснுவатий, навісний, дикий, шалений, нестримний. Ця мовна "опозиція" відкриває перспективу для основоположного протиставлення: кодифікування себе через "Іншого", яким у цьому випадку виступають побратими Ван Гога по мистецькому цеху – художники-імпресіоністи: "не Сезанн – не Гоген – не Мане". Вона спричинює кардинальний поворот (підкреслений у протиставному сполучнику "але"), пов'язаний із пошуком ідентифікації в межах самого себе. Цей сигніфікативний ряд індексує кульмінацію в ліричному сюжеті, виражену в емоційному вибуху (накладанні риторично-окличного та риторично-запитального речення): "але що я можу зробити, / як в мені багато мене?!"

Третя фаза ідентифікації асоційована з "Іншим" як іншою стороною "я". Вона максимально нюансована, тут глобалізований кожний смисловий поворот та емоційне наповнення. Перша фраза інформаційно-констаційна: "Він божевільний, кажуть". Код іншості тут подано як зовнішньо-стороння оцінка ("кажуть"), прийняття котрої означає усвідомлення себе як "Іншого". Це прийняття зафіксоване в трьох стадіях: емоційному вибуху ("Божевільний!"), міркуванні ("Що ж, може бути"), визнанні (Він – це значить я"). Далі – поворот, що може бути пояснений через специфіку мови.

На думку М. Фуко, божевілля пов'язане з заборонаю слова й переміщенням безумства в царину безсмысловості. Науковець вважає, що божевілля – це заборонена мова, яка супроти мовного кодексу вимовляє слова без смислу. "[...] божевілля постало не як примха схованого значення, але як захопливе сховище смислу. Мусимо розуміти слово "сховище" в такому значенні: не стільки як якийсь запит, скільки [...] фігуру, що втримує й підважує смисл, установлює певну пустку, у котрій виникає ще не здійснена можливість того, що там знайде для себе місце який-небудь смисл, чи другий, чи, зрештою, третій – і так, можливо, до безкінечності. Божевілля відкриває ці пробіли сховку, які означають і віднаходять ту пустку, де мова й мовлення, передбачаючи один одного, формуються, виходячи один із одного, й не говорять нічого іншого, крім цього поки мовчазного їх стосунку", – доводить Фуко [2, с. 211]. Матриця мови в цьому випадку формується саморозумінням, подвійністю й пустою.

"Розповзання", "нашарування", "згущення" значень характерне для всього вірша, що є "я"-мовленням ліричного героя. Тавтологічна надмірність вислову, метафорична гротескність і фантазмагорійність, емоційні розриви – це те, що характеризує мовомислення Ван Гога. У фінальному повороті вирішальну роль відіграє подвійність значення, що вириває з мовної пустки. На рівні поетики це виявлено в мовній грі: наповнення слова "божевільний" новим значенням, реалізованим у розриві. Спочатку це подано як розмірковування: "Боже – вільний..." (підсилено обривом). Далі – як осяяння: "Боже, я – вільний!" Воно увиразнено звертанням, яке фіксує дистанцію між словами (боже – вільний), тире між підметом і присудком, коли підмет виражено особовим займенником (така "розкладка" підкреслює ідентифікаційний код), та емоційною окличністю. Ліричний герой віднайшов себе, збагнув свою сутність. У цьому випадку він виступає переконливою персоніфікацією твердження Фуко: "Зважаючи на те, що безумство є відчуженням людини від її людської сутності, то воно у власній визначеності і вказує на цю сутність". Закономірним виглядає фінал: у самовизначенні герой дорівнює самому собі й здобуває свободу, яка, однак, виявляється в ув'язненні божевіллям, у момент, коли герой стоїть на порозі смерті. Звідси й скорботна іронія у фінальному звертанні: "На добраніч, Свободо моя!"

Отже, в інтерпретації Ліни Костенко Ван Гог постає як митець, котрий у мовленнєвих лабіринтах божевілля знаходить свою людську сутність – у цьому значеннєвий смисл ідіосфери вірша. Репрезентуючи свого героя, поетка надзвичайно тонко вловлює мікроклімат душі божевільного митця, дозволяючи йому говорити від власного імені. Семан-

тичні "зриви", смислові "розщеплення", емоційна екзальтація – надзвичайно влучні поетикальні підходи, які авторка застосовує для відтворення історії душі ліричного героя. Онтологічна універсальність в ідеосфері вірша, багатство й умотивованість поетикальних засобів указують на глибину й провіденційність художнього мислення Ліни Костенко та підвищують статус твору до поезії найвищої проби.

Література

1. Дмитриева Н. Человек и художник [Електронний ресурс]. – Режим доступу:

<http://vangogh-world.ru/dm.php>. – Назва з екрана.

2. Фуко М. Безумие, отсутствие творения / М. Фуко // Фигуры Танатоса: Искусство умирания : Сб. статей / под ред. А. В. Демичева, М. С. Уварова. – СПб. : Издательство СПбГУ, 1998. – С. 203–213.

3. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / авт.-сост. К. Королев. – М. : Эксмо ; СПб. : Terra Fantastica, 2003. – 526 с.