

Ірина Бестюк

“КУЩ” ВІНСЕНТА ВАН ГОГА: ФУНКЦІЇ ЕКФРАЗИСУ В РОМАНІ “МАЙСТЕР КОРАБЛЯ” ЮРІЯ ЯНОВСЬКОГО

Розкрито екфразис картини “Кущ” Ван Гога, інтерсеміотичний переклад якої покликаний концептуалізувати жанрово-тематичні домінанти “Майстра корабля”, – мариністичний, кінематографічний, неоромантичний, експресіоністичний та роман-містифікація, – що оприявнюється в міжмистецькій кореляції живописного й літературного творів. Екфразис і роман перебувають у метонімічних відношеннях. Прозаїк-“акромант” сприймає картину “Кущ” як імпресіоністичний твір, деміфологізуючи цей “текст”, відхиляє його “біографію” (умови, час і місце творення) та експресіоністичну символіку.

Ключові слова: екфразис, інтерсеміозис, живопис, “творче цитування”.

Футуристичні прокламації поезомалярства спрацювали у просторі 1920-х рр. як “культурний вибух” [9], стимулювавши при цьому не бувалий досі інтерес літератури до образотворчого мистецтва, що зустрічаємо у творах різних естетико-стильових напрямів: від модерного до соцреалістичного. Поезомалярський твір “Система” (1922) Михайля Семенка, в якому автор накреслює еволюцію українського футуризму, якнайвдаліше надається до ілюстрації твердження Ю. Лотмана про механізм культури як складну ієрархію “текстів у текстах” [9, с. 72]. Лідер футуристів, акцентуючи подібність різних видів мистецтв, розгортає “систему” культури як механізм, який створює сукупність текстів, і водночас вказує на тексти як реалізацію культури [10, с. 492].

У “Системі” поет, респектуючи авангард радянський і український зокрема, відмежовує його від сучасного європейського, аж до “повного ігнорування” [2, с. 126]. У мистецькому оновленні Європи, за Семенком, провідна роль належить художникам – Пікассо і Марінетті, прізвища яких графічно акцентовані, розміщені першими вгорі, визнаються і здобутки їхніх попередників – Сезанна, Ван Гога й Гогена. Втім, рецепція цих трьох художників-постімпресіоністів в українському літературному дискурсі цього періоду не обмежується символічним натяком у Семенковій схемі, – в обізнаності з їхньою творчістю переконують записи Леся Курбаса (у статті “Шляхи «Березоля»” (“Вапліте”, 1927) зазначав: “Постійний зв’язок з культурою довієськової Європи мав «Молодий театр» тільки через малярство і музику. Італійські футуристи мали для «Молодого театру» менше значення, аніж, наприклад, французькі імпресіоністи, з яких на мене особисто впливав найбільше Сезанн з його тенденцією до йомкості, до виходу із двомірності” [6, с. 911]); аналогію М. Рильський – Гоген проводить Євген Маланюк “по прочитанні «Синьої далечіні»” у диптиху “Сучасники” (1924) (“Ви – еллін, схимник і Гоген!” [11, с. 21]); життєтворчий ескапізм Гогена стає не лише темою поезії “На широкім ведеться світі...” зі збірки “Рівновага” (1933) Євгена Плужника, а й рефлексією самого поета. Текст Ван Гога поєднує “Систему” Михайля Семенка, роман “Майстер корабля” (1927) Юрія Яновського та біографічну новелу “Самотній мандрівник простує по самотній дорозі” В. Домонтовича, написану вже в рокових роках.

Лотманівські ідеї про “поліглотизм” культури загалом і художнього тексту зокрема споріднюють “Систему” Семенка й “Майстра корабля” Яновського. Вербальне відтворення культурних артефактів у художній фактурі роману Ю. Яновського (кіно, балет, танець, картина “Кущ” Ван Гога, фото (Тайях з Генуї), архітектурні споруди (храм), скульптури, рукотворна майстерність (бронзова статуетка Будди, спорудження корабля та його майстра) тощо) переконують в екфрастичності тексту “Майстер корабля”, причому особливе художнє призначення покладено на екфразис картини “Кущ” Вінсента ван Гога, інтерсеміотичний переклад якої покликаний концептуалізувати жанрово-тематичні домінанти модерного роману, – мариністичний, кінематографічний, неоромантичний, експресіоністичний та роман-містифікація, – що оприявнюється в міжмистецькій кореляції літературного й живописного творів. Понад те, в осмисленні культурної комунікації українського прозаїка і європейського художника другої половини ХІХ ст. простежуємо своєрідну генетику романного фрагмента, враховуючи роль претекстів, – мистецтвознавчих досліджень, з яких стартувала “вангогіана” в радянському просторі й на середину 1920-х рр., час написання “Майстра...”, були доступні Ю. Яновському і могли сформувати його читальський інтерес.



Канонізація “міфу про Вінсента”, розпочата монографією авторитетного німецького мистецтвознавця Юліуса Мейер-Грефе “Vincent” [15, с. 5], у російському перекладі світ побачила 1913 року в книзі цього автора “Імпресіоністи: Гіс. Мане. Ван Гоґ. Піссаро. Сезанн”. Однак уперше російські читачі дізналися про Ван Гоґа 1908 року: “тоді у журналі “Золоте руно” була надрукована стаття М. Дені “Від Ван Гоґа і Гогена до неокласицизму” (одночасно опублікована у Франції) і стаття М. Волошина. У 1913 році в журналі “Аполлон” з’явилися в російському перекладі листи Ван Гоґа до Бернара і стаття про Ван Гоґа А. Шервашидзе. Через два роки Я. Тугендхольд опублікував есей про Ван Гоґа у книзі “Проблеми і характеристики”, а вже у радянські часи, 1919 року, вийшла монографія того ж автора “Вінсент Ван Гоґ”. /.../ У 1920-х і на початку 1930-х років вивчення тривало завдяки працям музейних працівників – Музею нового західного мистецтва і його директора Б. Терновця, який надрукував статті про художника в 1921 і 1923 роках. У 1926 році в музеї була організована виставка робіт Ван Гоґа, Сезанна й Гогена – трьох великих імпресіоністів” [4, с. 372–373].

Рецепцію живописних смислів у творчій еволюції Ю. Яновського наводить у мемуарах М. Бажан, які він розпочинає спогадом про першу зустріч: майбутній “Майстер залізної троянди” “вглядався” у стінні розписи, виконані Федором Кричевським. У долученні до світу образотворчого мистецтва значну роль відіграла і дружба з Олександром Довженком, спільне проживання з ним у Харкові творчою “комуною”, у щоденному перебуванні в оточенні інших художників, в атмосфері їхніх інтересів. “Одеський” період знаменний спілкуванням із Василем Кричевським, видатним архітектором, живописцем і графіком, шанованим Професором, який навчав молодого редактора кінофабрики розуміти й цінувати народне мистецтво, зчитувати архетипні шифри з “утворів народного генія”: “килимів, вишивок, рушників, хатніх малювань, плавні рельєфи гутного скла і виблиск гранчастого кришталю, співучі лінії різьби по дереву, таємнича казковість дерев’яних скульптур” [1, с. 23]. З В. Кричевським М. Бажан і Ю. Яновський зустрічалися й наприкінці 1920-х уже в Києві, де “всесторонній майстер відродження” [7], не зраджуючи своїй культуртрегерській місії, відкривав літераторам таїни мистецької царини. Ось як про це пише мемуарист:

“Неначе на машині часу провадив нас той, кого Юра називав Професор, по минувшині стародавнього міста, заводив на Подолі в темні, пропахлі воском і тлінню крамнички антикварів і букіністів, в квартири колекціонерів, де всіма нотами гама бриніли кришталеві келихи, полискувало димчасте гутне скло, сяяв синій, жовтогарячий, темно-зелений, білий фаянс межигірських тарелів і ваз, а на стінах у подряпаних рамах і зовсім без рам висіли темноликі ікони, старшинські “парсуни”, рожеволакітні акварелі XVIII віку, пригаслі в сутіні занедбаних кімнат картини Трутовського, Васнецова, Пимоненка, Мурашка, Маневича, Котарбинського. Власники зустрічали нас здебільше привітно – хто з них не знав Професора? А Професор делікатно вказував їм на сумнівність чи ваду тієї або іншої недавно придбаної речі або спинявся біля справжніх, захованих у сутіні квартир шедеврів і тлумачив нам – анальбетама – їхні високі прикмети, біографії їхніх творців, пригоди їхні” [1, с. 34].

Отож дуже ймовірно, що і творчостю Ван Гоґа Яновського зацікавив ще в Одесі авторитетний діяч українського ренесансу Василь Кричевський, який, до того ж, художньо оформив перше видання “Майстра корабля”. Відтак, у контексті міркувань про “екфрастичні інтенції” [5, с. 54] прозаїка-акроманта задаємося метою осмислити художнє призначення екфразису картини “Куш” Вінсента ван Гоґа у романі “Майстер корабля”, позаяк цей літературний феномен обійдений увагою, зокрема у працях В. Агеєвої, Я. Голобородька, Г. Клочка, Н. Коробкової, М. Ласло-Куцюк, Р. Мовчан, О. Пуніної.

Картина “Куш” (1889) Вінсента Віллема ван Гоґа. Картину “Куш” Ван Гоґ написав під час перебування у прихистку для душевнохворих у Сан-Ремо, де лікувався впродовж року (1889–1890). Художник переконав директора доктора Пейрона, що творчість діє на нього “терапевтично”, і той погодився виділити Вінсенту окрему кімнату під майстерню. Так митець почав створювати насамперед пейзажі – види з вікна і сад [3, с. 152]. Уже в першому листі до брата Тео 9 травня 1889 року художник сповіщав про свою працю: “У мене в роботі два нових сюжети, знайдені тут, у саду, – фіолетові ірис та куш бузку” [3, с. 153]. Зазвичай відвертий у розповідях про майбутній твір, охочий описувати нюанси задуму та самотність його реалізації, у цьому листі Вінсент лаконічний і стриманий. Таку зміну в епістолярії митця Н. Дмитрієва пов’язує з хворобою та специфікою закладу: “Він належав до тих, хто говорить (або думає): за допомогою цього я шукаю спосіб виразити ось це чи те, – далі йдуть пояснення, що саме він хоче виразити. У Сан-Ремо Ван Гоґ став значно скупішим на пояснення – причини зрозумілі: він боявся, щоб його коментарі не були сприйняті за фантазії хворого” [4, с. 283]. Життєтворчість в умовах замкнутого простору впливає на зміни художнього методу митця – його еволюцію до постімпресіонізму: в імпресіоністичних пейзажах з’являється експресіоністична символіка.

Картина “Куш” (1889) – постімпресіоністичний твір, – іншими словами, експресивно виражений імпресіоністичний “етюд з натури” (plein air). Вітаїстичний оптимізм сугерує синьо-зелена гама залитого травневим сонцем квітучого бузку та жовтогаряча барва трави і теракотова – зарослої стежки. Фоном до цього барвистого “вибуху” митець обирає синій, тон якого інтенсифікується: від світлішого до темнішого. На задньому плані видніється фрагмент кам’яної загорожі та стовбур дерева. У художній концепції Ван Гоґа синій –

символ безкінечності, що в поєднанні з жовтим створюють “ефект таємничості” [4, с. 107]. Цей лейтмотивний “гармонійний контраст” – жовтого і синього – зустрічаємо як у ранніх, так і в пізніх творах, зокрема й у написаному в Сан-Ремо шедевральному “Зоряному небі” (1889).

В одному з листів митець сам розкриває художнє призначення, – смислове наповнення та філософію, – контрасту жовтого і темно-синього під час портретування свого друга-художника (бельгійця Ежена Боша): “Ця людина світловолоса. І я хотів би вкласти в картину все своє захоплення, всю свою любов до нього. Відповідно спочатку я пишу його зі всією точністю, на яку здатен. Але полотно після цього ще не завершено. Щоб закінчити його, я стаю невгамовним колористом. Я переміщую світлі тони його білявого волосся, доходячи до оранжевого, до хрому, блідо-лимонного. Позаду його голови я пишу не банальну стіну вбогої кімнатки, а безкінечність – створюю простий, але максимально інтенсивний і багатий синій фон, на який я спроможний, і ця нехитра комбінація білявого волосся, що світиться, і багатого синього фону створює той же ефект таємничості, що і зірка на темній лазурі неба” (29 липня 1888) [4, с. 107].

Звернімо увагу: якщо на картині “Куц” праворуч акцентований синьо-жовтий контраст, то в лівій частині ці барви немов вибухають, зливаються в радісній, наснаженій сонцем, динамічно-рухливій гармонії: квітучий куц бузку народжується з амальгами синьо-жовтого – як трагедія Ніцше – з духу музики.

“Звільнений” від усіх форм контекстів (суспільного, соціального, побутового тощо), митець заглиблюється у сферу духовного [15, с. 325], – його живопис суб’єктивізується. Тому кожне полотно Ван Гога треба сприймати як “матеріалізоване переживання, кожен мазок – “жест”, “відгук” [4, с. 393]. А відтак доречно поглянути на текст “Куца” як на фіксований фрагмент “символічної автобіографії”. У прочитанні картини мистецтвознавці неодноразово акцентували відчуття тривоги, вказуючи на ефект тремору листя і цвіту куца, а також – таїну темно-синього. Адже синій тут не маркує барви неба (на картині нема неба, зображені тільки стовбур дерева і стовп ліхтаря), моря (позаяк це гірська місцевість) чи гір. Синій сугерує екзистенційну експресію страху перед безкінечністю, – що у психопатологічній митця виказує страх перед божевіллям і смертю, з огляду на місце і час створення (за рік до смерті). Синій візуалізує міфологему “поза межами болю” – перспективу глибини, що ледь нагадує воронку (позначену світлою хрестоподібною плямою). Картина “Куц” разом з іншими творами була відіслана брату Тео 25 травня 1889 року, супровідний лист демонструє патологічну схильність митця до різких змін настрою: від депресивно-пригніченого (текст рясніє зізнаннями про “безмежний жах”, “страх перед життям”, “відчуття пригніченості”, “відразу до життя” [3, с. 154-155]) до еротично-вітаїстичного (“Попри все, який прекрасний цей край, яке тут сонце і голубе небо! А я всього-на-всього бачу лиш сад, та й той через вікно. /.../ Коли отримаєш полотно, які я написав у місцевому саду, ти переконаєшся, що я тут зовсім не хандрю” [3, с. 156]). І саме це амбівалентне переживання “матеріалізує” текст картини “Куц” Вінсента і водночас доводить його “глибинний зв’язок з романтизмом” [15, с. 293].

Роман “Майстер корабля” (1927) Юрія Яновського.

“Тепер про море. Ти кажеш, що воно скрізь шумить. Мені личить подати приклад, що ілюстрував би ці слова. Я вибираю художника Ван-Гога. Візьми його картину “Куці”. Вінцент Ван-Гог – голландець. Він жив усього 37 років. Кінчив життя божевіллям. Поломінний його темперамент, геніальна сила творчої руки – його фарби наче буйною зливою падають на полотно, він не дотримується круглих чи квадратних мазків, фарби кружляють, стеляться з травою, вигинаються з доріжкою разом, тремтять, як листя, кружляють у квітах, що подібні до сонць, і стремлять угору, ніби передаючи виростання розрідка. Картина “Куці” висить у музеї на боковій стіні. Її освітлено збоку. На все майже полотно розбріса зелений куц, під куцем – трохи трави, за ним – синє спокійне море. Коли стоїш за п’ять кроків, – тебе охоплює надзвичайна сила, з якою художник передає тремтіння куца і мерехтіння моря. Це листя коливається, росте, купається в своїх же зеленавих відблисках. За куцем тільки вгадати можна море, що непомітно посинює зелені фарби. А праворуч куца – око бачить синій парус моря. Передано безліч відтінків синього й зеленого. В захопленні підходиш ближче, щоб переконатися і побачити матеріал фарб, і раму, і підпис художника. Ніби в казці зникає зелений колір. Бачиш виразно море, і куц зникає, ніби встромила людина в нього голову, і близьке зелене листя куца забиває далека синь моря” [16, с. 155-156].

У цитованому фрагменті відтворено логіку погляду наратора відповідно до описаних у мистецтвознавстві способів рецепції живописного полотна: “око глядача скочає з лівого верхнього кутка картини до її нижньої частини, після чого робить дугу по правому боці полотна і звертається до центру – екфразис повторює цей рух” [13].

Екфразис картини “Куц” – “зашифроване повідомлення” [8, с. 160], вміщене у підрозділі “Зауваження письменника”. За сюжетом, син-письменник, перечитуючи мемуари батька, вражений мистецьким новаторством у тематизації моря, проводить аналогію з художнім методом Ван Гога, описуючи при цьому картину “Куц” (1889) цього майстра. Генрі здійснює інтерсеміотичний переклад: розгадує авторський задум, знаходить ключ, однак робить це не явно, а по-мистецьки метафорично. Внаслідок чого постають жанрово-тематичні модули “Майстра корабля” – мариністичний, кінематографічний, неоромантич-



ний, експресіоністичний та роман-містифікація. Це своєрідне оголення прийому в творчій лабораторії прозаїка: екфразис і роман вступають у метонімічні відношення.

“«Морський» код «неморського» повідомлення» [17, с. 578] – саме таку функцію виконує екфразис картини. Попри те, що у рецептивному полі – настанова на ідентифікацію мариністичної поетики художнього твору крізь призму образотворчої манери художника Ван Гога: мариністичні “мазки”, – образи, метафори, символи, іконічні знаки тощо, – у художній фактурі роману паралелізуються з живописною технікою нідерландця. Однак принцип стихії моря приступний і в людині, що дивиться на полотно, – це молодший син, митець, якого батько називає “неврівноваженим, як весняна паводь” [16, с. 174]. Екстеріоризація “морського” виказує творчий неспокій, мистецьку свободу Генрі-письменника, який, до того ж, іронізує над очевидністю художніх міркувань про “вплив моря на психіку” [16, с. 154], провокуючи до глибших потрактувань “морських” рефлексій.

Еротична екстатичність цього ліричного пасажу, витриманого у жанрі “поезія в прозі”, актуалізує і гендерний механізм – теоретичну тезу В. Дж. Т. Мітчелла про “екфразис як закладання провідних гендерних стереотипів до семіотичної структури образотексту, де образ ідентифікується як жіночий, а суб’єкт тексту, що розмовляє/бачить, ідентифікується як чоловічий” [14, с. 46]. Адаже рецепція картини “Куш” інспірована рецепцією моря: “Море – це розпутна красива жінка, яка хвилює більше за всіх цнотливих голубок. Ця жінка лише збуджує жагу, вашу шалену пристрасть” [16, с. 51].

У рецепції екзальтованого митця статичність картини динамізується, зрушується, як кінокадр: “В захопленні підходиш ближче, щоб переконатися і побачити матеріал фарб, і раму, і підпис художника. Ніби в казці, зникає зелений колір. Бачиш виразно море, і куш зникає, ніби встромила людина в нього голову, і близьке зелене листя куща забиває далека синь моря” [16, с. 156]. Причому цей кінематографічний ефект виходить за межі конкретики картини: “За кущем тільки вгадати можна море, що непомітно посинює зелені фарби. А праворуч куща – око бачить синій парус моря” [16, с. 156], – перед нами розгортається вигаданий екфразис, що концептуалізує жанр літературної містифікації.

Кіномистецькі інтенції Ю. Яновського корелюють із відтвореною на картині ілюзією руху, яку створюють різноформатні, густо покладені мазки і “підсвітка” темряви ясними барвами, – цей “вангогівський” метод, до речі, вважають попередником сучасної анімації. Сугерування ефекту мінливого мерехтіння куща також пов’язане з цією самобутньою технікою виконання, якої Вінсент постійно домагався, зокрема ще в “арльський” період: “Створюючи орієнтовану на глядача, екстенсивну поверхню, Ван Гог змінює звичну для європейської традиції послідовність сприйняття. Не глядач втягується в те реальне середовище, що обмежене рамою картини. Навпаки, картина активно входить в те реальне середовище, в якому перебуває глядач і “натиску” з боку якої він зазнає. Тільки так можна розтлумачити прагнення Ван Гога вивести “назовні” приховану за поверхнею просторово-кольорову експресію. Він буде простір не в глибину, а вивертає його назовні, використовуючи, як правило, високий горизонт” [15, с. 279].

У погляді митця на картину (і картини на митця) суміщаються онтологічні виміри, метафоричне мислення експлікує свою міфопоетичну сутність, презентуючи неоромантичну модель світу, що суголосно із твердженням М. Мерло-Понті про функцію живопису: “Сутність й існування, уявне й реальне, видиме й невидиме – живопис змішує всі наші категорії, розкриваючи свій оманний універсум чуттєво-тілесних сутностей, подібностей, що володіють дійсністю, і німих значень” [12, с. 24].

“Вінцент Ван-Гог” (1919) Якова Тугендхольда та “Майстер корабля” (1927) Юрія Яновського. Яків Тугендхольд вважається доволі авторитетним дослідником життя і творчості Ван Гога: за період 1910–1920-ті роки цьому художникові він присвятив окремі розділи у книгах (“Французьке мистецтво і його представники” (1911), “Проблеми і характеристики” (1915)), щоразу вдосконалюючи матеріал. 1919 року мистецтвознавець видав монографію “Вінцент Ван-Гог”, фрагмент якої згодом було надруковано у збірнику статей “Художня культура Заходу” (1928). Дуже ймовірно, що Ю. Яновський читав працю Я. Тугендхольда “Вінцент Ван-Гог” (Москва, 1919), що містила також листи Ван Гога до Еміля Бернара і Поля Гогена та репродукції на окремих аркушах і в тексті¹. Фрагмент картини “Куш” у цій книзі не вміщений; не відомо, чи був він у додатках, хоча оригінал, починаючи з перших років ХХ ст., завдяки відомому колекціонеру С. Щукіну, був надбанням російських музеїв². Водночас, можемо припустити, що “вангогівський” пасаж у романі – охудожнена інформація, почута від В. Кричевського, та й репродукцію прозаїк

¹ Повна назва книги така: Я. Тугендхольд. “Винцент Ван-Гог”. — Москва, 1919. Книга випущена типографией товарищества А. И. Мамонтова. В издании: вступительная статья Я. Тугенхольда, письма Ван-Гога к Эмилию Бернару и Полю Гогену. Оформление обложки и титульного листа Н. И. Пискарева, репродукции на отдельных листах и в тексте.

² Колекцію картин західноєвропейського модерного мистецтва Сергій Щукін (1854–1936) розпочав наприкінці XIX ст. полотном французького імпресіоніста Клода Моне “Бузок на сонці”. Наступними стали твори Огюста Ренуара, Каміля Піссаро, Едгара Дега. З 1903-1904 рр. Щукін почав збирати роботи Поля Сезанна, Поля Гогена, Вінсента ван Гога (чотири роботи), Пабло Пікассо, які вразили колекціонера своєю незвичайністю. Картина галерея Щукіна стала доступною 1909 року. 1918 р. колекцію С. Щукіна та І. Морозова більшовики націоналізували: маєток С. Щукіна перетворили на Музей сучасного мистецтва, де господар проводив екскурсії аж до еміграції (1919). 1928 року картини надіслали новоствореному Музею нового західного мистецтва, а у 1930-х полотна розподілили між собою Ермітаж та Московський Музей образотворчих мистецтв. Нині картина “Куш” В. Ван Гога зберігається в Ермітажі (м. Санкт-Петербург, РФ).

міг бачити також у нього. Адже у вербальній репрезентації картини в романі увагу звертають деякі неточності, а саме: у назві (“Куці” – замість “Куц”), її змісті (домислені перспектива моря, вітрило), ідейно-естетичному наповненні (однозначна імпресіоністично-вітаїстична рецепція). Безперечно, обидві тези – гіпотетичні. Однак, зіставляючи тексти монографії та роману, простежуємо типологічну подібність, – переконуємось у тому, що опис картини “Куц” Вінсента в “Майстрі...” оснований на творчому цитуванні мистецтвознавчого дослідження Я. Тугендхольда, праця якого виконує роль претексту художнього епізоду. Така форма міжмистецької інтертекстуальності вказує не лише на певну генетику художнього твору, а й формування в українського автора “вміння живописати словом” [1, с. 27]. Доказовими вважаємо, зокрема, такі моменти:

(1) Я. Тугендхольд узалежнює живописну техніку, манеру мазка від темперамента художника: він залічує Ван Гоґа до “художників з непогамовною і непокірною душею, які не можуть приховати за матерією зображуваного предмета с а м о г о т е м п у с в о г о п е р е ж и в а н н я” [18, с. 245], тому “він працює то пензлем, то ножем, то рідко прописуючи, то густо наліплюючи фарби, кидаючи мазки то вздовж, то впоперек”. “У самому темпі його мазків /.../, – образно підсумовує мистецтвознавець, – відчуваєш горіння його душі” [18, с. 246] [розрядка Я. Тугендхольда. – І. Б.].

Логіка цієї мистецтвознавчої тези, її каузальність, витримана і в романному фрагменті: “Поломінний його темперамент, геніальна сила творчої руки – його фарби наче буйною зливою падають на полотно, він не дотримується круглих чи квадратних мазків, фарби кружляють, /.../” [16, с. 156]. Увагу звертає міфологема вогню у портретотворенні Ван Гоґа: Тугендхольдова формула “горіння душі” в українському романі звучить як “поломінний темперамент”.

(2) У характеристиці “пензликоедіння” (К. Ясперс) спільними стають образи зливи мазків, що падають на полотно, та мазків, що стеляться з травою і рвуться вгору. Порівняймо:

<p>“Вінцент Ван-Гоґ” (1919) Якова Тугендхольда</p>	<p>“Майстер корабля” (1927) Юрія Яновського</p>
<p>“Його дороги, грядки і борозни полів дійсно втікають вдаль, і його мазки дійсно стеляться, як килим трави, чи біжать вгору на пагорби. Все це, що звучить лиш словесним зворотом у нас з вами, живе, і рухається, і відходить у Ван Гоґа. /.../ Тепер нам стане більш ясною сама техніка Ван Гоґа – всі ці крапки, коми, вертикальні лінії чи суцільні плями, пістряві його полотна, що падають на них, ніби в шаленій зливі” [18, с. 246]</p>	<p>“Поломінний його темперамент, геніальна сила творчої руки – його фарби наче буйною зливою падають на полотно, він не дотримується круглих чи квадратних мазків, фарби кружляють, стеляться з травою, вигинаються з доріжкою разом, тремтять, як листя, кружляють у квітах, що подібні до сонць, і стремлять угору, ніби передаючи виростання стебла” [16, с. 156]</p>

(3) Теза Я. Тугендхольда про ефект “співучасті” глядача – картини – митця перегукується з літературною настановою “гри з читачем”, провокування його “активної” позиції. Відтак, у художньому творі спостерігаємо не тільки неоромантичне оживлення картини (“ніби в казці”), а й відхід від оригіналу – кінематографічну зретикуваність її з домисленим образом моря. У наведеному літературному фрагменті відлунюють естетико-формалістичні висновки мистецтвознавця: дивлячись на картину, “бачимо насамперед не те, що зображено, а те, як зображено, ми ніби стаємо *співучасниками самого процесу творення*, хвилюємось і поспішаємо разом з ними” [18, с. 245] [курсив наш. – І. Б.].

Екфразис картини “Куц” Ван Гоґа вказує на типологічну подібність світовідчуття літератора і пейзажиста (попри очевидну відмінність психотипів митців), – вітаїстичну спрямованість у художньому моделюванні світу: в онтологічній системі координат цих художників – залюбленість у південь, море, сонце, звідси яскравість барв та культ руху (окрім іншого, нагадаємо афористичне речення Генрі: “стоячи на місці, людина рухається назад” [16, с. 155]). Логічно, що прозаїк-“акромант” сприймає картину “Куц” як імпресіоністичний твір, деміфологізуючи цей “текст”, відхиляє його “біографію” (умови, час і місце творення) та експресіоністичну символіку. Генетика романного фрагмента, ґрунтована на креативній рецепції картини, – її сюжету, мистецької техніки, кольорової палітри, смислового наповнення, психобіографічного фактора художника, – демонструє міжмистецьку інтертекстуальність, зокрема *творче цитування* монографії Якова Тугендхольда про Ван Гоґа. Вміщений у “Зауваженнях письменника”, мікротекст екфразису функціонує як жанрово-тематичний код макротексту роману, що підтверджує дієвість інтерсеміотичної формули “текст у тексті”, власне метонімічні відношення екфразису й роману. Знаменно, що така модерністська тенденція “Майстра корабля” суголосна з ідеями Ван Гоґа, який, свого часу, також провадив аналогії, порівнюючи літографії де Лемюда – з Гофманом й Едгаром По [3, с. 106], Клода Моне – з Гі де Мопассаном [3, с. 110], Рембрандта – з Шекспіром [3, с. 158]. А його профетичні міркування про те, що живописці “навіть мертві й поховані, говорять з наступним поколінням і з більш віддаленими нащадками мовою своїх полотен” [3, с. 102], підтверджують твори українських письменників ХХ віку (М. Семенка, Ю. Яновського, В. Домонтовича, Л. Костенко, І. Драча та інших).



Література

1. Бажан М. Майстер залізної троянди // Лист у вічність: Спогади про Юрія Яновського / М. Бажан. — К. : Дніпро, 1980. — 349 с. — С. 3–62.
2. Біла А. Футуризм / А. Біла. — К. : Темпора, 2010. — 247 с.
3. Гог ван В. Письма к брату Тео / Винсент ван Гог. — Санкт-Петербург : Азбука-классика; Санкт-Петербург, 2007. — 172 с.
4. Дмитриева Н. Винсент ван Гог: Человек и художник : монография / Н. Дмитриева. — Москва : Наука, 1984. — 397 с.
5. Экфразис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под редакцией Л. Геллера. — Москва : МИК, 2002. — 216 с.
6. Курбас Л. Шляхи "Березоля" // Розстріляне відродження : Антологія 1917–1933: Поезія – проза – драма – есей / Л. Курбас / упоряд., передм., післямова Ю. Лавріненка; післямова Є. Сверстюка. — К. : Смолоскип, 2004. — 992 с. — С. 903–915.
7. Лавріненко Ю. Всесторонній майстер відродження / Ю. Лавріненко // Сучасність. — 1976. — № 5. — С. 22–32.
8. Лотман Ю. Внутрі мислячих мирів // Лотман Ю. Семиосфера. — Санкт-Петербург : Искусство – СПб, 2010. — 704 с. — С. 150–390.
9. Лотман Ю. Культура и взрыв // Лотман Ю. Семиосфера. — Санкт-Петербург : Искусство – СПб, 2010. — 704 с. — С. 12–150.
10. Лотман Ю. О семиотическом механизме культуры (Совместно с Б. А. Успенским) // Лотман Ю. Семиосфера. — Санкт-Петербург : Искусство – СПб, 2010. — 704 с. — С. 485–504.
11. Маланюк Є. Повернення: Поезія. Літературознавство. Публіцистика. Щоденники. Листи / Є. Маланюк. — Львів : Світ, 2005. — 496 с. — (Серія "Ad Fontes – До джерел").
12. Мерло-Понти М. Око и дух; пер. с французского, предисловие и комментарии А. Густыря / М. Мерло-Понти. — Москва : Искусство, 1992. — 63 с.
13. Миловидов В. Нарратология экфразиса [Электронный ресурс] / В. Миловидов // Режим доступа : Narratorium: междисциплинарный журнал. — 2011. <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027587>
14. Мітчелл В. Дж. Т. Екфразис та інакшість // Екфразис : Вербальні образи мистецтва : монографія / за ред. Т. Бовсунівської ; пер. з англ. І. Малишевської, з пол. та рос. Д. Литовченка. — К. : ВПЦ "Київський університет", 2013. — 237 с. — С. 21–46.
15. Мурина Е. Ван Гог / Е. Мурина — Москва : Искусство, 1978. — 438 с.
16. Патетичний фрегат : Роман Юрія Яновського "Майстер корабля" як літературна містифікація / упоряд. В. Панченко. — К. : Факт, 2002. — 344 с. (Літ. проект "текст + контекст". Знакові літ. доробки та навколо них).
17. Топоров В. О "поэтическом" комплексе моря и его психофизиологических основах // Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического : Избранное. — Москва : Издательская группа "Прогресс" — "Культура", 1995 — 624 с. — С. 575–622.
18. Тугендхольд Я. Винцент Ван-Гог (Отрывок о творчестве голландского художника Ван-Гога (1853–1890) из книги советского искусствоведа Я. А. Тугендхольда "Винцент Ван-Гог". — Москва, 1919. — С. 2–20) // Искусство : Живопись. Скульптура. Архитектура. Графика. Книга для учителя. В 3 ч. Ч. 2. Искусство Западной Европы XVII–XX веков / сост. М. В. Алпатов, Н. Н. Ростовцев. — 4-е изд., испр. и доп. — Москва : Просвещение, 1988. — 286 с. — С. 241–248.

The focus of the article is ekfrazys painting "Bush" Van Gogh intersemiotychny translation which aims to conceptualize genre-themed dominant "The Master of the ship" Yeorge Yanovsky, – marine, cinematic, neo-romantic, expressionistic and mistic novel that, – appear in interartistic correlation painting and literaty works ekfrazys and novel are in metonymic relations. Novelist- "acromant" takes a picture "Bush" as impressionistic work demithologistic this "text", rejects his "biography" (conditions, time and plase of creation) and expressionistic symbols.

Key words: ekfrazys, intersemiozys, painting, "creative citing".