

ЕКФРАСТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ РОМАНУ МАНУЕЛЯ РІВАСА “ОЛІВЕЦЬ ТЕСЛІ”

Ольга ШЕСТОПАЛ

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Стаття присвячена проблемі взаємодії слова й візуального образу, що виявляє себе у різних формах екфрастичної репрезентації предметів візуальних мистецтв (скульптури, архітектури та живопису) і постає одним з ефективних прийомів збереження і передачі культурної пам'яті у сучасній іспанській прозі на прикладі роману галісійського письменника Мануеля Ріваса “Олівець теслі” (1998).

Ключові слова: екфрастична репрезентація, релігійний екфрасис, пам'ять, нарративні техніки.

Статья посвящена проблеме взаимодействия слова и визуального образа, что раскрывается в разных формах экфрастической репрезентации предметов визуальных искусств (скульптуры, архитектуры и живописи) и становится одним из эффективных приемов сохранения и передачи культурной памяти в современной испанской прозе на примере романа галисийского писателя Мануэля Риваса “Карандаш плотника” (1998).

Ключевые слова: экфрастическая репрезентация, религиозный экфрасис, память, нарративные техники.

The article deals with the various forms of ekphrastic representation of visual arts (sculpture, architecture and painting) as one of the effective methods of preservation and transmission of cultural memory in contemporary Spanish literature on the basis of the novel *The Carpenter's Pencil* (1998) by Manuel Rivas.

Key words: ekphrastic representation, religious ekphrasis, memory, narrative techniques.

Роман Мануеля Ріваса “Олівець теслі” (1998), удостоєний національної Премії Критики, посідає вагомe місце як у творчому доробку галісійського письменника, так і в сучасній літературі Іспанії та Європи, про що яскраво свідчить переклад роману багатьма європейськими мовами. Враховуючи синтетичність творчої манери Ріваса, його схильність до поєднання в одному творі різних жанрів, стилів, дискурсів тощо, серед естетико-художніх особливостей роману значний інтерес становить взаємодія слова й візуального образу, що виявляє себе у різних формах екфрастичної репрезентації предметів візуальних мистецтв (живописних полотен, скульптур та архітектури) і постає одним з ефективних прийомів механізму збереження, передачі і творення пам'яті.

Вдаючись до різноманітних нарративних технік (множинності дієгитичних рівнів, діалогічної фокалізації, метаоповідних прийомів тощо), Рівас створює калейдоскопічний нарратив, в якому чергуються два основних нарративних голоси – героя-оповідача Ербаля, у минулому охоронця франкістської в'язниці “Фалькона” в Сантьяго де Компостелла, та всезнаючого наратора. Утім, у тексті Ріваса існує ще один, важливий з точки зору формування екфрастичних текстів, наратор, що вводиться за допомогою матеріалізації метафори “прововистої деталі”. Мова йде про теслярський олівець, головний образ-символ роману, образ полісемантичний та поліфункціональний. По-перше, уособлюючи голос убитого Ербалем художника (після розстрілу Ербаль присвоює його олівець собі, і, як і попередній його власник, кладе собі за вухо, після чого мертвий художник час від часу вступає з Ербалем в діалог), олівець стає символом свідомості митця (відсутність конкретного імені у художника – ще одне тому підтвердження). По-друге, образ червоного теслярського олівця (політичний колір республіканців під час Громадянської війни) стає носієм етичних та соціальних цінностей, і в цьому аспекті виконує терапевтичну функцію стосовно “хворої” свідомості Ербаля: ставши частиною розшарпаної ідентичності Ербаля, він поступово трансформує його свідомість, наділяючи здатністю до естетичного світосприйняття й лікуючи моральний занепад його душі. Зауважимо, що на перший погляд олівець випадково потрапляє до рук Ербаля, тим самим порушуючи традицію його передачі від майстра до майстра (художник отримав його в подарунок від свого друга-столяра незадовго до того, як фалангісти розстріляли останнього, який у свою чергу отримав його від іншого тесляра і т.д.). Насправді, Ербаль також частково пов'язаний з цією традицією. Зі спогадів дитинства, окрім дядька-мисливця, який навчив хлопця стріляти “без вагань”, і від якого Ербаль успадкував риси “Залізної людини”, яка формує одну частину свідомості героя, виринає образ ще одного дядька – Нана, який був теслярем, і вчив маленького Ербаля за запахом розрізняти дерева (ще хлопцем, Ербаль умів визначати запах берези, який асоціювався в нього з образом жінки). Здатність до асоціативного образного мислення, таким чином, постає втраченою з часом творчою потенцією Ербаля, яка починає розкриватися з моменту заволодіння олівцем.

По-третє, олівець виконує в тексті функцію інструмента збереження, передачі та творення культурної пам'яті (колективної та особистісної). Саме за допомогою олівця художник, а згодом і сам Ербаль як носій

його свідомості, малює прикрашений численними скульптурами портик “Глорія” знаменитого кафедрального собору Сантьяго-де-Компостела. Замінюючи обличчя святих і янголів портретами своїх друзів-в’язнів, художник водночас пояснює їм, хто є хто у портику: *“Ти, Касаль, сказав він тому, хто нещодавно займав пост алькальда в Компостелі, ти – Мойсей зі скрижалями законі. А ти Пасін, сказав він тому, хто був активістом профсоюзу залізничників, ти – святий Іоанн Євангеліст, бачиш, в твоїх ногах орел. Ти, мій капітан, ти – святий Павло, сказав він лейтенанту Мартінесу, котрий спершу був карабінером, а згодом, вже у республіканців, став членом муніципальної ради. Серед в’язнів було двоє старих – Ферейро де Сас і Гонсалес де Сесурес, їх він, за його словами, зобразив з самого верху, в центрі, в оркестрі Апокаліпсису. А Домбодану, наймолодшому і трохи дурнувату, він сказав, що той – ангел, котрий дує в трубу. І так кожному, і всі вийшли дуже схожими...”* [4, с. 39]. Застосовуючи таким чином метанаративний прийом, автор демонструє водночас процес творення візуального образу і його вербального пояснення. Послугуючись наявними у теорії екфрасису класифікаціями, слід зазначити, що, за формальними ознаками, маємо справу з діалогічною нульовою міметичною екфрастичною репрезентацією, яка, вказуючи на співвіднесеність реалій словесного тексту (романних героїв) з художньо-образотворчим явищем (скульптури біблійних персонажів), стає джерелом породження нових смислів. Адже, поєднавши у своєму малюнку священний зміст романського витвору мистецтва, створеного у XII ст. майстром Матео, з республіканською ідеєю, за яку ув’язнені ведуть свою боротьбу, митець водночас міфологізує своїх персонажів і надає своєму екфрастичному описові статусу релігійного.

Вперше поняття “релігійний екфрасис” вживає Л. Геллер у статті “Воскресіння поняття, або Слово про екфрасис”, визначаючи екфрастичний релігійний принцип *“<...>запрошенням-спонуканням до духовного бачення як вищого сприйняття світу і сприйняття вищого світу, а разом з тим – принцип сакралізації художності як гарантії цілісності сприйняття”* [1, с. 19]. Інша російська дослідниця Н.Е. Медніс у монографічній статті “Релігійний екфрасис у російській літературі” доходить висновку, що цей різновид екфрасису, як і будь-який інший, *“не є лише адекватною зображенню його словесною візуалізацією <...>, а в більшості випадків орієнтований на вираження того, що у літературі називають підтекстом, а в живописі – за текстом, – це прочитання зображення, не позбавлене вчитування у нього додаткових, сакральних смислів <...>”* [3, с. 66].

З огляду на вище зазначене, спробуємо простежити, як розкриваються ці смисли на рівні образів роману. Головним героєм роману, як і ключовою фігурою в екфрастичній репрезентації портику “Глорія”, стає персонаж, на ім’я Даніель де ла Барка, єврей кубинського походження (справжнє прізвище – Барковські), лікар, республіканець і революціонер, історія життя якого з початку Громадянської війни до еміграції до Мексики після 20 років ув’язнення, стає предметом оповіді Ербала, котрий вже в наш час, працюючи охоронцем будинку розпусти, в усіх деталях розповідає одній повії африканського походження Марії де Віситаeso історію кохання Даніеля де ла Барки і Маріси Мальйо, в котру сам Ербаль з дитинства таємно закоханий. Керуючись особистим інтересом до постаті Даніеля як до головного й непереможного суперника, Ербаль за власним визначенням стає його “тінню”, стежить за ним, збираючи всю інформацію, яку подає до комісаріату, спричинивши таким чином арешт революціонера. Проте, після убивства художника, Ербаль, сам того не бажаючи, поступово перетворюється на “янгола-охоронця” свого особистого ворога. Розгадка цієї парадоксальної трансформації, міститься в описі портика “Глорія”. Завершуючи свій опис, художник звертається до фігури пророка Даниїла: *“Деякі стверджують, що у портику “Глорія” лише один зухвало посміхається – диво мистецтва, загадка для мистецтвознавців. Це ти, Да Барка!”* [4, с. 39]. Ця славнозвісна посмішка пророка, перша в історії кам’яної скульптури, розділила мистецтвознавців на два табори. Одні вважають, що Даниїл посміхається, тому що перед ним стоїть статуя жінки з випуклими формами, інші дотримуються більш ортодоксальної версії, згідно з якою пророк посміхається, тому що сповіщає про прихід Господа. Амбівалентність мистецтвознавчих тлумачень знаходить своєрідне вираження й у постмодерному тексті Ріваса. Художник акцентує увагу на “зухвалості” посмішки пророка, підкреслюючи такі риси Даніеля да Барки як стійкість, незламність, гуманність, зумовлені вірою в істинність своїх переконань, а відтак і в майбутнє відновлення справедливості, що слугує своєрідним віддзеркаленням характеристик біблійного Даниїла (рівасівський герой – атеїст, котрий сповідує наукову “релігію” доктора Новоа Сантоса з його теорією “розумної реальності”, однак у той же час є носієм суто християнських цінностей). Змалювавши Даніеля в образі пророка, художник підкреслив співвідносність особистих якостей лікаря да Барки з якостями біблійного персонажа, таким чином вготувавши йому майбутній порятунок і життя до самої старості. Як і пророк, котрий зі своїми друзями

потрапив у вавилонський полон після завоювання Навуходоносором Єрусалима, і за свої переконання неодноразово піддавався утискам, з яких рятувався дивом (двічі у ямі з левами), Даніель після перемоги Франко, потрапивши до в'язниці зі своїми однодумцями, двічі дивом рятується від смерті: перший раз на груповому розстрілі, другий – вже на індивідуальному. В обох випадках причетним як до можливої смерті, так і порятунку Даніеля стає Ербаль, котрий, під впливом убитого ним художника, що примостився в нього за вухом, відтягує момент страти Даніеля. Таким чином, ключем до розв'язання цих спонтанних проявів “любові до ближнього” в особі Даніеля з боку Ербаля може послугувати трансформація його свідомості, в результаті якої Ербаль з “тіні” й “ката” перетворюється на “янгола-охоронця” Даніеля і навіть долучається до процесу міфотворення: спочатку як персонаж на малюнку художника, а згодом стає його автором. Підтвердження цьому знаходимо ще в одному епізоді, в якому розповідається, як Ербаль, повертаючись до в'язниці, після розстрілу художника, з дивовижним вмінням починає малювати теслярським олівцем портрет “Глорія”: “<...> він відчув, що віднині може все що завгодно розтлумачити за допомогою слів, котрих ніколи раніше він не вживав. Краса янголів, що тримають в руках знаряддя страти Христової, пояснювала йому тепер його ж власна голова, це краса скорботна, в ній явлена туга за несправедливо вбитим Сином Божим. А коли Ербаль намалював пророка Даніїла, у нього вийшла весела кам'яна посмішка, і, простеживши за напрямом свого власного погляду, він знайшов пояснення цієї загадки. Площею Обрадойро йшла Маріса Мальйо, вся залита сонячним світлом<...>” [4, с. 57]. Варто звернути увагу на те, що цей психологічно-тлумачний варіант екфрастичної репрезентації, спрямованої на виявлення образно-символічного змісту візуального образу, належить вже не художнику, котрий спрямовує думки і вчинки Ербаля, а самому Ербалю. Адже, на відміну від “зухвалої” посмішки пророка у витлумаченні художника, у Ербаля – це “весела” посмішка, спричинена радістю від споглядання об'єкта свого кохання (Маріси). Отже, перегукуючись з першим варіантом інтерпретації посмішки пророка, Ербаль наділяє візуальний образ своїми власними почуттями, ототожнює себе з ним, і водночас розкриває загадку майстра Матео як автора цього кам'яного шедевра. Пройшовши таким чином шлях від “чудовиська” до “янгола-охоронця” і навіть “майстра”, Ербаль частково здійснює своє внутрішнє паломництво, долаючи внутрішній антагонізм “Залізної людини” й “митця” як двох

складових своєї ідентичності. Тому, коли настає вирішальний момент розстрілу, рука, яка до того жодного разу не здригнулася, все-таки здригається, і він тільки ранив Даніеля.

Назагал картини розстрілу фалангістами в'язнів “Фалькони” можна розглядати як ще один різновид екфрастичної репрезентації візуальних артефактів у тексті Ріваса. За формальними характеристиками цей різновид можна визначити як імпліцитний або неатрибутивний міметичний екфрасис, котрий не містить відкритої вказівки на автора чи назву твору. Механізм дії цього екфрастичного різновиду слушно визначає дослідниця Е.В. Яценко: “Спочатку у свідомості реципієнта вибудовуються “образотворчі” характеристики образу, потім, шляхом роботи культурної пам'яті, здійснюється пошук його художньо-історичних аналогій, в результаті чого виникає понятійна розшифровка образу. Постаючи у вигляді алюзії на певну відому картину, імпліцитний міметичний екфрасис відіграє важливу роль в інтелектуальній грі з читачем” [5, с. 49]. У нашому випадку такою алюзією слугує картина Ф. Гойї “Розстріл повстанців в ніч на 3 травня 1808”. Зауважимо, що цей шедевр Гойї, створений на початку XIX ст. на основі історичних подій (визвольна боротьба іспанців з французами), і в якому майстерно передана атмосфера страшного насильства над людською природою, став пророчим для Іспанії у період громадянської війни. Картина “ожилла” в буквальному сенсі цього слова, з єдиною різницею – замість французів іспанців розстрілювали самі іспанці. Після смерті Франко це живописне полотно Гойї неодноразово ставало предметом як експліцитної, так й імпліцитної вербальної репрезентації в іспанській літературі (досить лише згадати роман К. Рохаса “Долина полеглих”). У романі Ріваса гойївською можна назвати саму атмосферу описів цих нічних розстрілів, а також деякі деталі, зокрема “<...> білі сорочки приречених на смерть в'язнів, вихоплені з морю променями Геркулесового маяка <...>” [4, с. 62], або вишикувані в ряд військові, котрі розстрілюють арештантів [4, с. 64]. У цілому, опис страти ув'язнених являє собою згорнутий дискретний екфрасис, що вкладається у декілька речень, розсіяних по тексту, чергується з оповіддю, відкриваючи інші перспективи, побічно пов'язані з візуальним артефактом.

Одним з таких образів, що відкриває нові перспективи в описі сцен розстрілу, стає Геркулесовий маяк, відомий ще під назвою Геркулесова башта – давньоримська пам'ятка архітектури національного значення, що стала символом міста Ла-Корунья у Галіції. Опис цієї архітектурної пам'ятки у згаданій сцені складається всього з декількох слів “промені

Геркулесова маяка, схожі на крила вітряків” [4, с. 62], відсилаючи нас до картини іншого митця, котрий в свою чергу послуговував реальним прототипом образу ривасівського художника. Мова йде про галісійського художника-графіка, живописця, мураліста, сценографа Каміло Діаса де Балінью, розстріляного в 1936 році фалангістами за свою націоналістичну позицію. Слід зазначити, що в тексті існує ще одна екфрасична репрезентація Геркулесової башти, яка також слугує аллюзією на картину Балінью з однойменною назвою. Під час однієї з розмов Ербала з мертвим художником, котрий розкриває своєму учню секрети мистецької майстерності у техніці малювання таких складних образів, як море, поля і сніг, співбесідники разом спостерігають за заходом сонця: “<...> по той бік бухти маяк робив перші акварельні мазки, і вони надавали ще більше виразності тій протяжній баладі, яку виспівувало море” [4, с. 88]. Художник повідомляє Ербалу, що незадовго до своєї смерті він намалював саме цей пейзаж для театральної вистави “Пісні моряків”: “В ньому власне не було нічого особливого. Всього лише натяк на море – маяк, Геркулесова башта. А саме море – морок, темрява. Я не хотів його малювати. Я хотів, щоб його було чути, щоб воно звучало, як літання” [4, с. 88–89]. Слід зазначити, що опис цього пейзажу з огляду на наведені вище цитати, являє собою взаємодію відразу трьох видів мистецтва: слова, живопису і музики, що є характерним як для стилю Ріваса, так і галісійської культурної традиції загалом.

Схожі приклади синестезійного екфрасису на тему моря також знаходимо в подальшій бесіді Ербала з художником. Пояснюючи Ербалу складнощі переносу цього образу на полотно, художник згадує англійського живописця XIX ст., провісника імпресіонізму Вільяма Тернера, якому, на його думку, майстерно виходило малювати море: “З усіх існуючих зображень моря найбільш вразливе – на його картині: загибель торговельного судна. Там море можна почути. Це крик рабів, котрі, швидше за все про море тільки і знали, що за хитавицею в трюмах” [4, с. 89]. Згодом художник говорить Ербалу, що хотів би намалювати море зсередини, “<...> закарбувати начебто погляд із скафандра” [4, с. 89], і що в нього є друг, який на це здатний, на ім’я Лугріс. Очевидно, що художник має на увазі Урбано Лугріса Гонсалеса, відомого галісійського художника, близького до сюрреалізму, котрий любив малювати море, і що саме його принцип художнього бачення він називає “поглядом із скафандра”, що, в свою чергу, нагадує фотографію чи принцип камери в кінематографі. Наступний епізод, в якому художник за допомогою слова перетворює тяжку щоденну працю праль на витвір

мистецтва, демонструючи водночас сам процес творення картини, на якій жінки-пралі розмальовують гору, відсилає до іншого галісійського художника, Хосе Луїса де Дьйоса, “<...>котрий, – як зазначає сам автор роману у пролозі-посвяті, – своїм живописом навів мені думки про праль” [4, с. 7].

Розглянуті приклади синестезійної екфрасичної репрезентації сприяють глибшому розумінню творчої манери самого Ріваса, котрий у своїх численних інтерв’ю, статтях завжди наголошував на різноманітності як природного стану культури, й закликав до стирання будь-яких меж між її видами. З огляду на це, у своїх художніх творах, Рівас поєднує поезію з музикою, журналістику з оповіданнями, прозу з живописом, фотографією, кінематографом і театром. Аналіз роману Мануеля Ріваса “Олівець теслі”, засвідчив, що взаємодія слова й візуального образу як характерна ознака творчої манери письменника, що виявляє себе у різних формах екфрасичної репрезентації предметів візуальних мистецтв, стає джерелом породження нових смислів й одним з ефективних прийомів збереження, передачі і творення культурної пам’яті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума. М., 2002.
2. Зенкин С.Н. 2002 – Новые фигуры. Заметки о теории // НЛЮ. 2002. № 57. С. 343–351.
3. Меднис Н.Е. “Религиозный экфрасис” в русской литературе. // Критика и семиотика. Вып. 10. Новосибирск, 2006. С. 58–67.
4. Ривас М. Карандаш плотника: Роман, рассказы / Пер. с исп. Н. Богомоловой. – М.: Иностранка, 2004. – 303 с.
5. Яценко Е.В. “Любите живопись, поэты...”: Экфрасис как художественно-миро-воззренческая модель // Вопр. философии. – 2011. – № 11. – С. 47–57.

ПРОБЛЕМИ ГНОСТИЧНОЇ УНІВЕРСАЛІЗАЦІЇ В РОМАНІ ЛЕСЛІ МАРМОН СІЛКО “САДИ В ДЮНАХ”

Оксана ШОСТАК

Національний авіаційний університет

Статтю присвячено висвітленню основних ідей апостольської гностичної доктрини, таких, як створення світу, вплив жіночності на його формування