

Ольга Башкирова

СТАТУЯ В ХУДОЖНІЙ СИСТЕМІ ДРАМАТИЧНОЇ ПОЕМИ ЛІНИ КОСТЕНКО “СНІГ У ФЛОРЕНЦІЇ”

Творчість Ліни Костенко належить до тих явищ українського письменства, що неодноразово привертала увагу дослідників та критиків і, отже, досить широко висвітлювались у сучасній філологічній науці. Домінанти художнього мислення поетеси окреслено в численних статтях, розвідках, наукових працях. Однак масштабність її поетичного світу дає невичерпні можливості для подальших досліджень, чимало важливих аспектів творчості чекає на висвітлення.

Стрижневими рисами художнього світосприйняття Ліни Костенко можна вважати *домінування зорових образів та культурологічну насиченість* її творів. Знаменно, що поетеса, яка мислить категоріями вселюдської історії, звертається до відомих творів мистецтва. Показова щодо цього драматична поема “Сніг у Флоренції”, яка ввійшла до збірки “Сад нетанучих скульптур” (К., 1987).

Дія поеми відбувається в монастирі старовинного французького містечка Тур у XVI столітті; твір побудований як містерія життя головного героя — Джованфранческо Рустичі, який змарнував свій талант і змушений доживати віку, забутий усіма. Прикметна особливість поеми “Сніг у Флоренції” — це символічні образи статуй, які супроводжують героїв упродовж усього твору. Авторка не випадково вибудовує саме таку образну систему. Як відомо, кожній історико-культурній добі відповідає певний вид мистецтва. Саме скульптура стала домінантою для доби Ренесансу, що його Ліна Костенко обирає предметом художнього зображення у своїй поемі. Однак помилковим було б вважати звернення авторки до образів статуй простою даниною історичній обстановці доби Відродження. Образність “Снігу...” не одновимірна — вона піднімається до рівня символу, який “існує в безкінечно означальній ролі, тяжіючи до загальної ідеї, прагнучи розширення її змісту, а не повного визначення”¹. Аналіз художньої системи поеми неможливий без заглиблення у філософсько-етичну концепцію авторки, у її творчу біографію. Дані аспекти утворюють ті рівні прочитання, на яких варто вивчати поему.

Традиція введення у твір дійових осіб-статуй не нова. Чи не найяскравіше ця тенденція виявилася у творчості, особливо пізній, О.Пушкіна. Досліджуючи у своїй праці “Статуя в поетичній міфології Пушкіна” художні особливості “статуарних” творів російського поета, Р.Якобсон особливу увагу приділяє трьом зразкам ліро-епосу: “Кам’яний гість”, “Мідний вершник” і “Казка про золотого півника”. Незважаючи на все художнє розмаїття цих творів, статуя в них виконує одну й ту саму функцію: “Зв’язок із певною істотою перетворює статую на ідол — або, якщо користуватися термінологією сучасної російської етнології, — на лекан, іншими словами статуя, яку розуміють як “суто зовнішнє зображення”, стає онгоном, втіленням якогось духа або демона.

...Померлий втілюється в статуй і карає непокірного сміливця”².

Може виникнути закономірне питання: чи доцільно розкривати специфіку образності “Снігу у Флоренції” через її порівняння з поетичним світом саме Пушкіна? На нашу

¹ Літературознавчий словник-довідник. — К., 1997. — С. 635.

² Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. Работы по поэтике. — М., 1987. — С. 150.

думку, таке зіставлення цілком закономірне хоча б тому, що великий російський поет належить до тих постатей (Шевченко, Мікеланджело, Блок та ін.), які – безпосередньо чи опосередковано – присутні у творах Ліни Костенко історико-культурологічного спрямування. Приміром, до біографії Пушкіна вона апелює в цілій низці творів (“Астральний зойк”, “Приймний син барона був баран...”, “Віяло мадам Полетики” та ін.).

Поетичний “діалог” з великими митцями минулого зумовлений не тільки особливостями художнього мислення поетеси, а й її творчою біографією. Культурологічне, історіософське спрямування її творчості особливо виявляється в період п’ятнадцятирічного “мовчання” (1962 – 1977). Саме в цей час відбувається філософське осмислення конфліктів митця і середовища, митця і влади, що зумовлює численні художні паралелі між сучасною авторці культурно-історичною ситуацією та долями великих. “Ми не хочемо однозначно виводити твір з тої чи тої ситуації, але водночас, аналізуючи поетичний твір, ми не повинні лишати поза увагою суттєві відповідності між життєвою ситуацією і твором, особливо регулярний зв’язок між певними загальними рисами в низці творів поета і загальним місцем або часом написання цих творів, так само не можна ігнорувати й відповідні біографічні умови”³.

У контексті творчої біографії обох авторів виразнішим постає і семантичне наповнення образів статуй.

“Миф о губительной статуе” (термін Р.Якобсона) формується у творчості Пушкіна під час перебування в його маєтку Болдіно восени 1830-го (“Кам’яний гість”), 1833-го (“Мідний вершник”) та 1834-го (“Казка про золотого півника”) років. Р.Якобсон так характеризує моральний стан поета в цей період: “Туга за нареченою (Наталією Гончаровою – *О.Б.*) і стомлене смирення переймають життя Пушкіна в Болдіно. Мрії поета потьмарюються також різного роду обставинами: з одного боку, поховане минуле ще живе в поеті і пригнічує його; з другого боку, невблаганна царська влада, що мимоволі викликає у поета дитячі спогади про царськосільські пам’ятники і статую, стежить за кожним його кроком...”⁴.

Не дивно, що фатум, який тяжіє над автором, втілюється в образах статуй, кам’яна чи металева невразливість і могутність яких протиставляється слабкості й розгубленості людини. Отже, статуя в ліро-епосі Пушкіна втілює містичне начало, приховані механізми долі.

Зовсім інше змістове та філософське наповнення мають статуї, що зустрічаються на сторінках поеми “Сніг у Флоренції”. На перший погляд, Ліна Костенко, як і російський класик, оточує образи статуй містичним ореолом. Власне, містичний антураж притаманний усій поемі. Досить згадати хоча б “сублімованого чортика” чи символічне роздвоєння головного героя, що викликає асоціації з романом Гофмана “Еліксири сатани” та блоківськими мотивами двійництва. До речі, Майкл М.Найдан у статті “Інші поети в творчості Ліни Костенко” згадує свою розмову з авторкою у 1990 р., в якій вона висловила прихильність до творчості російського символіста: “Блок – це мій поет”, “З дитинства я люблю Блока”⁵.

Виразно містичне забарвлення має також мотив перетворення людини на статую, окреслений у статті Р.Якобсона: “...Образ статуї, що ожила, викликає у свідомості протилежний образ *омертвілих людей*, байдуже, йдеться про звичайне порівняння їх зі статуєю, про випадковий епізод, про агонію або смерть. Тут межа між життям і нерухомою мертвою масою навмисне стирається”⁶.

У Ліни Костенко цей мотив втілюється в образі Маріелли – коханої скульптора, яка перетворюється на своє мармурове зображення:

Я тут. Я жду. Мене вже навіть два.
Ти в плесі ночі біла, як латаття.
О Маріелла з мармуру! Жива?!
Про що мене ти хочеш запитати?

³ Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина. — С. 146 – 147.

⁴ Там само. — С. 159.

⁵ Найдан Майкл М. Інші поети в творчості Ліни Костенко // *Сучасність*. – 1994. – № 10. – С. 155 – 156.

⁶ Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина. — С. 150.

Далі в ритмізованій ремарці читаємо: “Прекрасна жінка ніби заточилась, руками затуляючи обличчя, і, ставши на коліна, скам’яніла”.

Прикметно, що мотив перетворення людини на статую міститься і в імені головного героя:

Та де ж воно, серед яких руїн,
все, що створив я оцими руками, —
я, скульптор навіть іменем своїм,
я — Рустичі, я — рустика, я — камінь!

Образ Мікеланджело, товариша Рустичі, який опосередковано — крізь діалоги Старого та Флорентійця — уводиться до художньої структури поеми, репрезентує те саме порівняння “людина - камінь”:

Він захищав республіку. При ній
фортеці зводив, щоб жила Флоренція.
Коли ж настала влада тираній,
він скам’янів. Він сам уже фортеця.

Зазначимо, що ототожнення скульптора і матеріалу, з яким він працює, в образі Мікеланджело зустрічалося у творчості Ліни Костенко й раніше. Варто згадати вірш “Настане день, коли собі скажу...”, де смерть великого майстра змальовується як загибель скульптури:

А він боявся впасти на юрму.
Сміялись в спину скіфи і етруски.
І він упав. Не боляче йому,
Бо він розбився на камінні друзки.

Однак той самий мотив у творчості Пушкіна та Ліни Костенко мають абсолютно різне семантичне наповнення. Якщо “скам’яніння” людини в пушкінських творах має виразно містичне забарвлення (Р.Якобсон називає це “жахом статуї”), то українську поетесу скульптура цікавить передусім як твір мистецтва, матеріальна віха людської культури, що допомагає осмислити глибинні світоглядні проблеми в широкому історичному контексті.

Одна з центральних проблем творчості поетеси — проблема істинного мистецтва та псевдомистецтва. В.Базилевський назвав “Сніг у Флоренції” “одним із найсильніших творів Ліни Костенко, де мовби синтезовано все, що досі йшлося про відповідальність художника”⁷.

Образи “Снігу у Флоренції” наскрізні не лише для збірки “Сад нетанучих скульптур”, до якої увійшла поема, а й для всієї творчості Ліни Костенко. У назві книжки 1987 року авторка свідомо натякає на знаменитий “Сад божественних пісень” Григорія Сковороди. Невипадково в одному з творів з’являється постать українського філософа (до речі, також у скульптурній “іпостасі”). Упродовж усього творчого шляху Ліна Костенко постійно звертається до образу саду/лісу — ідеального простору, де панує природна свобода і справедливість. Світ природи послідовно протиставляється світу людей з його бездушністю й нещирістю. У попередніх збірках — “Над берегами вічної ріки” (1977) та “Неповторність” (1980) — з’являється мотив утечі до лісу, рівнозначний поверненню до власних витоків, до свого істинного “я”. У збірці ж 1987 року сад постає вже не просто як антитеза суєти та бездуховності, а як символ покликання, вірності митця своєму шляху, того самотнього світу, який творить і залишає людям художник. Ця мегаметафора пронизує всю збірку як наскрізний також образ статуї. Ліна Костенко апелює до постаті Григорія Сковороди, точніше, до його скульптурного зображення. У цій поезії знову з’являється мотив статуї, що оживає:

⁷ Базилевський В. Поезія як мислення: Творчість Ліни Костенко в контексті сучасності // Літературна Україна. — 1987. — 10 верес.

А я лечу, лечу, лечу, лечу!
Григорій Савич! — Тихо шепочу.
Минає день, минає день, минає день.
А де ж мій сад божественних пісень?

... Прикипіли ноги до постаменту. Хліб у торбі
закам'янів. — Біда, — каже Григорій Савич. —
Він мене таки спіймав, цей світ, добре хоч,
що на тому світі. Нічого, яюсь відштовхнуся
від постаменту, та й підемо.

Наскрізна метафора “саду нетанучих скульптур” і постать Григорія Сковороди допомагають поетесі максимально повно розкрити власне розуміння вищого призначення митця як особистості суворої внутрішньої дисципліни, що здатна протистояти спокусам світу з його метушнею та дріб'язковістю.

У поемі “Сніг у Флоренції” образ саду постає принаймні у трьох іпостасях:

- 1) конкретно-історичне утворення — Сад Скульптур, заснований Лоренцо Незрівнянним у Флоренції, де виховувалися Мікеланджело й Русичі;
- 2) монастирський сад у містечку Тур, де відбувається дія;
- 3) поступово, у міру розгортання діалогу між Старим і Флорентійцем, образ саду набуває полісемантичності символу, не випадково Русичі ставить риторичне запитання:

Чи так би шлях мій завершився,
душа б зазнала цих тортур,
якби на світі десь лишився
мій Сад Нетанучих Скульптур?

Епітет “нетанучих” має художнє обґрунтування в структурі твору, адже в поемі згадується сніговий колос, що його правитель наказав створити Мікеланджело. Загибель цього витвору під першим промінням сонця символізує недовговічність творчості “на замовлення”.

Інше втілення псевдомистецтва — кінь без вершника — має цілу низку прихованих значень: це і нікчемність майстра, залежного від кон'юнктури суспільства, і опосередкована співучасть такого митця у злочинах влади, якій він служить, і скороминущість слави тиранів, адже осідлати цього коня може хто завгодно:

...Я натякав новому королю,
що я його у бронзі віділлю.
Адже він попереднику рідня,
то як Франциска вже нема живого —
чому б на того самого коня
не посадити вершника нового?

Прикметно, що зображення коня авторка виводить у світлі пожежі:

Старий:

...Он подивися, що то був за кінь,
яка від нього велетенська тінь!

Флорентієць:

Велика тінь, бо полум'я яскраве.
Смолисті дрова, гарно палахтять.
Так там були хоч війни, хоч заграви,
а тут же гугеноти гуготять!

Кінь без вершника постає ще в одній іпостасі — шахової фігури, вирізьбленої Джованфранческо Рустичі. Таке зменшення масштабів цілком свідоме: скульптура коня і шаховий коник співвідносяться як минуле і теперішнє (шахи в руках монаха перебувають у межах сценічного часу, тоді як велетенський кінь постає тільки як візія буремної молодості Рустичі) і сприймаються як образне відтворення творчої долі скульптора: статуї, створені в ім'я тиранів, не пройшли випробування часом.

Якщо провести паралель із творчістю Пушкіна, то цілком можливо припустити, що й російський поет вдається до такого зміщення акцентів, хоча мотивація тут зовсім інша: золотий півник — це зменшена, казкова іпостась “гибельной статуи”, яка в раніших творах постає в образі кам'яного Командора і “мідного вершника”. У Р.Якобсона читаємо: “Золотий птах злітає зі спиці й переслідує Дадона. “Легкий дзвін” його польоту нагадує й водночас пом'якшує “важкодзвінке скакання” Мідного Вершника”⁸.

Цікаво, що й образ коня без вершника зустрічається в Пушкіна, щоправда, у його графічній, а не літературній спадщині: автографу поеми “Мідний вершник” передує малюнок за мотивами пам'ятника Петру I роботи Фальконе, на якому немає постаті імператора.

Утіленням істинного мистецтва, на противагу псевдомистецтву, постає статуя Маріелли. Мармурова Маріелла уособлює кохання Джованфранческо Рустичі. Зрада коханої жінки перетворюється на зраду свого покликання і — ширше — самого себе. В образі Маріелли поєднуються два мотиви: мотив оживлення статуї і — навпаки — перетворення людини на статую. Тікаючи з Флоренції, Рустичі покидає свою кохану і її статую. Загарбники вивозять скульптуру Маріелли. Оскільки в етичному вимірі роману зрада коханої дорівнює зраді свого покликання, дівчина ототожнюється зі своїм скульптурним зображенням:

...А ту скульптуру, Маріеллу з мармуру,
десь вивезли. Вона на чужині.
Вони її украли, безборонну.
Якийсь ландскнехт повіз, як сувенір.
Або продав якомусь там барону
твою любов, твій безіменний твір.

Скульптура Маріелли приходить у монастирський сад до старого Рустичі. Цей мотив — відвідування митця статуєю — зустрічається і в іншому творі Ліни Костенко — вірші “Пам'ятник І.М.Сошенку” (до речі, знову в поєднанні з образом саду):

І два віки зійшлися на пораду.
І Літній Сад приснився тій вербі.
Хоч би яка скульптура з того Саду
прийшла сюди постояти в журбі!

Таку схильність до “оживлення” статуї, яка бере свій початок ще, напевне, від міфа про Галатею, Р.Якобсон пояснює особливостями скульптури як мистецького твору: “Статуя — на відміну від твору живопису — в силу своєї тривимірності настільки наближається до своєї моделі, що неживий світ майже цілком виключається з кола скульптурних тем: скульптурний натюрморт не міг би адекватно передати явну антиномію між зображенням і зображуваним об'єктом, яка міститься в будь-якому художньому знакові. Лише протиставлення неживої, нерухомої маси, з якої виліплено статую, і рухливої, живої істоти, яку статуя зображує, створює достатню віддаленість зображення і зображуваного. ...Умовний простір статуї зливається з реальним простором, у якому розташовано статую, і всупереч її позачасовій сутності мимоволі виникає уявлення про те, що передувало зображуваному стану і що має за ним відбутися; статуя включається до часової послідовності подій”⁹.

Перетворення Маріелли, наділеної можливістю говорити й рухатися, на мармур —

⁸ Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина. — С. 149-150.

вияв “омертвіння” людини, про яке згадує Р.Якобсон. Торкаючись проблеми “транспозиції твору, що належить до одного виду мистецтва, у твір іншого виду мистецтва” (у даному випадку скульптури в поезію), дослідник зазначає: “Тримірна статуя, звичайно, дає більш природні підстави для включення її в реальний простір, ніж двомірне зображення”¹⁰.

Однак Ліна Костенко досить часто робить не лише скульптури, а й полотна сюжетним центром своїх творів. Так, у вірші “Коли украли “Даму з горностаєм...” портрет жінки фактично “проживає” долю мармурової Маріелли – зображення знаменитої моделі Леонардо да Вінчі наділяється рисами дівчини-полонянки:

Її везли там Герингу чи Франку,
таку давно безсмертну у віках,
таку прекрасну тонколицю бранку,
з таким зв'язком гарним на руках.

Отже, семантичне наповнення скульптурних образів у ліро-епічних творах Пушкіна і Ліни Костенко принципово відрізняється, що зумовлене особливостями світосприйняття цих авторів (містичним – у російського класика і культурологічним, історіософським – в української поетеси), а також специфікою історико-культурного й біографічного контексту, у якому їм випало творити. Пушкін у своїх “статуарних” поемах створює, за висловом Р.Якобсона, “нав’язливу скульптурну демонологію”, яка, містична за самою своєю природою, стає результатом художньої трансформації тяжких внутрішніх переживань поета. Поява образів статуй у поемі Ліни Костенко “Сніг у Флоренції” також значною мірою зумовлена особливостями творчого шляху авторки, однак їх семантичне наповнення підпорядковане передусім філософському осмисленню проблеми митця і середовища.

⁹ Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина. — С. 166 – 167.

¹⁰ Там само. — С. 167.

Інна Рудкевич

ОБРАЗ АВТОРА В КІНОПОВІСТІ О. ДОВЖЕНКА “ЗАЧАРОВАНА ДЕСНА”

Олександр Довженко і сьогодні залишається невідомим. Не тільки тому, що кожен рядок документальних свідчень про нього при найближчому аналізі виявляється цілим дискурсом, полярні точки якого — чи орієнтація на цензуру, чи проблема колективного авторства посмертного образу, чи бажання свідків епохи перекроїти життя та погляди майстра на свій лад. А найбільше завдяки багатоголосю авторського “я”, що звучить у його творах, та багатограним рефлексіям, відображеним в “Автобіографії” і “Щоденниках”, які й свідчать про внутрішні контрверзи авторського “я”, котре весь час перебувало у стані внутрішнього метронома, що прагнув і не міг віднайти точку спокою та абсолютного виміру.

І самі художні образи О.Довженка часто полярні, амбівалентні, взаємовиключні у своїх граничних інтерпретаціях. Власне, тому автор і був цікавим світовому кінематографу, на що звернув увагу М.Наєнко, характеризуючи поетику “Землі”: “...Багато сцен із твору ввійшло до всіх кінохрестоматій світу (“Яблука в росі”, “Танець Василя”, “Рясний дощ на родину” та ін.). Є в них щось таємниче, загадкове, романтичне, і тому — вічне. Те, що прочитується “до дна” з першого погляду, у хрестоматію, як правило, не потрапляє”¹.

Не покладаючись на документальні свідчення, спробуємо окреслити деякі риси авторського образу в кіноповісті “Зачарована Десна” за допомогою методу аналізу

¹ Наєнко М. Романтичний епос. — К., 2000. — С.202.