

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕКСТУ

Марія Зубрицька (Львів)

Поетика погляду в збірці Івана Франка “Зів’яле листя”: рецепційно-естетична інтерпретація

Дискусія про наочність чи візуальність мистецтв, і, зокрема, мистецтва поетичного слова, була однією із важливих проблем естетичної думки ХХ ст. Тут важко знайти інтерпретаційну гармонію в судженнях та твердженнях найвідоміших філософів, культурологів і літературознавців. Аналіз художнього топосу бачення чи візуального поля літератури через поняття “зображення” і “погляд”, у ХХ ст. здобув особливу популярність у філософів, культурологів і літературознавців. Найяскравішим свідченням поглибленого зацікавлення “мовою очей” є екзистенціалістська концепція Ж.-П. Сартра та феноменологічна інтерпретація М. Мерло-Понті, подана в його дослідженні “Око і дух”. Іншим прикладом уже психоаналітичного розуміння візуалізації почуттів є теорія “погляду” Ж. Лакана, яка пропонує розмежовувати два поняття: “споглядання” і “погляд” [7: 74–75]. Споглядання пасивне з пункту бачення того, до кого воно спрямоване. Погляд, на думку французького психоаналітика, за своєю природою є активний. Ми відчуваємо його на собі, він проникає в нашу сутність, завдяки йому проектується наша зовнішня сила. Тому той / та, на кого спрямований наш погляд, реальний чи уявний, вступає з нами в особливу форму комунікування і перетворюється у своєрідний “відбиток” чи “слід” цього погляду. Погляд та його “духа печать” перебувають в обопільній залежності. Роль “відбитка” чи “сліду” погляду є чимось значно більшим, ніж пасивним об’єктом споглядання, оскільки в ній насправді поєднано дві ролі – ліричного об’єкта, який оживає для реципієнта у світлі споглядання і погляду, та ліричного суб’єкта, який скеровує “погляд” читачької аудиторії. Поетична збірка І. Франка “Зів’яле листя” є власне зразком такої поетики та філософії погляду, які з ефектом засліпливого саява мають здатність змінювати внутрішній і зовнішній світ як ліричних героїв, так і тих реципієнтів, що відчитують химерний візерунок почуттів любові, вступають у художню “гру очей” зі своїм баченням і пропонують власну інтерпретацію поетичної візії любові. Захопливе візуальне комунікування, яке виповнює увесь текстуальний простір “Зів’ялого листя”, у контексті як української, так і світової лірики, є яскравим зразком нового художньо-естетичного синтезу слова та зорових

ефектів, які, переплітаючись, утворюють нову культуру вербальних і невербальних засобів вираження найглибших людських почуттів і відчуттів.

Загальноживана ідіома “очі – дзеркало душі”, за своїм походженням, належить до архетипних, оскільки є витвором колективного підсвідомого. Передусім, архаїчні уявлення про магію очей, вдивляння і погляду знаходимо в давніх ритуально-магічних практиках, коли вважалося, що за допомогою енергії погляду можна досягти метемпсихозу – обміну душами ще за життя. Поетична збірка І. Франка – це своєрідна зорова стихія, оскільки більшість текстів постає перед читачами у зримих образах. Йдеться не стільки про “обличчя” ліричних персонажів чи “пейзажі”, як про саму архітектонічну побудову поезій:

Припадком лиш не раз тебе видаю,
На мене ж, певно, й не зирнула ти;
Та прецінь аж у гріб мені – се знаю –
Лице твоє прийдеться донести [б: т. 2: 123].

Або іще одна спроба поетичної візуалізації, яку можна було б назвати “поетичною замальовкою” чи “поетичною світлиною” зі складним переходом від зовнішнього інтер’єру кімнати до складних почуттів ліричного героя, які створюють настрій, атмосферу простору “між”, коли зовнішній погляд розгортається до внутрішньої перспективи:

Покоїк і кухня, два вікна в партері,
На вікнах з квітками вазонки,
В покою два ліжка, підхилені двері,
Над вікнами білі заслонки.

На стінах годинник, п’ять-шість фотографій,
Простенька комода під муром,
Насеред покою стіл круглий, накритий
І лампа на нім з абажуром.

На кріслі при ньому сидить моє щастя,
Само, у тужливій задумі:
Когось дожидає, чийсь хід, мабуть, ловить
У вуличнім гаморі й шумі.

Когось дожидає... Та вже ж не для мене
В очах її світло те блима!
Я, сумерком вкритий, на вулиці стою,
У рай той закрався очима [б: т. 2: 157].

Саме ця збірка поета, як жодна інша, дає змогу естетично сприймати не лише артикуляцію пережитих почуттів, а й своєрідну їх візуалізацію. Тут можемо повністю погодитися з тезою Т. Адорно, що образ – це “доповнювальна видимість”, привид того, чого не існує, або що втрачає свої чіткі контури [1: 518]. Ця теза

Т. Адорно дає змогу глибше зрозуміти поетику погляду, яка в "Зів'ялому листі" є однією і домінуючих стратегій художньої організації почуттів і відчуттів ліричного героя. Збірка "Зів'яле листа" є чи не найвиразнішою в українській літературі ілюстрацією внутрішньої естетичної трансформації реального образу в уявний, художньо-естетичний, що перебуває в тісному зв'язку з душею, духовністю, культурою тощо. Реальний образ чи тілесність у поетичних текстах І. Франка перестають бути собою, перевтілюючись в абстрактну категорію чи ідею краси та її варіацій. Тілесність реальних об'єктів захоплення сягає найвищого рівня поетичної одухотвореності, і цей процес візуальної трансформації найпереконливіше ілюструє текст "Тричі мені являлася любов..." З перспективи рецепційного навантаження, неповторність поетичного погляду, яка, поза всіляким сумнівом, є у фокусі образної системи "Зів'ялого листа", дає змогу для розгортання суб'єктивних фантазій та уявлень читачів:

Півсонні вії, мов боїться втрати,
І око в око зазира мені.
І дивні іскри починають грати

В її очах – такі яркі, страшні,
Жагою повні, що аж серце стине.
І разом щось таке в них там на дні

Ворушиться солодке, мелодійне,
Що забуваю рани, біль і страх,
В марі тій бачу рай, добро єдине [б: т. 2: 162].

Любов – це феномен, що передусім виявляється у світлі унікального бачення та неповторному візуальному сприйнятті внутрішнього і зовнішнього світу. Це, зокрема, широко розплющені очі, "очі душі", що здатні бачити те, чого не зауважують у звичайних ситуаціях і обставинах. У дослідженні "Дороги любові" Ц. Тодоров подав цитату одного з листів Ж.-Ж. Руссо: "Любов – лише омана... Поки ми кохаємо, доти нічого не бачимо таким, яким воно є" [9: 160]. Те, що бачать / відчувають "очі душі" поета чи ліричного героя, не завжди адекватно словесно описано. Тут так чи інакше поет чи письменник зазнає труднощів при спробі описати невидиме в полі чи просторі зримості. Описувати чи артикулювати невидимість – це організувати за допомогою мовних засобів простір бачення, простір візуалізації почуттів. Парадоксальність модальності видимості у збірці І. Франка полягає в тому, що вона, з погляду читача, просвітлює, а з погляду ліричного героя, затьмарює увесь текстуальний простір "Зів'ялого листа":

Не чує? Щезла з ним у п'яній ночі,
Лиш вид її прошиб мене, як ніж.
О, щоб були мої осліпли очі,
Було б в душі ясніш і спокійніш [б: т. 2: 136].

Теоретичне осмислення артикуляції візуального аспекту людських почуттів у світі художньої літератури у ХХ ст. однаково не давало спокою представникам різних методологічних напрямів: від феноменологів до постмодерністів. Так чи інакше усі методологічні інтерпретації поетики погляду зводилися до одного теоретичного підґрунтя – до проблеми перекладності / неперекладності “мови очей” художніми засобами. І. Франко використовує розмаїття художніх засобів для поетичної організації візуального поля “гри очей”. Тексти “Зів’ялого листя” часто побудовані на тематизації елементів візуальної мови або на прямому включенні візуальних деталей у поетичний текст. Окремі фрагменти ліричної драми містять у собі художні засоби стереоскопічності бачення. Один із улюблених композиційних засобів І. Франка – концентрація уваги навколо візуальної деталі і зосередженість на акті споглядання чи візуалізації об’єкта захоплення та почуттів, що народжуються в просторі між ліричним об’єктом і ліричним суб’єктом. Ці засоби залежно від контексту виконують різні функції емоційної драматизації почуттів ліричного героя. Такі художні засоби є виразно модерністичними, оскільки зближують поезію зі живописом і навіть елементами кінонарративу, в якому читачі самі повинні знайти “перцептивний метод”. У збірці І. Франка візуальні знаки присутності жінки є передусім репрезентантами уяви і фантазій поета, тому в цій поетично-символічній візії уявний образ жінки витісняє реальний. Цікаво, що, на відміну від традиційної інтерпретації погляду як вираження сили влади чи соціокультурного привілею, в “Зів’ялому листі” маємо радикальну зміну ролей. Візуально-антропологічна концепція погляду і споглядання в їх традиційній парадигмі стверджує, що погляд – категорія статусна та ієрархічна, а тому часто є маркером влади чи соціальних привілеїв. Якщо у традиційних уявленнях погляд засвідчував про гендерну асиметрію, де жінка назагал була об’єктом візуального пригноблення чоловіком – як світова, так і українська література є чудовим прикладом цього, – то в збірці І. Франка власне Він, ліричний герой, стає жертвою візуального полону Її очей. І якщо традиційна візуальна антропологія розрізняє, – щоправда, радше як виняток, – візуальний опір чи “погляд-віддачу” на спробу візуального поневолення, то ліричний герой “Зів’ялого листя” добровільно обирає статус візуальної залежності:

Хотів я вирватись з ярма
Твого чару – та дарма! [6: т. 2: 160]

Варто зауважити, що у поетичних текстах Івана Франка є традиційна інтерпретація погляду як ієрархічної категорії. Так, зокрема, у притчі “Про красу” натрапляємо на яскраву ілюстрацію соціальної ієрархії погляду і споглядання:

Усміхнулась Аглая. “Се ж почесть мені,
Що на мні зупинив свої очі ясні

Той мудрець, що пишаєсь ним Греція вся,
Що умом обняв землю, зглибив небеса” [6: т. 2: 212].

Приклад відведення погляду як особливої форми заперечення і незгоди наводив Р. Барт: “Я відведу погляд; віднині це буде єдиною формою мого заперечення” [2: 462]. Для ліричного героя “Зів’ялого листа” така реакція загрожує втратою і задоволення, і насолоди. Щоправда він відчайдушно намагається чинити опір магій силі жіночого погляду:

Неначе блискавка ярка,
Що зразу сліпить очі,
Що враз і тішить, і ляка,
Ніч робить з дня, день з ночі, —
Отак для мене був твій вид
І розкішню й ударом;
Я чув: тут смерть моя сидить,
Краси вповита чаром.
Я чув, і з жаху весь тремтів,
І розкішню впивався;
Від тебе геть тікати хотів [6: т. 2: 145].

Перед читачем очевидна ілюстрація, коли “я” закоханого задля власного порятунку розчиняється у магії погляду “ти” коханої. Любов – це система рівнянь між “ти” і “світ”, сфера поступових заміщень, метафоричних розширень, яка починається з вузького “ти”, що поступово витісняє увесь світ. Саме у такому контексті можемо повноцінно осягнути розпачливе зізнання ліричного героя:

Весь світ не годен заповнить
Мені твоєї страти [6: т. 2: 151].

У праці “Буття і ніщо”, зокрема у підрозділі “Погляд”, Ж.-П. Сартр з феноменологічної перспективи описав цей складний процес трансформації та метаморфози світу через перехресну гру очей “я” і “ти”: “Передусім *погляд іншого* як необхідна умова моєї об’єктивності – це руйнування будь-якої об’єктивності для мене. Погляд іншого мене досягає через світ, і це – не лише трансформація мене самого, а й тотальна метаморфоза *світу*” [5: 388]. Тут важливо наголосити на такому характерному для модерністичної літератури прийомі як художня демонізація “фатальної жінки”, яка мимоволі змінює долю письменника, що безпосередньо чи опосередковано проектується на зламані долі героїв художніх текстів. На таку рису “Зів’ялого листа” вперше вказав С. Гординський [4: 151–156], провівши паралель між ліричною драмою І. Франка та “Квітами зла” Ш. Бодлера. Поетизація візуальних знаків присутності жінки у “Зів’ялому листі” та її погляду найвиразніше вказують на діалогічність прагнення. Ця інтенційність прагнення, зокрема прагнення Іншого / Іншої коливається в полі бінарної опозиції почуттів та відчуттів ліричного героя: від гармонії до дисгармонії, від сакралізації до профанізації об’єкта захоплення: погляд коханої може за мить опустити ліричного героя на землю, і так само легко підняти на недосяжну висоту, або ж просто пройти поруч, не подаючи жодного знаку:

В житті мене ти й знати не знаєш,
 Ідеш по вулиці — минаєш,
 Вклонюся — навіть не зирнеш
 І головою не кивнеш,
 Хоч знаєш, знаєш, добре знаєш,
 Як я люблю тебе без тями... [б: т. 2: 147]

Іноді ця інтенційність прагнення набуває форм неприхованої агресії, як єдино можливої реакції на страждання ліричного героя, який усвідомлює, що не може оволодіти свободою свого об'єкта захоплення. Інакше кажучи, за Ж.-П. Сартром, задоволення від споглядання завжди тісно переплетена зі стражданням зустрічі і неминучістю жертвності, яка ніколи не суперечить принципів задоволення:

Чого являєшся мені
 У сні?
 Чого звертаєш ти до мене
 Чудові очі ті ясні,
 Сумні,
 Немов криниці дно студене?

 О ні!
 Являйся, зіронько, мені!
 Хоч в сні! [б: т. 2: 147–148]

Насправді, в контексті “Чого являєшся мені у сні...” можемо говорити про особливий різновид “емоційно-напруженого зору”, в якому в нерозривній сув’язі переплетені прагнення володіти та естетизація відчуття втрати як краси. Звідси зрозуміло, чому лірична драма “Зів’яле листя” побудована на ефекті продовженого погляду як художнього засобу втримування образу – це основний оптичний принцип кіно та інших візуальних мистецтв. Інший художній ефект підтримування погляду – це актуалізація спогадів, які можна розглядати як своєрідне продовження життя через “життя тіні”. Відбувається трансформація дійсності в уявну дійсність, яка набуває в “Зів’ялому листі” циклічної форми повторень і є цікавим симбіозом “реальне-нереальне”. Співвідношення світу художньої дійсності і авторської свідомості є чудовою ілюстрацією складного і загадкових взаємостосунків між світом пізнання та трансцендентним світом, які важко підлягають теоретичному осмисленню та критичному аналізу. Можна використати термін Л. Токера “інволюція” [див.: 10], який він запровадив для опису процесу розмивання меж між “внутрішнім” і “зовнішнім”, між дієгетичним художнім світом і екстрадієгетичною свідомістю імпліцитного автора. У ситуаціях специфічного невербального освідчення в коханні, в європейських літературах, і зокрема, в літературі українській активно використовують парадигму відображення почуттів у зовнішності, зокрема, в очах коханої / коханого. Задивляння в очі чи вдивляння в обличчя об’єкта захоплення дає змогу побачити-відчути його / її емоційний стан і відповісти на нього. Отож, коли ліричний герой вдивляється в образ коханої, він насправді друга, бачить її почуття.

Як і в українській фольклорній, так і в літературній традиціях "бачення коханої / коханого" доволі часто є абсолютною комунікаційною моделлю. І народні пісні, й українські письменники відводять поглядам закоханих надзвичайно важливу роль у художній організації тексту та його образної системи. Цей художній принцип зосередження на магічній грі закоханих очей можна було б назвати феноменом "бачення почуттів". У "Зів'ялому листі" І. Франка "бачення почуттів" набуває особливої гостроти та виразності, оскільки перед читачами розгортається картина любовного афекту, який руйнує будь-які раціональні моделі поведінки як ліричного героя, так і імпліцитного та експліцитного автора драми:

І сей проклін, душе моя,
Хотів на тебе кинуть я
За насміх твій, за весь твій чар,
За той болючий, клятий дар –
З тернових колючок букет.
Та в серці мійому поет
Бунтуєсь, плаче, мов дитя,
Для нього ти краса життя,
Струя чуття, пісень пора –
Проклін у горлі завмира [6: т. 2: 161].

Констатація того, що любов – це почуття безсмертності, яке зливає воєдино двох, відчуття абсолютного призначення одне для одного, – те, над чим не має влади навіть смерть. Нерозривність і невирішувальність стають найвиразнішими атрибутами нерозділеного почуття чи нездійсненої любові, любові, що не відбулася у світі реальному, однак залишила в заручниках світ уяви ліричного героя. Як порив шаленого чуття, що очевидно є руйнівним, про що засвідчує поетика: якщо живі реальні постаті не витримували деструкційної енергії почуттів, не витримували вогню пристрасних почуттів, то вони вдавалися до ескапізму. Один з найбільших парадоксів, який часто знаходимо у світовій інтимній ліриці, ґрунтується на тому, що у силовому полі деструкційної енергетики пристрастей найлегше любити "тінь" чи "ідеал все ясний – бо далекий", оскільки реальний об'єкт захоплення ніколи не дає себе любити так, як хоче хтось інший, він хоче сам любити, бути собою, реалізувати себе у вимірі абсолютної свободи почуттів. Тому в поетичних візіях любові часто трапляється мотив так званої химерної любові, коли привид чи видіння однієї любові навідується до іншої – цей феномен найкраще описав Р. Барт [3: 217–218]. У "Зів'ялому листі" І. Франка один персонаж із невизначними рисами обличчя, однак із магічною енергетикою притягання і зачарованим колом гри очей, із майже хворобливою настирливістю виринає у просторі поетичної уяви ліричного героя. Ця повторювальність, як засіб організації художнього тексту, притаманна передусім модерністичним текстам, і одна з її функцій полягає у можливості текстуального творення феноменологічного простору для нового переживання / проживання життєвих історій і ситуацій із високою емоційною напруженістю. Такий художній засіб повторювальності є власне природним феноменом людської психіки, яка

будь-що прагне затримати чи навіть втримати всі ті моменти, які фізично є неповторювальними і незворотними:

Так най те серце, що в турботі,
Неначе перла у болоті,
Марніє, в'яне, засиха, –
Хоч в сні на вид твій оживає,
Хоч в жалощах живіше грає,
По-людськи вільно віддиха,
І того дива золотого
Зазнає, щастя молодого,
Бажаного, страшного того
Гріха! [6: т. 2: 148]

Серед комунікативних аспектів почуття любові поза всілякою конкуренцією є безсловесне, чи невербальне спілкування, оскільки семантика любові закорінена у власну глибинну парадигму кодування інтимності. Як слушно зауважує Н. Люман: “Комунікативні аспекти любові дають змогу виразити те, що невимовне, а те, що підлягає словесному вираженню, зміцнювати чи послаблювати, відкликати, перекреслювати, а також допомагають усувати непорозуміння і коригувати облудливість завдяки зміні рівня комунікування. Словесне комунікування на цьому передмовному чи позамовному рівні може провадити до висловлювань, однак може й стикатися з блокуванням” [8: 32]. Погляд як комунікат відіграє домінуючу роль у художній організації поетичного світу “Зів’ялого листя”, що чудово ілюструє текст “Як не бачу тебе”, який можна метафорично порівняти з тією краплиною, що дає змогу через поетику погляду досягнути безмежний океан почуття любові в усій його парадоксальності і суперечності:

Щоб побачить тебе,
Мов несуть мене ангельські руки;
Як побачу тебе,
Геть мов гонять пекельнії муки.

Ні без тебе нема,
Ні близ тебе спокою, мій світе!
І земля не прийма,
Ох, і небо навіки закрите [6: т. 2: 151].

Модерністичні пошуки європейської літератури як на зламі XIX–XX ст., так і впродовж всього XX сторіччя призвели до надзвичайно цікавого симбіозу вербальних і невербальних засобів творення художніх образів. Звісно, що “Зів’яле листя” І. Франка органічно вписується в експериментальні пошуки вираження панорами людських почуттів і відчуттів. Лірична драма поета з перших рядків і до останніх дарує всім категоріям читачів змогу розгорнути власне бачення.

Література:

1. Адорно Т. Теорія естетики. – К., 2002.
2. Барт Р. Удовольствие от текста // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – Москва, 1994.
3. Барт Р. Фрагменты речи влюбленного / Пер. с франц. В. Лапицкого. – Москва, 1999.
4. Гординський С. Франкові “квіти зла” // Київ (Філадельфія). – 1956. – № 4.
5. Сартр Ж.-П. Буття і ніщо. – К., 2001.
6. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976.
7. Lacan J. Of the gaze as object petit a ... // The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis. – Norton, 1998.
8. Luman N. Semantyka miłości. O kodowaniu intymności. – Warszawa, 2003.
9. Todorov T. Drogi miłości // Ogród niedoskonały. – Warszawa, 2003.
10. Toker L. The Mystery of Literary Structures. – Cornell University Press, 1989.

Михайло Наєнко (Київ)

“Зів’яле листя” як “Украдене щастя”

Назва цієї розвідки підказує, що йтиметься про дві Франкові драми – “ліричну” і “трагічну”. За жанром вони ніби абсолютно різні (поезія і драматургія), але нас цікавить у них те, що їх єднає: це твори одного пафосу (обкраденість людської душі) і єдиного стильового напрямку – ранньої хвилі українського модернізму.

У радянському літературознавстві ці твори зближували за ідеологічним критерієм: мовляв, “Зів’яле листя” – це “прищеплення” ідеалу революційно-демократичного суспільного обов’язку і злободенний функціонально-суспільний заряд, спрямований проти розкладницько-песимістичної моди декадентства, а “Украдене щастя” – драма з селянського життя, “де через долі персонажів, кинутих у суспільну машину капіталістичної деморалізації, проступає особистісний світ кожного з них” [2: 448, 449, 472, 473]. Усе тут ніби правда (якщо стати на вульгарний шлях розуміння літератури) і водночас – неправда. Бо твори ці насамперед мистецькі свідки нового європейського руху, який зміщував поетичну увагу з соціально-народницьких ідей на власне людину, на її душу й свідомість, що стало однією з найголовніших рис народжуваного тоді *модернізму*. Це був, сказати б, суто людський чинник нового мистецького напрямку. Аби проникнути в його серцевину, письменники стали зосереджуватися на особистісному, підкреслено інтимному бутті людини. З легкої руки С. Павличко український *модернізм* майже ототожнено з фемінізмом і зародження його віднесено до другої половини 90-х років ХІХ ст., коли з’явилися феміністичні мотиви у творах О. Кобилянської й Лесі Українки, а остання (в статті “Малорусские писатели на Буковине”) навіть ужила (“досить впевнено”) саме слово “модернізм” [4: 50, 77 та ін.]. У книзі “Невідомий