

РОЗДІЛ 4 ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 82:1(801.7)

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.25.2.27>

АВТОЕКФРАСИС У СУЧАСНОМУ ЖИВОПИСІ AUTOEKPHRASIS IN CONTEMPORARY PAINTING

Гажева І.Д.,

*orcid.org/0000-0003-0694-1672**кандидат філологічних наук, доцент,**доцент кафедри слов'янської філології імені професора Іларіона Свенціцького
Львівського національного університету імені Івана Франка*

У статті на матеріалі творчості художника, який підписує свої картини псевдонімами «Вася Лопотухін» або/і «Саша Шайкін», проаналізовано проблему вербально-візуального синкретизму в сучасному живописі. Увагу зосереджено на явищі автоекфрасису, під яким розуміють автопереведення вербальних знаків у невербальні або навпаки – автопереведення невербальних знаків у вербальні; узагальнено результати вивчення цього явища в сучасній гуманітаристиці, яка переживає сьогодні свого роду екфрасисний бум. На основі запропонованого сучасними дослідниками протиставлення дескриптивних автоекфрасисів нарративним, автоекфрасиси художника Васи Лопотухіна кваліфіковано як нарративні та здійснено їхній лінгвостилістичний аналіз. Окрім того, виокремлено, авторизовано і хронологізовано прецедентні тексти в них, визначено домінуючі для них теми та ідеї. Проаналізовані особливості автоекфрасисів дозволили зробити висновок про автора як про людину високоосвічену та інтелектуально розвинену, яка вдалася до містифікації і певної гри з реципієнтом своєї творчості. Сховавши власну особистість під псевдонімами, художник створив серію картин в стилі ар-брют з автоекфрасисами. Образи цих картин скеровані на те, щоб відтворити світ очима молодого людини кінця радянської епохи, скривдженої і травмованої її реаліями, а також обставинами власного походження, сімейними негараздами і вихованням; фантазера і недоучки, що прагне втекти з реальності в якийсь вигаданий світ. Проте сам вибір прецедентних текстів, використаних в автоекфрасисах, поряд з окремими професійно промальшованими елементами в художніх композиціях вказують на містифікацію. Така містифікація є тривожним сигналом щодо перспектив розвитку професійного мистецтва, яке не в змозі в сучасних умовах витримати конкуренції з мистецтвом аутсайдерів.

Ключові слова: автоекфрасис, ар-брют, прецедентний текст, «потік свідомості», містифікація.

The article studies the problem of verbal and visual syncretism in contemporary painting based on the work of the artist who signs his paintings with the pseudonyms Vasya Lopotukhin and/or Sasha Shaykin. The main focus is put on the phenomenon of autoekphrasis, which is understood as autotranslation of verbal signs into non-verbal language or vice versa, autotranslation of non-verbal signs into verbal language. The results of the study of this phenomenon in contemporary humanities, which are currently experiencing a kind of 'ekphrastic boom', are summarized. Based on the opposition of descriptive autoekphrases to narrative ones proposed by contemporary researchers, the autoekphrases of Vasya Lopotukhin were classified as narrative and their linguistic stylistic analysis was carried out. Also, the precedent texts within them are singled out, authorized and arranged in chronological order, and the dominant topics and ideas for the above-mentioned features are determined. The studied features of autoekphrasis made it possible to draw a conclusion about the author as a highly educated and intellectually developed person who resorted to mystification and a certain game with the recipient of his work. Hiding his identity under pseudonyms, the artist created a series of art brut paintings with autoekhrases. The imagery of these paintings is aimed at recreating the world through the eyes of a young man at the end of the Soviet era, offended and traumatized by its realities, as well as by the circumstances of his own Jewish origin, family problems, and upbringing: a fantasist and a halfwit who seeks to escape from reality into some fictional world. However, the very choice of precedent texts used in autoekphrases, along with some professionally drawn elements in artistic compositions, points to a mystification. Such mystification is an alarming signal concerning the prospects for the development of professional art, which in present-time conditions is unable to withstand competition with the art of outsiders.

Key words: autoekphrasis, art brut (outsider art), precedent text, stream of consciousness, mystification.

Постановка проблеми. Характерною ознакою мистецтва ХХ–ХХІ ст. є синкретизм. У живописі від початку ХХ с. він найчастіше проявляється у поєднанні візуального і вербального компонентів. Механізми такого поєднання не перестають

привертати до себе увагу дослідників – семіотиків, мистецтвознавців, філологів, які для експлікації сутності цих механізмів використовують різні терміни: семіотична трансмутация, трансформація, транспозиція, екфрасис у широкому розумінні.

Одним із активно досліджуваних питань у цій галузі є питання про те, в якому напрямку відбувається транспозиція: від зображення до слова чи навпаки. У першому випадку говорять про екфрасис (чи екфразис) – у вузькому значенні слова, у другому – про ілюстрацію чи картину на тему літературного твору [6].

Менш дослідженим залишається явище так званого автоекфрасису художника, під яким розуміють автопереведення вербальних знаків у невербальні або навпаки – автопереведення невербальних знаків у вербальні. Такі перекодування є характерною ознакою авангардного типу мислення, адже і починалися вони під гаслом «Ми хочемо, щоб слово сміливо пішло за живописом...», виголошеним найрадикальнішим із всіх авангардистів В.Хлебніковим [Цит. за: 14, с. 210]. Проте у випадку автоекфрасису іноді складно визначити: чи слово йшло за зображенням, чи зображення за словом. Особливо тоді, коли до тексту художника входять прецедентні тексти: цитати чи алюзії на поетичні рядки, пісні, промовки. Цікавою з цієї точки зору постає творчість сучасного художника, який підписує свої картини псевдонімами Вася Лопотухин або/і Саша Шайкін¹. Проте особисто ніхто ані з львівських художників, ані з поціновувачів живопису ніколи художника з таким ім'ям не зустрів. Отже, аналіз взаємодії візуального та вербального в його творах цікавий не тільки у плані з'ясування питання про прирощення смислів у мистецькому творі, але також у плані реконструкції картини світу автора та його творчої особистості.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Дослідження проблеми синтезу мистецтв має давню традицію. Основні етапи розвитку цієї традиції вичерпно висвітлено у працях багатьох вчених [2; 8]. Загальновідомо, що у ХХ ст., зокрема у другій його половині, мистецтво розвивається багато в чому під знаком «візуального перевороту». Відповідно, проблема взаємодії мистецтв набуває все більшої актуальності і з'являється ціла низка індивідуально-авторських та колективних монографій [9; 11; 13], в межах яких здійснюється комплексний аналіз цієї проблеми. Особливої популярності набули роботи, присвячені проблемі екфрасису [3; 4; 7; 12; 13–17]. Л. Генералюк у зв'язку з цим говорить навіть про «своєрідний екфразисний бум» [6]. Щодо явища автоекфрасису, то його докладно розглянуто зокрема в монографії В. В. Фещенко, О. В. Ковалю [13, с. 209–235].

Постановка завдання. Дослідження автоекфрасису обраного художника передбачає необхідність вирішення низки завдань.

Визначити лінгвостилістичні особливості надписів на картинах Васи Лопотухіна.

Виокремити прецедентні тексти в середині них, авторизувати і хронологізувати виокремлені прецедентні тексти, визначити домінуючі для них теми та ідеї, охарактеризувати особливості функціонування прецедентних текстів у надписах до картин.

Розкрити роль вербальної складової як іконічного знаку у загальній художній композиції твору.

На основі виявлених даних реконструювати психологічний портрет художника.

Виклад основного матеріалу. Дослідники автоекфрасису підкреслюють, що існують два варіанти реалізації цього явища. Перший – це коли письменник постає в ролі художника (наприклад У.Блейк, А. Мішо, М. Волошин). Другий – це коли художник створює вербальні тексти, що корелюють із його картинами (наприклад Ван Гог, В. Кандинський тощо). Автоекфрасис Васи Лопотухіна належить до другого варіанту.

До того ж такий корелюючий з картиною текст може існувати поза її межами (у щоденниках, нотатках, каталогах виставок; на звороті самої картини) чи в межах самої картини. В останньому випадку він виконує роль не тільки коментаря, але й елемента художньої композиції (іконічним знаком). Більшість надписів Васи Лопотухіна розміщено саме в межах картин.

Щодо змісту автоекфрасису, як екфрасису загалом, то він може носити описовий, інакше дескриптивний, чи нарративний характер. Важливо, що автоекфрасис, який існує поза межами картини, переважно носить змішаний нарративно-описовий характер: художник зазвичай розповідає про сюжет картини, «історію» та ідею (тобто намагається відповісти на питання: **що** відбувається?), а також описує художні прийоми та засоби його реалізації (тобто намагається відповісти на питання: **як** зображено те, що відбувається?). Тяжіння до описового екфрасису спостерігається, переважно, у художників-інтелектуалів, які намагаються створити цілісний візуально-вербальний «продукт» (наприклад автоекфрасиси Ван Гога, Кандинського тощо). Щодо нарративного екфрасису, то він у більшості випадків спрямований на те, щоб компенсувати «брак», «недостатній рівень» зображальності. Цей брак, зокрема, може бути обумовлений естетичною програмою художника, його приналежністю до пев-

¹ Картини художника можна побачити в мережі: URL: https://violity.com/109842718-aleksandr-shajkin-kartina-za-oknom/?utm_source=items_luah&utm_medium=aleksandr-shajkin-kartina-za-oknom&utm_campaign=luah

них художніх шкіл, напрямків – примітивізму, абстракціонізму тощо.

Щодо творчості Васі Лопотухіна, актоекфрасиси якого носять переважно наративний характер, то спеціалісти кваліфікують її як ар-брют, тобто «грубе мистецтво». Як відомо, цей термін був запроваджений у 1945 р. французьким художником-примітивістом Жаном Дюбюффе для позначення творів непрофесійних художників-маргиналів, зокрема душевнохворих. Жан Дюбюффе наголошував, що їхнє мистецтво, спонтанне і позбавлене культурних стереотипів, є максимально незаангажованим і неспекулятивним. Він привернув увагу широкого загалу до мистецтва таких художників, організувавши в середині ХХ ст. низку виставок їхніх картин, і з того часу інтерес до них і попит на них не згасає. Організатори сучасних виставок-продажів та аукціонів визнають, що просувають на ринок переважно наївне мистецтво та примітивізм. Таке мистецтво, не «зіпсоване», на їхню думку, освітою художника, повніше розкриває народні уявлення про світ, і саме тому є популярним. Щодо попиту власне на ар-брют, то це мистецтво захоплює, перш за все, як своєрідне «віконце у підсвідоме», у світ людських пристрастей та страхів; як можливість опуститися до самого дна людської душі, де стираються грані між індивідами, між здоровими та хворими, інтелектуалами та плебсом, автором і реципієнтом. Саме тому така творчість знаходить відгук серед представників різних соціальних прошарків, а переважно серед інтелектуалів – шанувальників К. Леві-Строса, К. Г. Юнга тощо. Останні відкрили для них низку найважливіших ідеологем, тем і настроїв: чарівність «печальних тропіків», спорідненість світовідчуття сучасної людини і людини архаїчної, універсальність міфологічних структур і неможливість позбавитися них (без докладання спеціальних зусиль духовного характеру), – і цим викликали хвилю інтересу до первісної культури, зокрема первісного мистецтва, а також стимулювали розвиток відповідних цьому світовідчуттю художніх напрямків.

В силу поширення та романтизації в ХХ ст. хибної ідеї про наслідування онтогенезом законів філогенезу в цей час також наймовірніше зростає інтерес до психології дитинства як «первісного» на особистісному рівні, до дитячих травм, проблемних відносин із батьками тощо.

Однак ці ідеї, які мали своїм джерелом високоінтелектуальні розвідки антропологів-структуралістів, були вульгаризовані в межах масової культури і призвели в підсумку до її варвариза-

ції та інфантилізації, до сповзання мистецтва у безодню ірраціоналізму й імперсоналізму. З іншого боку, це призвело також до радикального зниження смаку споживачів художньої продукції, які почали буквально полювати на примітивне мистецтво і нехтувати мистецтвом професійним. Така ситуація спонукала деяких професійних митців вдаватися до свідомих містифікацій: створювати серії картин у примітивному стилі і підписувати їх вигаданим ім'ям. Це можна розцінити як своєрідний виклик публіці, увагу якої не вдалося привернути власними високохудожніми творами, – як певну актуалізацію в сучасному реальному світі казкового сюжету андерсенівського «Свинопасу». А окрім того, подібні містифікації можуть стати непоганим способом заробити на життя. Власне з таким викликом ми, ймовірно, стикаємось у випадку Васі Лопотухіна.

На користь такої інтерпретації свідчить присутність окремих професійно промальованих елементів серед навмисне непрофесійної, спрощеної, «одитяченої» композиції з відсутністю перспективи, світлотіні, з ламаними пропорціями, чистими кольорами яскравих і темних тонів. Так само і надписи на картинах – на перший погляд, безпосередні і скеровані нібито тільки на роз'яснення зображеного, при більш уважному розгляді вказують на людину ерудовану, обізнану в літературі, зокрема в класичній і сучасній російській поезії.

Перш за все зазначимо, що автоекфрасиси присутні у більшості картин художника. Переважно вони є російськомовними, проте деякі з них являють собою гібридні російсько-українські тексти. Цікаво, що у текстах, написаних російською, при цьому немає ненавмисних проявів російсько-української інтерференції: кальок з української мови на рівні лексики чи на рівні граматики; характерних для української мови синтаксичних зворотів тощо. Все це дає підстави для висновку про те, що рідною мовою художника є російська. Можна припустити, що російсько-українська гібридність окремих текстів має навмисний характер. Гібридні автоекфрасиси художник використовує переважно в картинах, які торкаються місцевих реалій, так би мовити «для створення місцевого колориту». Примітно, що серед використаних у гібридних текстах українізмів, часто зустрічаються власне топоніми. Пор.:

*Битва титанов на красных конях конях из серии сельские развлечения я нарисую такую же только большую мне понравилась эта тема. Рисовалось с натуры. Практика в **радехові; Львівхімсіллями**. Воспоминание о работе*

в полном смысле слова люди гибнут за метал. *Моя практика; Згадки про молодість* ночное свидание на *лычаковском* кладбище ходили и боялись почемуто нам нравилось бояться; Але пішли ви всі в сраку. Мені здається що я зайвий на цьому святі. *Стрийський парк*. Підпис: «ВЛ».

Проте головна мета гібридизації надписів – це стьоб, тобто жорстка іронія, самоіронія, та навіть (само-)знуцання, що є вираженням глибокого конфлікту між художником і суспільством. Цікаво, що Ю. Издрик підкреслює у стьобі саме момент «знуцання над загальноприйнятим, над прийнятим обраним і над неприйнятим ніким» [8]. Протиставлення себе і свого іншим і іншому, загальноприйнятому, страждання від необхідності існування і виживання у жорсткому світі чужих – це головна (романтична за своїм походженням) ідея творчості митця.

Позиція вигнанця укріплюється завдяки підкресленню свого єврейства. Так, прізвище, обране для одного з псевдонімів художника, «Саша **Шайкін**» єврейського походження. Простежується і певна закономірність у використанні одного з двох псевдонімів: картини, пов'язані з єврейською темою, частіше підписані «Саша **Шайкін**». Окрім того, в автоекфрасисах доволі часто зустрічаються єврейські антропоніми, як нелітературного, так і літературного походження. Пор.: «*Любимая тетя Фима. Серафима Марковна Лазоверт очень любит своих деток*»; «*Старый Мендель*» тощо. «Старый Мендель» – герой «Одеських оповідань» І. Бабеля, за мотивами яких у 1989 р. був знятий фільм «Біндюжник і король», що був доволі популярним. Примітно також, що більшість поетів, цитати з яких використовує художник в автоекфрасисах, належить до єврейської національності: О. Мандельштам, К. Сімонов, Б. Слуцький, А. Барто, Й. Бродський, Л. Рубальська, Д. Гарбар. Фаворитами серед них є О. Мандельштам і Б. Слуцький. До того ж обрані художником цитати приховано чи явно відсилають до теми приниження, страждань і вигнання євреїв, голокосту тощо. Наприклад, *Вот местечко где родилась мама вот местечко родина отца. Нет местечек только кровь и ямы ужас без начала и конца шесть миллионов в этой страшной щели упокоились н века чтобы к смерти вот так приговорен был целый народ*. Цей автоекфрасис є компіляцією цитати з вірша сучасного поета, який багато пише на тему голокоста, Давида Гарбара «Долина (ущелье) Общин» із його триптиху «Яд – Вашем» і власного тексту художника «шесть миллионов...». Як відомо, 6 млн. – це кількість жертв Шоа (катастрофи єврей-

ського народу), закріплена Нюрнберзьким трибуналом. За таким самим принципом побудовано автоекфрасис: *Тот кто вышел за рамки Витя. А я его помню в обновах шелках шуришащих хрустящих шумящих как буря* (Б.д. ДВП, олія. 45,6x48,2 см. Підпис: «Лопатухин»). Так, перша фраза в ньому авторська, а друга – цитата з вірша Бориса Слуцького «Черта под чертою. Пропала оседлость...», також присвяченого темі голокоста. Борис Слуцький – радянський поет, в творчості якого єврейська тема є наскрізною. Незважаючи на те, що торкатися цієї теми в радянські часи було доволі небезпечно, Слуцький все життя писав вірші, сповненні болісного переживання трагедії єврейського народу. Цей поет, до речі, не був дуже популярним серед широкого загалу, проте його творчість високо цінували справжні шанувальники поезії та колеги з цеху, зокрема Й. Бродський. Показово в цьому сенсі, що цитати з його лірики (а також з лірики О. Мандельштама, як зазначено вище) є найбільш частотними в автоекфрасисах художника – це свідчить про нього як про людину, що добре розуміється на поезії. Так, в якості одного з автоекфрасисів використано також чотиривірші з поезії «А нам, євреям, повезло»: *Еще не начинались споры // В торжественно-глухой стране. // А мы – припертые к стене – // В ней точку обрели опоры*. Примітно, що художник обирає для екфрасисів рядки, в яких присутні єврейські етнографізми, наприклад «шофар» – баранячий ріг, у який трублять на єврейський Новий рік, Рош Хасан; символ свята та Божого Суду, за змістом свята (*Шофара звук уже не слышен/ И Ваш зановес уже разорван / БЯ – трагедия моего народа*. Підпис: «Шлема Шайкин ВЛ»)). Увагу привертає також слово «шлема (чи «шльома») у підписі, що є сленговим і означає «невдаха, розтяпа». Походження цього сленгізму пов'язують із єврейським «шлемазл». Останнє походить від виразу «Шейлем мазаль» (іврит), що буквально перекладають як «повне щастя» і використовують, очевидно, в іронічному контексті. Загалом, художнику, як більшості євреїв, притаманне хворобливе переживання трагедії свого народу, що поглиблює його особисту образу на весь світ – власне той комплекс підліткової свідомості, на ґрунті якого виростає в цілому мистецтво ар-брюту.

Окрім цитат із лірики зазначених поетів єврейського походження, художник використовує в своїх екфрасисах також цитати з творів О. Пушкіна (*Мрійниця. Мечты мечты где ваши сладости Марусины мечты – «Пробуждение», 1816; ... уже они увяли как как сей неведомый*

цветок – «Цветок», 1828); М. Горького (*Не было там никакой смелости дурили всех. О безумии смелых поем мы песню* – поема в прозі «Песня о соколе», 1899); В. Висоцького (*Театр. Мы из породы битых и живут мы помним все нам память дорога* – «Олегу Ефремову» («Мы из породы битых, но живучих, // Мы помним всё, нам память дорога»), 1977); Є. Вінокурова (*И чую гдето по орбитам мы в бес/ предельности летим/ навеки будут вместе га/ гарин и апрель. Вот закрутило завертело.* – «Порой в гостях за чашкой чая...», 1962); Р. Роджественського (*Некому не верится чудо из чудес. Он будет солнце нести на крыле Андрюха Андрюха Андрюха* – «Учителям», 1987: В нём будет мудрость талантливо-дерзкая, // Он будет солнце нести на крыле).

В якості прецедентних текстів доволі часто постають у художника також рядки з пісень російської, найчастіше радянської, естради. Наприклад, в автоекфрасисі *Люся комсомол и весна. Люська Дорофеева Чегевара в юбке аж страшно* знаходимо відсилання до пісні «Любовь, Комсомол и Весна!», 1978, сл. М. Добронравова, ісп. Л. Лещенко. В надписі *Птицы летят на юг. Отдых на природе или мое послание тем кто хочет с меня сделать ломувую лошадь рабочим ляпы. Не получилось но я хочу быть художником* – до пісні «Птицы летят на юг», 1995, муз. О. Зуєва, сл. О. Омельченко, ісп. Валерія. Автоекфрасис *Тает парус детства с ним простился ты навсегда но это не беда ты рукою махни кораблику вслед и в душе сохрани детства солнечный свет ясно и свет. Пусть плывет пусть плывет кораблик мечты* являє собою вільну компіляцію з окремих рядків тексту пісні «Маленький кораблик», ісп. ВІА «Земляне», 1983. Надпис *любовь любил ты люб люби любовлю/ любовлю влюбился я влюбилась влюби/ лисьи извините больше ничего придума/ ть на слово любовь Вас я лопотухин/ не могу* є алюзією на «Песенку Минского» (сл. Б. Окуджава, муз. И. Шварц) з фільму «Станционный смотритель» (за повістю О. Пушкіна), 1972).

Серед прецедентних текстів, наявних в автоекфрасисах художника, знаходимо також фольклорні тексти. Пор. *По Союзу мчится стройка Мишка Райка Перестройка. Ура!!! Правда окрыляет. Пьянит дымок свободы аж курнуть не хочется. А иногда в дурдом закрывает. Михаил старается скорее уравновесит зло добром увидел парни бьют мальчишку красиво рядом станцевал*, де перша фраза є цитатою рядка з частушки епохи перебудови.

Зустрічаються також алюзії на назви відомих творів образотворчого мистецтва. Наприклад, надпис (назва) *Купание красной коровы* відсилає до картини «Купание красного коня» К. Петрова-Водкина, 1912, а надпис *Хватит настоялись надержались. Давно уже рабочий не кует да и колхозница серпомне машет* – до відомого монументу «Рабочий и колхозница», 1937. Окрім того, до автоекфрасису можуть входити назви відомих фільмів. Так, в автоекфрасисі *Битва титанов на красных конях конях из серии сельские развлечения я нарисую такую же только большую мне понравилась эта тема. Рисовалось с натуры. Практика в радехові* використано назву відомого фільмі «Битва титанов», а в надписі *Плавчиха Елена. В городе Сочи темные ночи. Воспоминания о море. Вернулся во Львов а все мысли о море вот и сижу и бухаю*² – назву фільму «В городе Сочи темные ночи» (1989) режисера Марії Хмелик, дочки Олександра Хмелика, який зняв фільми «Новые приключения капитана Врунгеля» і «Если верить Лопотухину». Два останні кінематографічні твори, безперечно, є прецедентними для художника, адже один із його псевдонімів обраний на честь головного героя власне цих фільмів, радянського школяра, мрійника і фантазера Васі Лопотухіна. Перший з них був знятий за мотивами широко полярної повісті для дітей А. Некрасова «Приключения капитана Врунгеля» у 1978 р., другий – у 1983 р.

До речі всі прецедентні тексти, наявні в автоекфрасисах Васі Лопотухіна, були актуалізовані в суспільній свідомості в 70–80-ті рр., а деякі навіть на початку 90-х. Зокрема, автор активно використовує цитати з поезій О. Мандельштама – перше офіційне видання, в якому представлені цитовані художником рядки, вийшло в світ у 1973 р. у серії «Библиотека поэта». Поезія В. Хлебникова «Мне мало надо!», яку цитує поет, опублікована вперше в книзі: Велимир Хлебников. Творения. М.: Советский писатель, 1986. Вірші Й. Бродського почали видавати з 1987 р., Б. Слуцкого – з 1991 р.

Приблизно до цього ж періоду належать і цитовані тексти радянських (значно рідше російських пострадянських) пісень, зокрема: «Любовь, Комсомол и Весна!», 1978, сл. Н. Добронравова, ісп. Л. Лещенко (пор. автоекфрасис: *Люся комсомол и весна. Люська Дорофеева Чегевара в юбке аж страшно*); «Маленький кораблик», ісп. ВІА «Земляне», 1983 (пор. надпис *Тает парус детства с ним простился ты навсегда но это не беда ты рукою махни кораблику вслед и*

² Тексти автоекфрасисів подано зі збереженням авторської орфографії.

в душе сохрани детства солнечный свет ясно и свет. Пусть плывет пусть плывет кораблик мечты); «Песенка Минского», сл. Б. Окуджави, муз. І. Шварца з фільму «Станционный смотритель» (за повістю О. С. Пушкіна), 1972 (пор. надпис *любовь любил ты люб любит люблю/ люблю влюбился я влюбилась влюби/ лисьи извините больше ничего придума/ ть на слово любовь Вас я лопотухин/ не могу*); «Птицы летят на юг», 1995, муз. А. А. Зуев, сл. О. Омельченка, ісп. Валерія (пор. автоекфрасис *Птицы летят на юг. Отдых на природе или мое послание тем кто хочет с меня сделать ломовую лошадь рабочим ляпы. Не получилось но я хочу быть художником*). До того періоду належать і цитовані назви кінематографічних творів. Отже, художник намагається видати себе (свого ліричного героя) за представника покоління, народженого у 60-ті роки, такого собі радянського хіпі другого покоління, зазвичай, опозиціонера щодо радянського ладу і способу життя, мрійника, маргінала, недоучки, якому завжди і скрізь погано.

Не випадково, всі прецедентні тексти, так само як загалом всі автоекфрасиси художника, об'єднані прагненням втекти кудись з цього світу, де неможливо сподіватися на розуміння, прийняття, співчуття. Це «кудись» може бути різним – реальним і нереальним: котельня (*Работал в той котельной*), м. Сочі (*Плавчиха Елена. В городе Сочи темные ночи. Воспоминания о море. Вернулся во Львов а все мысли о море вот и сижу и бухаю*), космос (у картинах і надписах доволі часто представлена тема Гагаріна і польотів у космос, наприклад, *И чую гдето по орбитам мы в бес/ предельности летим/ навеки будут вместе га/ гарин и апрель. Вот закрутило завертело*), кохання (*любовь любил ты люб любит люблю/ люблю влюбился я влюбилась влюби/ лисьи извините больше ничего придума/ ть на слово любовь Вас я лопотухин/ не могу*), алкоголь (...але вони бухають бухають бухають і не хочуть думати і я бухаю...), ну а найчастіше – світ дитинства.

Дійсно, тема дитинства домінує у всій творчості. При цьому, з одного боку, присутній мотив туги за дитинством, його ідеалізація (*Тает парус детства с ним простился ты навсегда но это не беда ты рукою махни кораблику вслед и в душе сохрани детства солнечный свет ясно и свет. Пусть плывет пусть плывет кораблик мечты*), 1984), а з іншого боку, тема дитячої травмованості (*Сон о детском доме как все таки печально. Очень страшный сон детский дом зло так не должно быть у детей должны быть родители*), образ ображеної дитини, драма народження

у вражій світ. Показовою в цьому сенсі є картина і надпис до неї: *Мое состояние на детских дурацких утренниках когда меня наряжали в кролика и заставляли читать стихи*. По-перше, дітей вбирали зайчиками, а не кроликами. Заміна лексеми не випадкова, адже кролів їдять. Таке слововживання сигналізує про психологію жертви. Окрім того, персонаж на картині зображений у костюмі червоного кролика, а вуха кролика співвіднесені з ковпаком блазня. Червоний колір – колір уразливості та його зворотного боку – агресії. Мотив приниження дитини, знуцання з неї звучить й у інших автоекфрасисах. При цьому в жодному з них не сформульовано вимог до себе, шкодування з приводу того, що щось зроблено не так – претензії лише до інших людей. Таке ставлення до світу, за спостереженнями психологів, зживає себе принаймні до 30-річного рубежу – у разі ж психіки травмованої (що очевидно має місце і в даному випадку) цією підлітковою озлобленістю та скривдженістю можна «годувати» свою душу і далі. Проте всьому є межа: якщо озлобленість і претензії до світу можуть залишатися у зрілому віці, то туга за дитинством, його ідеалізація поступово минають – у творчості Саші Шайкіна ці настрої присутні, отже маємо справу з досить молодою людиною.

Мотив дитини-жертви пов'язаний у художника з мотивом тварин-жертв. Пор.: *Мои впечатления от цирка где больше не пойду. Фабрика страданий побывает за кулисами потеряете покой. Мамаши папаши если вы продолжаете водить детей в цирк вы дебилы. Цирк жлобство жестокость страдание жево/тных издева/тельство на/д братьями н/ашими мельш/ими вас бы падл в/сех в клетки закрыть/мамаши папаши подумайте прежде чем вес/ти своих детей в цирк они/потом вас будут плетками/бить когда вы старень/кие будете будут забир/ать вашу пенсию вы убиваете/через цирк в них все человечес/кое подумайте прежде чем ... подумайте*. Однак у людини дорослої гостра жалість до тварин має своїм наслідком, зазвичай, діяльність, скеровану на їх захист. Проте наш герой віддає перевагу не активній позиції, а позиції безвольної жертви.

Ця безвольність, інфантильність, розчинення у власних емоціях, балансування на межі свідомого і несвідомого проявляють себе і у способі візуалізації текстів автоекфрасису на картинах художника, адже, за спостереженням вчених, структура (візуальне членування) тексту відображає його зміст [1, с. 109]. Примітно, що надписи на картинах Васі Лопотухіна позбавлені пунктуаційних знаків і словорозділів. Щодо прецедент-

них текстів, то вони також ніяк не виокремлені у потоці слів автора. Очевидно, що автор цитує улюблених поетів по пам'яті, і такі неточно процитовані поетичні рядки органічно продовжують його власні думки. Цікаво, що художник досить рідко починає автоекфрасис з цитати: вона ніби «спливає» з потоку його власних думок. Деколи в надписі присутні декілька цитат із поезій різних авторів. Проте всі вони ніби розчинені в авторському тексті, який являє собою суцільне письмо. А текст автоекфрасису, в свою чергу, розчинений у зображеному, точніше, органічно вписаний в композицію картини і часто виконує роль рамки, чи заповнює фон, окремі його фрагменти можуть виступати в ролі прикрашальних чи навіть самостійних іконічних елементів у ній.

Суцільне письмо автоекфрасисів, невідривних від художньої композиції, відображає недискретний потік свідомості художника. «Потік свідомості» як новаторська манера оповіді в літературі модернізму зазвичай асоціюється з чимось інтелектуальним і високо естетичним (адже він починався з М. Пруста, Дж. Джойса, У. Фолкнера). Проте сам по собі він маніфестує відсутність дисципліни в думках, «відпускання віжків», ослаблення вольового начала, а в християнській системі координат – відсутність боротьби з помислами, відкритість для бісівського впливу. Пор. з огляду на це наступний автоекфрасис *мои субики которые иногда меня мучают с ним нужно дружить иногда мне помогают но в основном они меня защищают от всегоплохого в жизни*. Отже, перед нами тип «вічне дитя», що починаючи з 60-х років культивували, зокрема, хіпі – не випадково в аналізованій творчості присутня тема рок-музики, зокрема згадка про Френка

Заппу, а також образи мухоморів, популярних у хіпі галюциногенів, на картинах і «погані гриби» в надписах. Важливо також, що це не просто «дитя», але ще й «дитя» з роздвоєною свідомістю: Саня Шайкін, який почувається Васею Лопухіним, чи навпаки. Тут можна згадати головного героя «Школи для дурнів» Саші Соколова, хлопчика із роздвоєною свідомістю, який веде безперервний діалог із самим собою, вірніше зі своїм другим «я». Проте головний герой «Школи для дурнів» налаштований лірично, Саша Шайкін – скривджено-агресивно.

Висновки. Отже, проаналізовані особливості автоекфрасисів дозволяють зробити висновок про автора як про людину високоосвічену та інтелектуально розвинену, яка вдалася до містифікації і певної гри з реципієнтом своєї творчості. Сховавши власну особистість під псевдонімами Саші Шайкіна і Васи Лопотухіна, художник створив серію картин в стилі ар-брют з автоекфрасисами.образи цих картин і автоекфрасиси скеровані на те, щоб відтворити світ очима молодої людини кінця радянської епохи, скривдженої і травмованої її реаліями, а також обставинами власного єврейського походження, сімейними негараздами і вихованням; фантазера і недоучки, що прагне втекти з реальності у якийсь вигаданий світ. Проте сам вибір прецедентних текстів, використаних в автоекфрасисах, їхня кількість і якість поряд з окремими професійно промальованими елементами в художніх композиціях вказують на «маскарад». Такий «маскарад», безперечно, є сумним явищем і тривожним сигналом щодо художніх смаків публіки і перспектив розвитку професійного мистецтва, яке не може в умовах сучасного світу витримати конкуренції з мистецтвом аутсайдерів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. Перевод с англ. М.: Прометей, 1994. 176 с.
2. Білецький О. Проблема синтезу в літературознавстві / [збір. праць : у 5 т.]. К.: Наук. думка, 1966. Т. 3. С. 505–526.
3. Бовсунівська Т. Роль екфразису в сучасному літературному процесі. Літературний процес: методологія, імена, тенденції. 2014. № 4. URL: <https://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/253>
4. Брагинская Н. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации). *Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста*. М.: Наука, 1977. С. 259–282.
5. Геллер Л. Воскрешение понятия или Слово об экфрасисе. *Экфрасис в русской литературе: Сборник трудов Лозаннского симпозиума*. М.: МИК, 2002. С. 5–19.
6. Генералюк. Викилики екфразису. Література і викилики екфразису. URL: <https://ukrlit.net/info/media/7.html>
7. Екфразис: Вербальні образи мистецтва / за ред. Т.В. Бовсунівської. К.: КНУ, 2013. 237 с.
8. Іздрик Ю. Аберже метрополітену (Львівське Метро. № 3. 2000). URL: http://www.dosug.mk.ua/lit_portal.php?action=read&wid=23&cid=14
9. Моклиця М. Від синкретизму до сецесії: філософські аспекти синтезу мистецтв. http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vftk/2008_5.pdf

10. Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури: [Монографія]. Донецьк: ДонНУ, 2014. 154 с.
11. Рисак О. Мелодії і барви слова (Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст.): [монографія]. Луцьк: Надстир'я, 1996. 98 с.
12. Рисак О. «Найперше – музика у слові»: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX століття. Луцьк: Вежа, 1999. 402 с.
13. Рубине М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Академический проект, 2003. 354 с.
14. Фещенко В. В., Коваль О. В. сотворение знака: очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства. М.: Языки славянской культуры, 2014. 640 с.
15. Heffernan J.A.W. Ekphrasis and Representation. *New Literary History*. 1991. Vol. 22. № 2. P. 297–316.
16. Krieger M. Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign. *Emblems by Joan Krieger*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992. 292 p.
17. Mitchell W.J.T. Ekphrasis and the Other. *Picture heory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, 1994. P. 151–182.
18. Mitchell W.J.T. Almeida E. De, Reynolds R. Ekphrasis. URL: <http://humanities.uchicago.edu/faculty/Mitchell/glossary2004/ekphrasis.html>

UDC 821.161.2

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.25.2.28>

GENERAL FEATURES OF GARIP POETRY IN TURKISH LITERATURE OF THE REPUBLIC PERIOD

ЗАГАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОЕЗІЇ ГАРІП У ТУРЕЦЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПЕРІОДУ РЕСПУБЛІКИ

Kuzu Fatih,

orcid.org/0000-0002-3875-6589

PhD Candidate

Institute of Philology of Taras Shevchenko National University of Kyiv

Turkish poetry, based on a strong historical tradition continued its development and change though different historical periods. As every field of social life, literature is affected and shaped by political, economic, social and religious changes and developments. Turkish society spread over wide geographical area throughout the history and during this historical process it interacted with many different cultures. This fact affected and shaped the cultural, religious, social and political life of the society. With the birth of the Republic of Turkey which was established after the fall of the Ottoman Empire a lot of innovations occurred in the social and political fields. The social and cultural structure that changed with the Republican period affected literature too. Some new literary conceptions appeared during this period. The Garip Movement appeared and brought a new breath to Turkish poetry of that time. It brought a new understanding to be considered marginal for Turkish poetry of that time. At the time of its emergence, the conception of the poetry was considered strange by the society. However, it also influenced the poets who appeared later times in Turkish literature. This study aims to show some basic Garip Poetry's features. In the study the poems of the three main representatives of Garip Poetry such as Orhan Veli Kanık, Melih Cevdet Anday and Oktay Rifat Horozcu are analyzed. Based on the examples of these three poets' literary works, the article studies the general picture of Garip Poetry's conception. This kind of poetry conception without meter and rhyme took its first step with this movement and influenced the poets who were the representatives of free poetry in the later years. The language used in the poems is generally close to the daily spoken language. In addition, the subject of the poem is usually taken from the daily life rather than from a poet's imagination. It is useful to state the similarities of poetry's conception with Turkish folk literature in terms of the simplicity of the language of poetry they use, the selection of the subject from daily life and some morphological features. Rhetoric is avoided in the poems. Also, the poems are written in conversational or narrative way. The relationship between poetry, painting and music is rejected particularly. It is also believed that each branch of art should proceed in its own way. Thus, Garip Poetry opens a new era in Turkish literature.

Key words: Turkish Poetry of the Republican Period, Turkish Poetry, The Garip Movement, Garip Preface, Garip Poetry, Orhan Veli Kanık, Oktay Rifat Horozcu, Melih Cevdet Anday.

Турецька поезія, яка базується на сильній історичній традиції, продовжувала розвиватися і змінюватися у різні історичні періоди. Як і на будь-яку сферу суспільного життя, на літературу впливають і формують політичні, економічні, соціальні та релігійні зміни та тенденції. У процесі історичного розвитку турецьке суспільство пошири-