УДК 821.161.2-2.09

НАУМЕНКО Наталія Валентинівна, кандидат філологічних наук, Національний університет харчових технологій

ЖИВОПИСНИЙ ПЕРВІНЬ УКРАЇНСЬКОГО ВІЛЬНОГО ВІРША

У статті аналізуються верліброві твори українських митців, прообразами яких стали артефакти образотворчого мистецтва. Показано, що використання у віршованому тексті синтезу мистецтв, яке веде свою традицію з початку XX століття, допомагає авторам створити багатогранні образи довкілля та вписаної в нього людини. Ці образи увиразнюються завдяки засобам вільного віршування, які надають висловлюванню специфічне емоційне забарвлення, притаманне винятково поетичному осмисленню світу.

The article analyzes the blank verses of the Ukrainian artist, which are based on the artifacts of the art. It has been proved that using the synthesis of arts in the poetic text, known to be used since the beginning of the 20th century, helps the authors to create multisided images of the surrounding world and of the human being in it. These images are emphasized with the means of blank verses, which provide the utterance with a specific emotional coloring which can be attributed to poetic understanding of the world exclusively.

Якщо говорити про лірику як складник верлібрового метажанру – системи, у якій синтезуються епічні, ліричні, драматичні та деякі інші жанри, – то в її межах спостерігається настільки тісне переплетення різних інваріантів, що жанрову природу окремого вільного вірша важко кваліфікувати однозначно. За висловом Е.Соловей, "розмитість жанрів у новочасній ліриці не скасувала... рудиментарної пам'яті жанру, що... зазнала нової актуалізації" [14, 162].

Актуалізація ця виявляється тоді, коли жанровий маркер наявний у заголовку або підзаголовку до віршового твору. Окрім творів власне літературних, він може знаменувати собою твір образотворчого мистецтва або рукоділля: "*Пастелі*" П.Тичини, "*Меандри*", "*Мандаля*", "*Писані кахлі*" Віри Вовк, "Квіти на *поштівках*" І.Калинця, "Перед *картиною* Левітана" А.Мойсієнка, "*Мереживо* дощових крапель" В.Колодія, "*Витинанка* на естонську тему" І.Шимко, "Київські *екслібриси*" Б.Бойчука тощо. Створений за допомогою заголовка "горизонт очікування" (за висловом Г.Р.Яусса) значною мірою визначає сприйняття верлібрового твору реципієнтом, знайомим із особливостями первісного живописного жанру.

У поезіях, які за основні жанрові визначники мають винесені у заголовок назви художніх артефактів, автор розмірковує про сутність і долю мистецтва – як образотворчого, так і словесного. У такий спосіб утворюється кількаплощинна семантична сув'язь, яка позначається терміном "екфразис".

Екфразис – чинник створення метапоетичного (метажанрового) дискурсу віршового твору. Текст-екфразу, який відтворює словесними засобами пам'ятку чи картину, називають простим, а той, що включає інформацію про художника, поета, прототип художнього твору, – витонченим [20, 85].

Світ живих і неживих предметів сповнений життя, драматичної недомовленості колізій, з ланцюгом логічно нерозв'язних конфліктів, зачарованості красою. Тому метою нашого дослідження є з'ясувати, як саме шляхом синтезу засобів образотворчого та словесного мистецтва поетові вдається передати ці драматичні колізії, змушуючи річ або об'єкт довкілля переживати, відчувати, мислити подібно до людини.

Доволі часто у верлібровому творі з живописним первнем відбувається синтез сенсорних образів – до зорових долучаються слухові, запахові, дотикові. Ще І.Франко у трактаті "Із секретів поетичної творчості" провів паралель між поезією й живописом: поезія апелює як до зору, так і до слуху, а далі – за

допомогою художніх образів – і до інших чуттів, творячи такі асоціативні комплекси, які не може викликати живопис сам собою [18, 264].

Говорячи про символіку природних образів, ми передусім маємо на увазі визначення ролі **пейзажу,** його символічної деталі у вільному вірші. Пейзаж у поезії постає засобом проекції реалій зовнішнього довкілля на внутрішній світ ліричного героя, що є однією з головних рис української поезії. А звертання до образів, узятих із природи, засвідчує зацікавлення вітчизняних верлібристів ХХ століття у відродженні давніх традицій нації [12, 7].

Своїм забарвленням краєвиди живої природи викликають у людини не лише естетичне захоплення, а й породжують алегорії та символи. Так, Х.Е.Керлот у "Словнику символів" (стаття "Пейзаж") робить такий висновок щодо актуалізації природної символіки в літературному творі: "Пейзажні сцени, які виникають в уяві, повністю залежать від значущості, тривалості й інтенсивності почуттів, які їх викликали. Тут форма... наочно втілює внутрішню силу" [5, 383].

Зважаймо також на те, що саме об'єкт природи – море – свого часу став метафорою вільного віршування: рядки поезії подібні до мінливих, часом розбурханих хвиль, що безперестанку піднімаються і спадають. З піднесенням популярності верлібру в Україні (кінець ХІХ – початок ХХ століття) збігається переосмислення хронотопного образу моря як важливого символу нескінченності, свободи та дива, а морського узбережжя – як місця просвітлення та філософських роздумів.

Не випадково морю було присвячено перший взірець оновленого вільного вірша – "Уривки з листа" Лесі Українки, що його на тлі ХХІ століття можливо сприймати як варіацію на тему "Поетичне мистецтво":

Товаришу мій! Не здивуйте з лінивого вірша:
Рифми, дочки безсонних ночей,
покидають мене,
Розмір, наче химерная хвиля,
Розбивається раптом об кожну
малу перешкоду… [16, 104].

Дивовижними за красою та місткістю художнього образу є взірці пейзажного верлібру П.Тичини, об'єднані в цикл "Пастелі". Сама назва дозволяє говорити про імпресіоністичну традицію синтезу мистецтв, про фіксацію словом скороминущого враження, а відтак – і про схожість тичининського вірша з японськими танка та хоку.

Композиційним прийомом кожної з чотирьох мініатюр є кільце – 1-3 рядки, повторені на початку й наприкінці 10-рядкової строфи. Цим автор ніби намагається спонукати реципієнта ще раз пропустити зміну ранку, дня, вечора та ночі крізь призму власного світовідчуття:

Пробіг зайчик. // Дивиться – // Світанок! // Сидить, забавляється, // Ромашкам очі розтулює. // А на сході небо пахне… [15, 78].

Концентрація образу в ліричній мініатюрі, виконаній у техніці вільного вірша, цілком очевидна. З кількох рядків кристалізується видиво ранку, яке включає сенсорні (зорові, слухові, нюхові) елементи, – бачення суто тичининське, "світлоритмічне" (за Ю.Лавріненком). Послідовність цих образів приводить до ліричного контрапункту: "– сонце! –". Виділене в рядок, це слово стає сильнішим, ніж у якомусь іншому контексті.

Задля співтворчості з читачем у галузі віршованого пейзажу українські поети не лише використовують вільновіршову форму, позначену розмовною тональністю вислову, а й насичують її відомими символічними образами:

Золотолистим плагіатом
Постала перед моїми очима
Цьогорічна осінь
(А.Мойсієнко, "Перед картиною Левітана" [7, 131]).

Відбувається, за В.Солоухіним, "порівняння навпаки", – не осінь стає прообразом левітанівського шедевру, а картина визначає кольористику осені.

Автор цих рядків також робить спробу створити "озвучений" верлібровий пейзаж:

... Ліс-верлібрист завмер з пером в руці.
Чекає,
Коли ж удалині заграє срібний вібрафон –
Зозуля.
Вже джміль настроїв контрабас,
Розігрується дятел діловито,
Й серед дерев бринить металофон –
Вечірній джаз.
Імпровізує соловей – немов співак
той темношкірий,
Що голосом спроможний передати
Цілий оркестр.
Вечірній джаз.
Зоря – мов перша нота на листку новому
У нотнім зошиті весни [10, 77].

Натюрморт як жанр образотворчого мистецтва – також особливий вияв взаємин митця з навколишнім світом, проте вже з предметним, переважно рукотворним. У кожному полотні вбачаємо шанобливий інтерес до речей – ваз із фруктами, дарів моря, музичних інструментів та книг. Предмети та їх комбінації стають ідеальною моделлю всесвіту. У пейзажах і натюрмортах виявляється пантеїстичне світосприйняття митця, відчуття себе та своєї творчості, взаємин із довкіллям, його природою та предметністю.

Сучасний український художник В.Реунов стверджує: "Тільки у великого майстра у тематичній композиції зберігається первинний зв'язок з натурою... Мав слушність П.Кончалов-

ський, коли твердив, що натюрморт – це теж картина".

Це стосується натюрмортів не лише живописних, а й поетичних. В українській та світовій літературі існують величезні масиви поезії, виражені термінами "пейзажна лірика", "портретна лірика", однак об'єктом розгляду досі не була галузь, яку умовно назвемо "лірикою натюрморту". Між тим саме у віршах подібного ґатунку йдеться не лише про показ засобами словесного мистецтва предметів довкілля, а й про асоціації, ними породжені, спроби поета проникнути у "внутрішній світ" об'єктів "мертвої природи" (або, беручи до уваги англійський синонім цього поняття "still life", – "спокійного життя").

За свідченням сучасних мистецтвознавців, натюрморти, надто ж літературні, – менш за все "мертва природа". Митця – як художника, так і літератора – цікавить не лише предмет, а його відчуття у кольорі та русі, що динамізує потік кольорових площин. Барвою окреслюється "портрет" природи та кожного її компонента, їхній характер, стан, націленість; водночас ніби стверджуються допоміжні елементи, "доповнення" до портрета [див. 17, 169].

Одним із взірців цього у східноєвропейській поезії XX століття є відомий вірш Т.Пайпера "Martwa natura":

Talerz. Na nim rycerska czerwień jabłek poraniona łzami ze złota...
Cytryna, żółte oko uśmiechu ta gęsta pieśń jej skóry ten rozpięty pas jarocha...
Fajka, która obok rozłożyla swe kłamstwo, nie wiercie jej!.. Widzicie dzban? O niego chodzi. O słony łuk jego biódr... [19, 322].

Предметність зображуваної мертвої натури постає символом певного емоційного настрою, конкретних душевних переживань. Оживлюючи речі, чергуючи в розмові про них розповідні мовленнєві конструкції з окличними та питальними, поет залучає читача до співтворчості, ведучи його "анфіладами образних візій" [8, 193]. У доборі предметів, у компонуванні їх на уявній площині митець подає чимало настроєвих означень, серед яких – усмішка, сльози, закоханість, довіра. Окрім зорових образів, тут також з'являються слухові й дотикові, які передають плинність настроїв, розширюють пластичні виміри образу з метою "доуявлення" його реципієнтом.

Натюрморт як специфічний літературний жанр в українській поезії доволі рідкісний. "Дуже часто поет послуговується грою кольорів у природі, щоб характеризувати зміну людського чуття", – писав І.Франко [18, 264]. І хоча йдеться тут насамперед про пейзажну лірику, ці слова можна застосувати й до натюрморту, адже він – також показ природи в кольорі.

Найяскравіші взірці поетичного натюрморту спостерігаємо в творчості Ігоря Калинця, передусім у циклі поезій "Листівки" зі вказівкою на автора картини: "На листівці – Гуменюк. Півники", "На листівці – Скрік. Будяк".

"Простий" різновид екфразису ми бачимо в побудованому на прийомі градації ліричному натюрморті, не вільновіршової, а канонічної форми – тріолеті, де проявляється сутність імпресіонізму як синкретичного мистецтва:

В кутку затишнім – інтер'єрі –
Дари осінні на столі,
У рамах – гори в синій млі, –
В кутку затишнім – інтер'єрі.
А де маестро? На пленері
Розтанув у прозорім тлі.
Лише в затишнім інтер'єрі
Дари осінні на столі [4 II, 79].

Митця – поета – зачаровують не самі дари осені, а їхня золотавість та червонуватість, не гори на картині, а синя мла, що їх оповиває, не сам автор натюрморту (Ерделі), а його образ, який розчиняється у пленері. Колорит підтримується динамікою ліній, а якщо говорити про версифікаційні особливості поезії – і повторами.

Цей синтетичний твір є преамбулою до верлібрового "витонченого" екфразису Калинця, який, зокрема, постає перед читачем у вірші "На листівці – Анрі Матісс. Квіти в голубій вазі на синій серветці" [4 II, 124-125]. Перший рядок повністю повторює заголовок, однак без посилання на ім'я художника: "Квіти в голубій вазі // На синій серветці", і саме з цього моменту починає розгортатися образ, у якому до живописних елементів долучаються філософські рефлексії: "Квіти – нехитре дійство доцвітання // З ласки (чи жорстокості) людей... ".

Ідеться тут і про сутність поетичного мистецтва (як і в "Уривках з листа" Лесі Українки):

Квіти –
Заплiснявiла сентиментальність
В устах верлібра.
Навіть ганьба,
Коли він з пелюстковим серцем
Там,
Де отруєно коріння.

У цитованій поезії порівняно небагато кольорообразів (голуба ваза, синя серветка), але сам лейтмотив "квіти" – прихована метафора різнокольорового букету на картині Матісса (вібрація найделікатніших відтінків жовтого, білого, червоного, помаранчевого, зеленого, теракотового, вишневого). Саме така метафора й є ключем до прояснення сутності квітів як синонімів життя людини, її думок, переживань, багатогранних почуттів: *"Цілу вічність // я не міг // бодай із найскромнішою квіткою // вклонитись мамі, // обійняти дружину, // поцілувати дочку... // Невже це ганьба? // Скажи... "*.

Зелена барва для Калинця – уособлення ідеї Дерева Життя [див. 6, 227; 11, 117], ідеї прив'язаності людини до довкілля, на що натякають реалії зовнішнього світу (поезія "Вазон-диффенбахія"): тут рослина "...витягує зелений сувій // із сувою... // наче збирається читати // свої універсали // про співжиття // взаємодопомогу" [4 II, 454].

Натюрморт цей, умовно кажучи, писаний "не з натури", однак його жанрова семантика виразно прочитується в заголовку, тому реципієнт, бачачи або уявляючи рослину диффенбахію, ще до читання поезії має змогу заснувати на цьому індивідуальний асоціативний ряд – зокрема, починаючи від суспільно-політичної лексики ("універсал про співжиття, // взаємодопомогу", "завойовує шмат за шматом моєї території", "стяги наші зелені") й завершуючи мотивом метаморфози – ототожнення себе з рослиною, перетворення звичайної деталі – рослини на "квітку-як-Символ", як це робить І.Калинець.

Іноді "квітка-як-Символ" при повільному прочитанні переходить на інший рівень інтерпретації – "квітка-як-Ієрогліф": сполучення наукової назви, відомої лише вузькому колу фахівців, із звичним нам визначенням або образом дії дає змогу зрозуміти, про яку саме рослину йдеться [11, 99]. Можливо, символічне значення в контексті віршованого твору отримує не кожен рослинний образ, але врешті й він працює на актуалізацію пейзажу або натюрморту як символу.

Витончена екфраза стає образотворчим чинником однієї з частин збірки "Тринадцять алогій", який теж можна визначити як цикл поетичних натюрмортів, – "Лапідарій". У науковій літературі мінерали часто порівнюються з витворами живопису: "...на розрізаних шарах каміння можна побачити табуни коней, морський прибій із хвилями, лісові нетрі з повваленими й уцілілими після буревію деревами, орлині крила, що розтинають... хмару, крізь яку прориваються промені сонця" [2, 101].

У "Лапідарії" Калинця символіка художнього твору тісно переплітається з образами коштовного каміння. Культурологічне наповнення вірша включає додаткові міфологеми: з Біблії – Вавилонська вежа ("Агат"); Екклезіаст: "не марнуй радощів на заломлення за примарною щедротою веселки" ("Яшма"); непорочне зачаття ("Діамант"). З індійської міфології – напій амріта ("Рубін"), один з атрибутів Дерева життя [див. 13, 122]. Зі слов'янських вірувань – боротьба Білобога та Чорнобога ("Бірюза"), Дажбожі священні гаї ("Сапфір"): "беруть тільки нашу любов // в країну що перлистою // пеленою огортає виснажену // кулю... // будемо всі отам // в одному невмирущому Серці // в Золотім Хризоліті // в Омезі" [4 II, 271].

Коли зіставити українську символіку коштовного каміння з почуттями й рисами характеру, про які говорить І.Калинець у "Лапідарії", виявимо послідовність: агат – здоров'я; берил – веселощі; смарагд – надія; рубін – кохання; яшма – сила; діамант – чистота; опал – непостійність; сапфір – постійність; хризоліт – позбавлення від страху тощо [див. 1, 9-10]. Це – вияв інтерпретації символіки речей та об'єктів природи в сучасній поезії, заснованій на образотворчому жанрі натюрморту, а саме – спілкування з ними.

Крім засобів синтезу мистецтв, визначальну роль у сприйнятті вірша, його різночитаннях, у трактуванні реципієнтом його образів та створенні власного уявлення про авторське світобачення часто відіграють пунктуація, мовна гра. Як-от у жанрі **ліричного портрета** – вірші "Колекціонер кольорових олівців" В.Голобородька:

Життя було сіре як донецькі смітники
А кольори які йому доводилося бачити
Були такі тьмяні
Що в них не вірилося

А райдуга з'являлася дуже рідко –
Двічі-тричі на все життя –
І про неї він чував тільки
Із старих книжок та від матері [3, 143].

У наведеному зразку зміст твору залежить від інтонування деяких фраз. Наприклад, другий рядок першої строфи можна сприймати як розповідну конструкцію ("а кольори, які йому доводилося бачити, були... "), а можна й як окличну: "а **кольори,** які доводилося йому бачити (!)" [9, 40].

Через портретні деталі, через їх динаміку поет передає сутність ліричного персонажа, його внутрішній світ, а реципієнт, сприймаючи їх, засвоює поетову візію Людини й концепцію особистості – так відбувається естетично-духовна комунікація, як у вимірі "простої", так і "витонченої" екфрази. Останній різновид у жанрі ліричного портрета ми бачимо у творі Ігоря Калинця, побудованому на словесній грі:

По дорозі з варяг у греки
Спинилося моє ім'я
Біля Калини.
Як називаєшся?
Калина.
А чия будеш?
Дніпрова.
Давай обоє князювати [4 II, 57].

Ліричний портрет, за свідченнями науковців, – жанр, який перебуває у стадії становлення. Тому перспективою його розвитку вбачається співіснування класичної метричної та вільно віршової форми вислову, а також їх синтез в одному творі – залежно від емоційно-психологічного наповнення вірша.

Узагальнюючи, наголосимо:

Будь-яка творчість у галузі живопису приводить до появи образу. Окрім символічного

значення, образ містить також комплекс асоціацій, які виникають завдяки просторовому розподілові речей, кольорам, геометричним формам, знакам, ритмам, композиції, текстурі. Картина будь-якого ґатунку завжди передбачає "співтворця" – глядача (або, в нашому випадку, літератора) з його зосередженим проникненням у світ, зображений на полотні.

Тому духовний і естетичний досвід поета, привнесений у структуру заснованого на артефакті образотворчого мистецтва ліричного твору, забезпечує численним зоровим образам повноцінне існування в контексті словесного виразу. Слово-символ як проміжна ланка між живописним образом предмета та його поетичним осмисленням концентрує породжені ним у автора та читача асоціації в єдиний комплекс духовного сприйняття. Завдяки цьому в українській культурі XX століття по-новому утверджується бачення людини-у-світі як світу-в-людині.

Аналіз вільновіршового твору та його символічного компонента в контексті інтерпретації світогляду ліричного героя та його взаємин зі світом приводить до такого висновку щодо ролі живописного первня в поетиці вільного вірша: *мистецька символіка як виражальний засіб художньої мови є тим чинником, який розширює мікросвіт твору до рівня макросвіту загальнокультурного явища.* Такий спосіб художнього осягнення світу вимагає саме верліброві форми, її розмовної тональності вислову, яка дає читачеві імпульс до співтворчості, до спільного пошуку істин буття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Берсенев В.А. Искусству врачей пособляют каменья. – К.: СМП "Аверс", 2003. – 44 с.
2. Валеев Р. Новеллы о драгоценных камнях. – К.: Рад. письменник, 1970. – 200 с.
3. Знак нескінченності: Збірка поезій. – К.: Факт, 2002. – 228 с.
4. Калинець І. Зібрання творів: У 2-х т. – К.: Факт, 2004. (Далі, посилаючись на це видання, зазначаємо римською цифрою номер тому, арабською – сторінку).
5. Керлот Х.Э. Словарь символов. – М.: REFL-Book, 1994. – 608 с.
6. Лозко Г.С. Українське народознавство. – К.: Зодіак-ЕКО, 1995. – 368 с.
7. Мойсієнко А.К. Вибране. – К.: Фенікс, 2006. – 528 с.
8. Моренець В.П. Національні шляхи поетичного модерну першої половини XX ст.: Україна – Польща. – К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2002. – 327 с.
9. Науменко Н.В. Верліброві структури в системі традиційних ліричних жанрів // Наукові праці: Науково-методичний журнал. – Т. 59. Вип. 46. Філологія. – Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. Петра Могили, 2006. – С. 36-41.
10. Науменко Н.В. Княгиня. – К.: ІРК "Україна-Світ", 2006. – 252 с.
11. Науменко Н.В. Символіка як стильова домінанта української новелістики кінця XIX – початку XX ст. – К.: НУХТ, 2005. – 204 с.
12. Науменко Н.В. "Якби знайшлась неопалима книга..." (Новела Л.Полтави "У вишневій країні" як художній погляд на новітню історіографію України) // Дивослово. – 2001. – № 11. – С. 6-8.
13. Нечуй-Левицький І.С. Світогляд українського народу. – К.: Обереги, 2003. – 144 с.
14. Соловей Е.С. Невпізнаний гість. Доля і спадщина Володимира Свідзінського. – К.: Наукова думка, 2006. – 224 с.
15. Тичина П.Г. Пастелі // Ранні збірки П.Тичини в англійських перекладах. – Львів: Літопис, 2000. – 432 с.
16. Українка Леся. Лірика. Драми. – К.: Дніпро, 1986. – 415 с.
17. Федорук О. Василь Хмелюк. – К.: Тріумф, 1996. – 264 с.
18. Франко І.Я. Із секретів поетичної творчості // Франко І.Я. Вибрані твори. – Харків: Ранок, 2003. – 368 с.
19. Peiper, T. Martwa natura // Poezja polska. Antołogia. T. 2. – Warszawa: PIW, 1973. – 802 s.
20. Rubins, M. Crossroads of Cultures: Ecphrasis in Russian and French Poetry. – N.Y.: Palgrave, 2000. – 279 p.