

Анатолій ЖАБОРЮК

Про літературу, малярство і українську національну ідею

(статті й есе різних років)

Одеса
«Астропринт»
2008

ББК 84(4Ук)7-46

Ж12

УДК 821.161.2-4:[(82+75+13)(477)]

У цю книгу увійшли окремі літературознавчі та мистецтвознавчі статті, а також публіцистичні есе, які в різні роки публікувалися в наукових збірниках та періодичних виданнях. Автор сподівається на те, що, зібрані до купи, вони знайдуть свого зацікавленого читача.

На обкладинці — малюнок Томаса Теодора Хайне
«Танок з вуалями», 1890-ті.

ЗМІСТ

Від автора	5
ЩО ТАКЕ УКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛІЗМ? БРЕХНЯ І ПРАВДА	6
ДОЛЯ РІДНОЇ МОВИ — ДОЛЯ НАЦІЇ	15
ТАЛАНТ, ВИЗНАНИЙ НАРОДОМ	22
МАЙСТЕР СЛОВЕСНОГО МАЛЮВАННЯ	39
ОБРАЗЫ ПРЕДМЕТНО-ВЕЩЕВОГО МИРА КАК СРЕДСТВО ТИПИЗАЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ	50
СТИЛЬ ЯК КАТЕГОРІЯ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА.....	68
ДО ПИТАННЯ ПРО ЖАНРОВУ ПРИРОДУ РОМАНУ	75
ЛІТЕРАТУРА І МАЛЯРСТВО: СПІЛЬНЕ І СПЕЦИФІЧНЕ	80
ПРИНЦИПИ Й ЗАСОБИ ТВОРЕННЯ ХАРАКТЕРУ В ЛІТЕРАТУРІ Й МАЛЯРСТВІ.....	89
ПОРТРЕТ МАЛЯРСЬКИЙ І ПОРТРЕТ ЛІТЕРАТУРНИЙ	97
МЕТАФОРА В МАЛЯРСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ Й ЛІТЕРАТУРІ.....	105
ПЕЙЗАЖ У МАЛЯРСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ (до проблеми еволюції жанру).....	114

ДО ПИТАННЯ ПРО ТВОРЧИЙ МЕТОД ШЕВЧЕНКА-ХУДОЖНИКА	129
МОТИВИ ПРИЧОРНОМОРСЬКОЇ ПРИРОДИ У ТВОРЧОСТІ ОДЕСЬКИХ МИТЦІВ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХІХ—ПОЧАТКУ ХХ СТ.	136
ПОЧАТКОВИЙ ПЕРІОД УКРАЇНСЬКОГО ІКОНОМАЛЮВАННЯ	144
РАННЯ СЕРЕДНЬОВІЧНА ІКОНА ЯК ТВІР МИСТЕЦТВА (до питання про специфіку іконопису)	152
ДАВНІЙ УКРАЇНСЬКИЙ ПОРТРЕТ. ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ	158

ПРО АВТОРА

Жаборюк Анатолій Андрійович народився 1 травня 1924 року в с. Ново-Миколаївка Іванівського району Одеської області. До війни закінчив середню школу і річні курси підготовки учителів середніх класів при Одеському обласному відділі народної освіти.

Після демобілізації з лав Радянської Армії (1945) працював учителем і директором школи і одночасно вчився в Одеському педінституті ім. К. Д. Ушинського, який закінчив з відзнакою в 1949 р.

1951—1954 рр. — навчання в аспірантурі в Одеському педінституті. В 1955 р. захистив кандидатську дисертацію «Творчість Михайла Стельмаха».

З 1955 по 1960 р. працював старшим викладачем, доцентом, проктором з навчальної і наукової роботи в Одеському педінституті.

З 1960 р. — доцент, з 1993 — професор кафедри теорії літератури і компаративістики Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова. З 1964 по 1970 р. — декан філологічного факультету.

Автор монографій: «Український живопис доби середньовіччя» (1978), «Мистецтво живопису і графіки на Україні в першій половині і середині XIX ст.» (1983), «Український живопис останньої третини XIX — початку XX ст.» (1990), «Мистецька творчість Тараса Шевченка» (2000), «Давнє українське малярство» (2003), навчального посібника з історії світової художньої культури «Історичні і художні стилі доби середньовіччя» (2007).

Учасник бойових дій, нагороджений орденами Слави III ступеня, Вітчизняної війни II ступеня, «За мужність» III ступеня, медалями.

Активний учасник бурхливих громадсько-політичних подій 1989—1991 рр. Делегат Першого міжнародного конгресу українців (1999); XIII Великого збору українських націоналістів (1994).

ЩО ТАКЕ УКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛІЗМ? БРЕХНЯ І ПРАВДА

Слово «націоналізм» для нас, українців, зокрема для людей старшого покоління, яке пережило трагічні десятиліття імперсько-більшовицької диктатури, ще зовсім недавно було страшним словом. Без перебільшення можна сказати, що його навіть боялися вимовляти вголос, щоб була не накликаючи біди. І це можна зрозуміти, адже людину, звинувачену у так званому українському буржуазному націоналізмі, чекала гірка доля: або кагебістська куля, пущена в потилицю, або ж, що ще страшніше, — повільна мученицька смерть в одному з численних гулагів.

У той же час для правлячої верхівки Радянського Союзу, яка мріяла про створення світової (звичайно ж, Російської) імперії, не було небезпечнішого ворога, ніж націоналізм. І це теж має своє пояснення: націоналізм всією суттю своєю спрямований проти імперіалізму, і не тільки комуно-радянського.

Ще Уїнстон Черчилль назвав націоналізм «рушійною силою світових подій нашого часу». І він не помилився. Реалії новітньої історії повністю підтверджують сказане видатним державним і політичним діячем Великої Британії. Сьогодні уже ніхто не зможе заперечити того факту, що не класова боротьба, а національні інтереси й суперечності і, передусім, боротьба пригноблених народів за своє національне визволення були тим основним джерелом енергії, якою рухався локомотив історії протягом усього ХХ століття. Саме в результаті цієї боротьби, яка охопила цілі континенти і проходила під гаслами націоналізму, відбулася найвизначніша подія нашого часу: крах світової колоніальної системи. Одна за одною зникали з карти світу колись могутні колоніальні імперії, а на їх місці виникали все нові й нові незалежні держави. Нестримний натиск націоналізму продовжується й сьогодні, про що свідчать події у так званих «гарячих точках» планети: на Близькому Сході, на Балканах, в Північній Ірландії, а також на терені колишнього Радянського Союзу, зокрема Нагорному Карабасі, Таджикистані, Чечні.

А тому й не дивно, що ідеологи тоталітарно-комуністичної системи робили все можливе і неможливе, аби очорнити націоналізм,

виставити його в найнепривабливішому вигляді. В хід ішло все, в тому числі й відверта брехня й фальсифікація. Націоналізм послідовно й цілеспрямовано трактувався ними як щось неприродне, вороже людській цивілізації, навіть злочинне, а тих, хто поділяв націоналістичні ідеї, називали не інакше, як бандитами, вбивцями, запроданцями Батьківщини, агентами іноземних розвідок тощо. Особливо полюбляли комуно-імперські ідеологи ототожнювати український націоналізм з фашизмом за аналогією, очевидно, з гітлерівською нацистською партією, «забуваючи» при цьому, що вона офіційно називалася ще й соціалістичною. Абсурдність такого ототожнення очевидна. Гітлерівська расова теорія, як відомо, базувалася на тезі про винятковість німецької нації, вищість її над іншими націями, на пропаганді звіриної ненависті до них. Прокладаючи шлях до світового панування, фашизм не зупинявся перед знищенням цілих народів. Досить згадати трагічну долю шести мільйонів євреїв, замордованих у концтаборах і спалених у крематоріях. Якщо дотримуватись правди, то не український націоналізм, а російський великодержавний комуно-шовінізм скоріше зрідні фашизму. Адже ради досягнення своєї мети — створення світової комуністичної наддержави — російський імперіалізм теж здійснював масовий геноцид по відношенню до інших народів, і в першу чергу до українського народу. Різниця лише в тому, що фашизм мало турбувався про свою репутацію, відверто декларуючи свої людиноненависницькі наміри, тоді як російський комуно-шовінізм діяв хитро, підступно, прикриваючись гаслами про «дружбу народів», «пролетарський інтернаціоналізм», «собірательну місію» російської нації, яка, мовляв, тільки й думає про те, щоб облагоденствувати інші народи. Що це було за благоденствіє, ми тепер добре знаємо. Десятки мільйонів українців — розстріляних, замордованих голодоморами, каторжною працею в сибірських рудниках — такий сумний результат «зворушливого піклування» російських великодержавників про український народ. Таким чином, звинувачуючи український націоналізм у всіх смертних гріхах, комуно-імперські ідеологи малювали не портрет націоналізму, а свій власний портрет.

Що стосується українського націоналізму, то він не має нічого спільного ні з фашизмом, ні з російським шовінізмом уже хоч би тому, що йому ніколи не була притаманна агресивна, завойовницька суть. Український народ ніколи нікого не завойовував і

не гнобив. Навпаки, він сам змушений був протягом довгих століть вести виснажливу боротьбу проти іноземних завойовників, відстоюючи своє природне право на вільний і незалежний розвиток. Якщо шукати відповідника до поняття «український націоналізм», то таким відповідником швидше є таке всім зрозуміле поняття, як патріотизм. Українські націоналісти — це передусім патріоти, які самовіддано люблять свій народ, понад усе ставлять його незалежність, свободу, добробут, дбають про розвиток рідної мови, культури, народних традицій. Виходячи з такого розуміння націоналізму, до націоналістів беззастережно можна віднести весь цвіт української нації, а не лише тих, хто формально належав чи належить до тієї чи іншої націоналістичної організації. Богдан Хмельницький, Іван Мазепа, Тарас Шевченко, Іван Франко, Леся Українка, Микола Лисенко, Марія Заньковецька, Сергій Васильківський, Микола Зеров, Іван Труш, Михайло Бойчук, Микола Хвильовий, Богдан Лепкий, Петро Григоренко, Іван Багряний, Василь Стус — всі вони, як і багато інших видатних представників української національної еліти, в душі своїй були націоналістами, оскільки були гарячими патріотами. Чимало з них за цей «гріх» жорстоко поплатилися.

Український націоналізм як ідеологія виник не на пустому місці і не є породженням чисто апіорним. У його підтексті — нескорений вільнолюбний дух українського народу, його прагнення будь-що вирватися з колоніального рабства, відродити втрачену в свій час державну незалежність. Заслугою ідеологів українського націоналізму — Миколи Міхновського, Миколи Сціборського, Дмитра Донцова, В'ячеслава Липинського, Дмитра Андрієвського, Юрія Липи та ін., є те, що вони зуміли глибоко проникнути у вільнолюбну душу свого народу, проіннятися його заповітними мріями й прагненнями, осмислити його довготривалу героїчну боротьбу за волю й незалежність і розробити, теоретично обґрунтувати шляхи і засоби реалізації цих мрій і прагнень. Ідеологія українського націоналізму, її теоретичні постулати — це той дороговказ, якому слідували кращі сини й дочки українського народу у найважчі періоди боротьби за волю й незалежність України і за яким повинні йти ми сьогодні, розбудовуючи свою державу.

Як відомо, серцевиною ідеології українського націоналізму, наріжним її каменем, є вчення про націю як про найдосконалішу форму суспільного організму, найвищий тип людської спільноти. Адже націй ніхто не видумував, ніхто штучно не конструював, вони

виникли на основі окремих етносів шляхом самоорганізації — найфундаментальнішого закону нашого світу, якому підпорядкована еволюція Всесвіту з моменту його виникнення. Суть цього універсального закону полягає в тому, що все суще на землі, як і загалом у Всесвіті, існує лише у різноманітності, множинності форм. Одноманітність не є законом життя, життя існує у множинності; воно вимагає, щоб кожна група, кожна істота були хоча й єдині у своїй всезагальності, але все ж унікальні за принципом організації або за якимись специфічними деталями. Дії цього закону підлягає й людське суспільство, яке у своїй всезагальності теж не терпить одноманітності. Переконливий доказ цього існування різних рас і великої кількості етносів і етнічних різновидів, які у своїй сукупності і становлять людство. Зникнення хоч би одного з численних видів рослин чи тварин, а тим більше хоч би одного етносу, хай і найменшого в кількісному відношенні, — це непоправна втрата для всього людства, яка уже ніколи й ніким не компенсується. Звідси зрозуміло, яким великим злочином є не тільки геноцид, але й етноцид, зокрема примусова денаціоналізація, коли одна нація, користуючись перевагою в силі, змушує іншу націю відмовитися від своєї самобутності, набутої у процесі довготривалого розвитку. Саме тому націоналізм послідовно й рішуче виступає на захист права кожної нації, кожної етнічної групи на вільний і незалежний розвиток, проти будь-яких проявів національного гноблення.

Націоналізм — це, власне, філософія буття нації, кодекс її внутрішнього життя, а також її стосунків з усім людством. Інтереси нації націоналізм ставить вище всіх інших суспільних інтересів: соціальних, класових, партійних, регіональних, конфесійних тощо, в тому числі й вище інтересів конкретної особистості. Високо ставлячи права людини, готовий боронити ці права всіма можливими засобами, націоналізм разом з тим стверджує ту незаперечну істину, що права людини не можуть бути захищені, якщо не будуть захищені права нації. Сумні факти нашого українського сьогодення підтверджують такий висновок. Адже скільки б не проголошувалося, скажімо, право українців у своїй державі на освіту рідною мовою, це право залишиться пустим звуком, якщо в тому чи іншому населеному пункті не буде української школи, як це має місце сьогодні в багатьох містах і селах Півдня і Сходу України.

Ось чому націоналісти наполягають на тому, щоб українська нація як нація корінна, автохтонна зайняла домінуюче становище у своїй

країні і український народ, врешті-решт, став справжнім господарем на своїй споконвічній землі. Сьогодні це природне й законне право українського народу ще далеко не реалізоване, оскільки в його руках немає основного — реальної влади. Адже не секрет, що у владних структурах як у центрі, так і на місцях, спостерігається за-силья людей некорінної національності, для яких ідея національної незалежності є не тільки далекою, але й небажаною. Таке ж становище спостерігається і в парламенті, з трибуни якого звучать відверто антиукраїнські виступи і заяви.

Націоналізм вчить, що нація лише тоді зможе повною мірою реалізувати себе, коли вона морально здорова і являє собою цілісний, згуртований суспільний організм. Про українську націю сьогодні цього не скажеш. По-перше, її роздирає гостра боротьба різних, ворожих одна одній ідеологій, їх принаймні три: комуністична, яка зберігає ще певний вплив на частину населення, головним чином людей старшого покоління, ліберально-космополітична, репрезентована представниками зденационалізованих кіл, та націонал-патріотична, що її сповідує найбільш національно свідомою частина українського народу. По-друге, негативно позначається на стабільності нації розкол української церкви, поділ її на ворогуючі конфесії, що теж, як і розкол у суспільстві, є наслідком несприятливих історичних обставин, в яких тривалий час перебував український народ. Ситуація ускладнюється й тим, що значна частина українців зросійщена, національна свідомість їх притуплена, багато з них не розуміють справжніх причин глибокої й затяжної економічної кризи і, звинувачуючи у всіх бідах демократів і націоналістів, готові знову надіти на себе колоніальне ярмо, проміняти незалежність на дешеву ковбасу і горілку. А якщо до цього додати ще й всезростаючу активність п'ятої колони, яка діє майже відкрито, не зустрічаючи належної відсічі з боку органів державної влади, то вимальовується ситуація, яку інакше не назвеш, як загрозливою. За таких обставин, вважають націоналісти, необхідна мобілізація зусиль усіх патріотично настроєних верств українського суспільства на боротьбу за консолідацію нації навколо важливої інтегруючої ідеї. Такою ідеєю згідно з вченням націоналізму є Національна ідея, суть якої полягає в тому, що відродження й консолідація української нації можливі лише на основі власного історичного досвіду і національних традицій українського народу.

Український народ — один з найбільш древніх народів, коріння якого сягають початків європейської цивілізації. Необхідно розвіяти міф, вигаданий російськими шовіністами, про так звану «спільну колиску», згідно з яким український народ сформувався з буцімто колись єдиного руського народу одночасно з російським і білоруським народами тільки після того, як минула татаро-монгольська навала. Міф цей не має нічого спільного з історичною правдою. Український народ, власне уже як народ, а не сукупність споріднених племен, сформувався в період з VI по IX ст. в басейні середньої течії Дніпра на етнічній базі тих східнослов'янських племен (поляни, древляни, сіверці, дуліби), які становили основу корінного населення Київської Русі, тоді як народ, який згодом присвоїв собі ім'я великоруського, сформувався не раніше IX—XI ст. у зовсім іншому регіоні і на етнічній базі інших не слов'янських племен. Предки нинішніх українців першими з східних слов'ян стали на шлях цивілізованого розвитку, прийнявши християнство на два століття раніше московитів і створивши обширну середньовічну державу, яка рівнем своєї могутності й культури достойно змагалася з самою Візантією. Славна історія Київської Русі, як і її багаторазова культурна спадщина, — це наша, українська історія, наша, українська спадщина. У нас її у свій час силою й підступністю відібрали злі сусіди, безсоромно оголосивши своєю власністю, як, зрештою, і самоназву нашого народу. Правду про це, яку довго тримали під заборонаю, повинен знати наш народ і, передусім, молоде покоління українців, щоб воно могло проїнятися почуттям гордості за свою Прабатьківщину і її видатних державних мужів — великих князів Володимира—хрестителя Русі—України і Ярослава Мудрого, які мислили масштабно, по-державницьки, далекоглядно. Відродження державницьких традицій Київської Русі — це те, що надихало Богдана Хмельницького, Івана Мазепу, Михайла Грушевського, Симона Петлюру, засновників ОУН Євгена Коновальця, Ярослава Мельника, а згодом її провідників Степана Бандеру, Олега Ольжича та інших видатних представників національно-визвольного руху в їх боротьбі за незалежність України і що мусить надихати нас сьогодні у процесі розбудови Української держави.

Давні демократичні традиції українського народу, який дав світові конституцію Пилипа Орлика — одну з перших і найдемократичніших в Європі; світова хліборобська слава українського

селянства, яке колись годувало добру половину населення Європи, а нині поставлено в такі умови, що не може прохарчувати самого себе; вірність високим принципам християнської моралі, помножена на загально визнану доброту нашого національного менталітету; будівничий геній українців, увіковічений в Київській Софії й інших давньоукраїнських храмах; традиційний потяг до освіти й науки, що так яскраво виявився ще в добу першого українського Відродження, коли був заснований перший у Східній Європі вищий навчальний заклад — знаменита Острозька школа, — все це, як і багато чого іншого, чим збагатив український народ європейську і світову цивілізацію, повинно ввійти в поняття Національна ідея і лягти в основу відродження української нації. Тільки при цій умові зможе повністю здійснитися заповітна мрія одного з перших і най-послідовніших речників Національної ідеї — Тараса Шевченка про «сім'ю вольну, нову» і українська нація посяде належне їй місце в ряду інших провідних цивілізованих націй.

Однак, щоб це збулося, необхідно, щоб гарантом реалізації Національної ідеї виступила національна держава, в якій єдиним і повноправним господарем був би український народ. У цьому переконує історичний досвід переважної більшості європейських держав, які сформувалися, утвердилися в різний час і послідовно просувалися по шляху прогресу саме завдяки створенню власних національних держав і під безпосереднім їх захистом. Ті ж нації, яким через несприятливі історичні обставини не вдалося створити власних унітарних держав, опинилися у важкому становищі і змушені були вести тривалу й виснажливу боротьбу за виживання. До таких, на жаль, належить і наша українська нація.

Ось чому сьогодні, коли Україна стала незалежною, так важливо домагатися, щоб вся повнота влади в ній була зосереджена в руках її корінного етносу. А це значить, що всі провідні посади в країні повинні обіймати люди з високою національною свідомістю, справжні патріоти, для яких інтереси України стоять вище всіх інших інтересів. Лише за цієї умови можна сподіватися, що Україна стане такою державою, якою ми бажаємо її бачити, а саме, державою європейського типу, демократичною, правовою, економічно могутньою, з захищеними кордонами і незалежною зовнішньою політикою.

Унітарний характер Української держави з домінуючою в ній корінною нацією не повинен нікого лякати. Адже такий статус мають

фактично майже всі європейські держави. Український народ сформувався на своїй етнічній території, століттями жив і господарював на ній, тут розвивав свою культуру, плекав свою мову, своїм іменем назвав цей багатий і прекрасний край. А тому право українців на свою національну територію ніхто не може ні заперечити, ні тим більше відібрати. Саме в констатації права української нації на домінуючу роль у своїй державі полягає зміст відомого гасла націоналістів «Україна для українців», а зовсім не в запереченні права представників інших етносів жити в Україні і користуватися благами її щедрої землі нарівні з українцями. А саме в цьому звинувачують націоналістів їхні вороги і фальсифікатори.

Як відомо, в етнічному відношенні населення України неоднорідне, поряд з основним етносом — українцями в ній проживають і так звані національні меншини. Кількісно вони становлять близько 20 відсотків населення країни, що робить проблему національних меншин вельми актуальною. Націоналізм передбачає лише один шлях вирішення цієї проблеми: етнічні інтереси національних меншин повинні бути захищені державою у відповідності з міжнародним правом. Однак при цьому багато залежатиме від самих національних меншин, від їхнього ставлення до країни й народу, які дали їм притулок на своїй землі. Визнання України своєю Батьківщиною, активна участь у розбудові Української держави, повага до національних традицій українського народу, його культури, мови забезпечать національним меншинам рівні права з українцями, вільний розвиток їхніх власних національно-культурних потреб. У такому випадку вони матимуть повне право вважати себе рівноправною складовою частиною української нації. Адже поняття нація вживається у всіх цивілізованих країнах не лише в етнічному, а й у державному значенні. Якщо ж з боку тієї чи іншої національної меншини буде проявлятися нелояльне, не кажучи вже про вороже, ставлення до українського народу і його держави, то й ставлення до неї мусить бути адекватним.

Нарешті ще одна чи не найболючіша проблема — проблема мовна. Загальноприйнято вважати мову одним з основних, визначальних компонентів, що входять до поняття «нація». Без мови нації бути не може. Втратив народ свою мову, і як окремий етнос він перестає існувати. Немає потреби ще раз детально переповідати сумну історію тривалого нищення української мови російськими великодержавниками — вона загальновідома. З біллу в серці і

тривогою в душі відзначимо лише, що й сьогодні, в незалежній уже Україні, становище її не набагато покращало, особливо в південно-му та східному регіонах, де державною мовою фактично продовжує залишатися російська мова. Це не може не викликати серйозного занепокоєння національно свідомих кіл українського суспільства і вимагає від них активних і рішучих дій. По-перше, необхідно посилити всебічний тиск на уряд і президента з боку всіх партій і організацій націонал-патріотичного спрямування, щоб змусити їх вжити рішучих заходів, спрямованих на захист і розширення функціонування української мови як мови державної. Пора, нарешті, притягти до відповідальності тих, з чиєї вини ігнорується виконання Закону про мови. І, по-друге, добре, що в новій Конституції, прийняття якої з таким нетерпінням і надією чекав наш народ, лише українській мові надано статус державної. Двомовність, тобто урівнення в правах української і російської мов, була б катастрофою для української нації, історичною несправедливістю по відношенню до українського народу, оскільки це неминуче призвело б до його етнічної смерті. Українські націоналісти робитимуть все від них залежне, аби цього не сталося.

1998

ДОЛЯ РІДНОЇ МОВИ — ДОЛЯ НАЦІЇ

Вмерла мова в устах народу — вимер і народ.

К. Ушинський.

Коли я молюся чужою мовою,
то уста мої моляться, а серце спить.

Апостол Павло.

Загальновизнано, що мова є одним з визначальних і обов'язкових компонентів, з яких складається нація. Без мови нації бути не може. Втративши мову, народ як окремий етнос вмирає. Звідси зрозуміло, чому народи, яким загрожувала втрата мови, вели за неї вперту і безкомпромісну боротьбу протягом століть, а то й, як у випадку з євреями, навіть тисячоліть.

Історична доля українського народу склалася так, що він належить саме до таких нещасливих народів. Втративши свою державну незалежність у середині XII ст. в результаті татаро-монгольської навали на Київську Русь, український народ став об'єктом постійних нападів з боку своїх агресивних сусідів. Спочатку магнатська Польща і сулейманська Туреччина, а згодом і імперська Росія намагаються загарбати українські землі, а їхнє корінне населення — українців не лише поневолити, а й знищити в етнічному плані, розчинивши в своїх етносах. Загроза етнічної смерті, що нависла над українським народом, стала особливо реально відчутною, коли Україна потрапила в колоніальну залежність від Росії. Як відомо, поневоливши той чи інший народ, завойовники намагаються передусім позбавити його історичної пам'яті. Реальний шлях до цього — знищення мови поневоленого народу як основного носія історичної пам'яті. Саме на такий шлях і стали правителі Росії у своїх стосунках з поневоленим українським народом.

Першою наступ на українську мову розпочала Російська православна церква, яка на своєму Соборі 1690 р. заборонила книги українських письменників і церковних діячів С. Полоцького, П. Могили, І. Галятовського, Л. Барановича та ін., піддавши їх

«прокляття і анафемі» головним чином за те, що написані вони були відмінним від великоруського «говором». Починаючи з цього часу українофобські акти слідували один за одним. Постановою Синоду (1769) було заборонено друкування українського «Букваря», переведено на російську мову викладання в Києво-Могилянській академії (1774). Згідно з розпорядженням київського митрополита С. Миславського (1786) священникам приписано було читати проповіді в церквах лише «голосом, свойственным российскому наречию». Поступово на навчання російською мовою були переведені всі початкові школи, що було офіційно закріплено Статутом про початкову школу 1864 р. Заборонено було також ставити українською мовою театральні вистави (1884), перекладати твори з російської мови на українську (1892), друкувати українською мовою книжки для дітей (1895), ввозити до імперії будь-які книжки чи брошури, написані «малороссийским наречием» і навіть друкування текстів до нот» (1876). Вінцем українофобської законотворчості став горезвісний валуєвський циркуляр (1863), у якому міністр внутрішніх справ Росії П. Валуєв цинічно заявив про те, що такої мови, як українська, «не было, нет и быть не может».

Пряма заборона української мови супроводжувалася зневажливим ставленням до неї на всіх рівнях. Вона всіляко принижувалась, висміювалась і в державних установах, і в школі, і в церкві, і в солдатській казармі, і навіть в художній літературі презирливо називалася варварською, мужицькою, недорозвиненою, телячою. Принижувались, обмежувались у правах і самі носії мови — українці.

Так, наприклад, на посаду шкільних учителів призначали здебільшого росіян. Українці фактично не мали права обіймати посади учителів гімназій та реальних училищ. Це ж правило діяло і стосовно вищих церковних посад — архієреїв, ректорів духовних семінарій тощо. Одне слово, все робилося для того, щоб убити в українського народу генетичну пам'ять, змусити його змиритися зі своєю етнічною смертю.

Політика відвертого і жорстокого етноциду, спрямована проти українського народу, мала своє «теоретичне обґрунтування». Шовіністично настроєні російські «вчені» — історики, філософи, лінгвісти, повністю поділяючи погляди керівництва імперської Росії, розробили концепцію так званого «єдиного російського народу». Згідно з цією концепцією, такого народу, як українці, немає і ніколи не було, що це лише одне з великоруських племен,

а відповідно й мова, якою це плем'я говорить, теж є не окремою мовою, а одним з говорів, до того ж зіпсованим чужими, впливами мови великоруської.

«Теорія» ця була шита білими нитками і явно суперечила історичній правді. А правда ця полягає в тому, що одним народом українці й росіяни ніколи не були.

Український народ сформувався в період з VI по IX століття на території середнього Придніпров'я на етнічній базі тих східно-слов'янських племен (полян, древлян, дулібів), які становили основу автохтонного населення Київської Русі. На базі діалектів, якими говорили ці племена, і сформувалася давня, а точніше, прадавні українська мова. Вона й стала основою, на якій згодом, пройшовши довгий шлях розвитку, сформувалася сучасна українська літературна мова. Формування ж народу, який прийнято називати великоруським, відбувалося значно пізніше і в іншому регіоні, а саме в районі озера Ільмень, у басейні Оки й верхів'ях Волги, на етнічній базі інших неслов'янських племен. Мовні діалекти цих племен значною мірою перемішані з угро-фінським мовним елементом, лягли в основу формування прамови великоросів. Що стосується сучасної російської літературної мови, то вона є ще більш складним мовним утворенням. В її основі лежить, за переконливими твердженнями багатьох відомих лінгвістів, не стільки народнорозмовна прामова, скільки церковнослов'янська писемна мова, запозичена, як відомо, у болгар. До речі, у формуванні літературної російської мови важливу роль відіграли українські вчені, оскільки своїх учених-лінгвістів у Росії в ту пору (XVII ст. — початок XVIII ст.) не було.

У світлі цих фактів не може не видаватися абсурдним твердження про те, що українська мова є діалектним, а значить, «дочірнім» відгалуженням російської мови. Швидше навпаки — російську мову, умовно кажучи, можна було б назвати «дочірньою» по відношенню до старшої за віком української, під значним впливом якої російська (зокрема, літературна) мова формувалася.

Про те, що українці й росіяни в етнічному плані — народи різні, свідчать і іноземці, яким у добу середньовіччя вдалося побувати і в Україні, і в Московській державі «Русинський (тобто, український, бо саме русинами або рутенами називали тоді українців) народ щодо мови відмінний як від росіян, так і від поляків уже з давніх віків», — свідчить, наприклад, чеський історик Ф. Палацький. При цьому, як

правило, відзначається багатство і милозвучність української мови, її неабияка інтонаційна гнучкість. «Українці — стародавній народ, а мова їхня багатша і всеосяжніша, ніж персидська, китайська, монгольська і всілякі інші» (Ельвія Челебі, 1657).

У першій половині XIX ст. на захист української мови виступають відомі вчені, науково обґрунтовуючи її самостійний статус і високий рівень розвитку. Досить навести хоч би таку авторитетну характеристику, яку дав українській мові відомий учений-славіст І. Срезневський: «В даний час нічого доводити, що мова українська є мова, а не говір російської чи польської мови. Ця мова є однією з найбагатших мов слов'янських, вона навряд чи поступиться перед богемською у галузі слів і виразів, перед польською у живописності, перед сербською у приємності. Це мова, яка може зрівнятися гнучкістю й багатством синтаксичним з найбагатшими мовами світу».

Все це, однак, ігнорувалося шовіністичними колами імперської Росії. З фанатичною впертістю вони продовжували політику знищення української мови аж до свого краху в жовтні 1917 р.

Становище української мови не стало кращим і в радянську добу. Більше того, загроза її існуванню стала ще реальнішою, оскільки стратегія і методи її знищення набули замаскованого, лицемірно-підступного характеру.

В умовах, коли формально існувала українська держава (УРСР), не визнавати український народ окремим народом, а українську мову самостійною мовою уже не можна було. Виникла потреба в новій «теорії», яка дозволила б продовжувати політику етноциду. І поява такої «теорії» не забарилася. У 1936 р. на спеціальному засіданні Політбюро ЦК ВКП(б) була затверджена (!) концепція, суть якої полягає в тому, що давню українську державу — Київську Русь слід розглядати як «спільну колыску трьох східнослов'янських народів — російського, українського і білоруського. По суті, це була нова модифікація старої теорії «єдиного руського народу», пристосована до нових історичних умов. Впровадження в дію основних положень цієї концепції з властивою більшовикам жорстокістю і безапеляційністю позбавляло український народ як його славного історичного минулого, так і майбутнього. Це був далекий від науки суто політичний документ, спрямований на увіковічнення панівного становища російської нації, поступового витіснення з історичної арени інших східнослов'янських народів, передусім українців. Адже в тріаді формально рівноправних «народів-братів» провідна

роль відводилася «старшому братові» — російському народові. Він фактично ставав основним і єдиним спадкоємцем всієї багатющої спадщини Київської Русі. Показово, що історія Росії в академічних виданнях, як і історія окремих мистецтв (архітектури, образотворчого мистецтва тощо), розпочиналася з доби Київської Русі, без будь-якого натяку на «спільну колиску», тоді як історія України чи українського мистецтва — лише з XIV ст. Найменша ж недооцінка положення про спільну колиску з боку українських учених розцінювалась як кримінал, як прояв українського буржуазного націоналізму. Одне слово, в українського народу було відібрано все, включаючи навіть його самоназву і назву держави — Русь.

Нічого не скажеш — жорстока «теорія», але ще жорстокішою була практика впровадження її в життя. Маховик етноциду, спрямованого проти українського народу, не тільки не зупинився, а, навпаки, набирал все нових і нових обертів і характеру відвертого геноциду, про що свідчить, зокрема, штучно організований голодомор 1933 р. Короткотривалий процес відродження української культури й мови, що розгорнувся було в 1920 — на початку 1930-х рр., був раптово й brutally припинений відомою телеграмою Сталіна щодо припинення українізації.

Сотні й тисячі діячів української культури — письменників, учених, художників, акторів, громадських і політичних діячів були заарештовані й фізично знищені. Наростали темпи русифікації.

У школах України було запроваджено обов'язкове вивчення російської мови, в той час як українська мова цілеспрямовано витіснялася з найважливіших сфер суспільного життя. В брежнєвські часи дійшло до того, що рідна мова для українських школярів перестала бути обов'язковим навчальним предметом. З проголошенням в 1970-х рр. концепції про неминуче «добровільне» злиття націй і виникнення на цій основі нової етнічної спільності — так званого «радянського народу» український народ опинився на порозі своєї етнічної смерті. І якби не історичні події 1991 р., що привели до несподіваного, хоч і закономірного, краху тоталітарної комуністичної імперії, смерть ця сьогодні уже могла б стати доконаним фактом.

Минуло чотири роки з дня проголошення державної незалежності України. Чи змінилося за цей час правове становище української мови? Чи зникла остаточно загроза її подальшому існуванню? На жаль, однозначної ствердної відповіді на це запитання дати не можна. Для цього є серйозні підстави, і найважливішою з них є та, що український

народ і сьогодні ще не є справжнім господарем на своїй споконвічній землі. Національні права його належним чином не захищені, в тому числі й право на вільний розвиток рідної мови. Адже закон про мови, яким передбачено повсюдне і обов'язкове функціонування української мови як мови державної, по суті, не виконується. Більше того, він нерідко відверто ігнорується навіть членами уряду й парламенту, не кажучи вже про функціонерів місцевої влади, зокрема в східному та південному регіонах, де державною мовою фактично продовжує залишатися російська мова. Російською мовою і сьогодні ведеться викладання в переважній більшості міських шкіл і майже у всіх вузах. Відкриття кожної нової української школи зустрічає шалений опір не лише з боку войовничих антиукраїнських елементів, а й окремих представників органів народної освіти. Українська преса ледь животіє, тоді як російською переповнені всі газетні кіоски. Не зникла загроза офіційного запровадження двомовності, адже прийняття відповідного закону пообіцяв ініціювати у своїй інавгураційній промові сам президент України Леонід Кучма.

Ситуація ускладнюється й тим, що значна частина етнічних українців, передусім жителів міст, русифікована, національна свідомість їх пригнута. Зневіра у свій народ, у перспективу його відродження й подальшого розвитку як самостійної й незалежної нації, відчуття меншевартості, громадянська інертність і байдужість до долі України ще дають про себе знати на кожному кроці. У багатьох людей атрофовано почуття національної гідності, без якого немислиме існування будь-якої нації.

Все це не може не викликати серйозного занепокоєння у стані національно свідомих кіл українського суспільства і вимагає від них рішучих і активних дій. Передусім, необхідно посилити всебічний тиск на уряд і президента з боку всіх партій і громадських організацій націонал-патріотичного спрямування з метою змусити їх вжити реальних заходів, спрямованих на захист і розширення сфери функціонування державної мови. Настав час підбити підсумки виконання закону про мови і винних в його ігноруванні притягнути до відповідальності. Сьогодні стало ще більш очевидним, що без державного захисту українській мові, зокрема в східному і південному регіонах, не вижити, і в результаті під назвою Україна на карті Європи може з'явитися ще одна Російська держава.

Разом з тим необхідна максимальна активізація роз'яснювальної роботи серед широких верств населення, зокрема в плані виховання

поваги й любові до рідної мови, усвідомлення її винятково важливої ролі як в житті окремої людини, так і етносу загалом.

Адже рідна мова, як про це переконливо свідчать найновіші досягнення генетики і психологічної науки, закладена в людині генетично. Підтвердився геніальний здогад Вільгельма Гумбольдта про те, що мова у вигляді коду закладена в клітинах головного мозку і генетично передається від батьків до дітей. Навчання дитини, зокрема засвоєння нею мови, здійснюється саме як розшифровка цього коду. А це значить, що нерідна мова, якщо вона засвоюється людиною в ранньому віці замість рідної, не тільки не сприяє розумовому розвитку, а й певною мірою гальмує його. Певну рацію мав видатний лінгвіст О.Потебня, коли твердив, що мислення людини повинне формуватися на ґрунті рідної мови.

Отже, з рідною мовою жартувати не можна. Воістину, як сказав В. Сосюра, «без мови рідної, юначе, й народу нашого нема». Хотілося б, щоб це зрозуміли ті українці, які, відцуравшись рідної мови, з самого народження відлучають від неї й своїх дітей, тим самим наносячи непоправної шкоди їхньому інтелектуальному розвитку. А значить — і рідному народові загалом.

1995

ТАЛАНТ, ВИЗНАНИЙ НАРОДОМ

26 травня 1961 р., при одержанні Ленінської премії, М. П. Стельмах говорив: «Стою перед вами, зачарований людською красою, і красою вечірніх дівочих пісень, і красою сонця у небі, і красою матері з дитиною, і красою своєї матері-землі, і красою діянь і звершень мого безсмертного народу.

Земний уклін моему народові за всі його щедроти, за його великодушність до нас, письменників, і за те, що він вклав у наші серця безмірну любов до людей і казковий вогонь Прометейя».

Безмірна любов до людини-трудівника, до рідного народу, прагнення присвятити весь свій щедрий талант служінню його інтересам, ствердження могутньої краси життя у всіх її проявах — саме цим і характеризується творчість Михайла Панасовича Стельмаха, письменника-громадянина, письменника-гуманіста.

М. П. Стельмах належить до того покоління українських радянських письменників, яке прийшло в літературу напередодні Великої Вітчизняної війни. Понад двадцять років тому дебютував він невеличкою збіркою поезій «Добрий ранок», зробивши перший неспівимий крок у велику літературу. А сьогодні М. Стельмах — один з найвизначніших наших художників слова, автор циклу романів з народного життя, які стали прикрасою не лише української, але й світової літератури.

Народився М. П. Стельмах 24 травня 1912 р. в с. Дяківці Літинського району Вінницької області в родині селянина-бідняка. Тут, серед мальовничої природи Поділля, в атмосфері трудового селянського життя, і пройшли його дитячі роки.

Далі — навчання в школі колгоспної молоді, а згодом — у Вінницькому педагогічному інституті, учителювання в сільських школах Полісся, служба в Радянській Армії, фронти і шпиталі Великої Вітчизняної війни, весь важкий шлях якої письменник пройшов рядовим бійцем-артилеристом. Після демобілізації — робота в галузі фольклору і етнографії в науково-дослідному інституті АН УРСР. Скупі і, на перший погляд, нічим не примітні біографічні факти. І лише ознайомившись з творчістю М. Стельмаха, потрапивши під чари створених ним образів і картин народного життя, починаєш розуміти, що під цими скупими біографічними фактами криються

десятиріччя винятково змістовного життя — життя людини з гострим, допитливим розумом і до краю чутливою душею, життя, сповненого напруженої праці і постійного творчого горіння.

Свій письменницький шлях М. Стельмах розпочав як поет-лірик. Поетичний доробок його за обсягом порівняно невеликий, але в творчій еволюції письменника він відіграв дуже важливу роль. Саме в процесі поетичної творчості виховувалися естетичні уподобання М. Стельмаха, розширялися його ідейні і творчі горизонти. Більше того, віршована творчість письменника, як це одноставно відзначила критика, благотворно позначилася і на його прозі — лірично зворушливій і глибоко поетичній.

Уже перша книжка поезій М. Стельмаха свідчить про обдарованість її автора, на ній лежить відбиток наполегливих творчих шукань. Мальовнича природа Полісся, «краю лісів, озер і трав», його чудові люди — «майстри хороші, чесні, вуглярі і теслі й дьогтярі», з якими поет зріднився за роки вчителювання в поліських селах, — таким був той життєвий матеріал, з якого М. Стельмах черпав ідеї та образи для своїх віршів, те джерело, що давало йому творче нахнення. Про це заявляв сам поет у вступному вірші «Рідня», яким відкривається збірка:

Може тим без пісні я не можу
Працювати, жити навіть дня,
Що округ — земля моя хороша,
А на ній — моя рідня.

Ця строфа особливо характерна. Вона свідчить, що в М. Стельмаха уже в цей час народжувалося те благородне відчуття рідні радянських людей, яке пройде через всю його подальшу творчість і з найбільшою художньою силою буде втілене в романі «Велика рідня».

Дальший ріст поетичної майстерності М. Стельмаха відбувається уже в умовах всенародної боротьби з німецько-фашистськими загарбниками.

Незважаючи на важкі умови фронтового життя, поет виявляє в роки війни значну творчу активність. Поетичні збірки «Провесень» (1942), «За ясні зорі» (1942), «Україне вольной жить» (1944, переклад Н. Кончалонської), книжка новел «Березовий сік» (1944) — ось перелік того, що створив М. Стельмах у роки війни. І від збірки до збірки, від твору до твору зростала майстерність поета, тембр його поетичного голосу ставав все більш виразним, своєрідним і неповторним:

Життя моє — атаки і походи
На всіх шляхах — гарматний ярий грім,
І піднялись в Дінці червоні води,
А за Дінцем палає отчий дім.
Життя моє — не пісня солов'їна —
Пожари, бій, натомлене плече...
А за димами встала Україна, —
І вража кров сторіками тече.

Ці пристрасні рядки не сплутаєш уже з віршами інших поетів — вони стельмахівські і нічий інші. А почуття, висловлені в цих рядках, настільки типові, що їх міг би повторити слідом за поетом у грізні дні осені 1941 р. кожен боєць-українець.

У перші післявоєнні роки М. Стельмах продовжує виступати в літературі, головним чином, як поет. Переважна більшість його повоєнних віршів увійшла до збірок «Шляхи світання» (1948), «Жито сили набирається» (1958) і «Поезії» (1958).

Радість вільної творчої праці — такий лейтмотив основної частини поетичних творів М. Стельмаха післявоєнного періоду. Труд для поета — це повнота людського щастя, натхнення творчість. Він уміє знайти оригінальні образи, влучні деталі, щоб розкрити нове, соціалістичне ставлення радянської людини до праці. З любов'ю і теплою малює поет образи жниці, яка, не відчуваючи втоми, «жниво пеленає в перевесло і сповиває теплими руками», в боях рубцьованого сіяч-солдата, що гордо й поважно, як і личить справжньому господареві землі, іде за плугом (вірш «Серпень»).

Значне місце в поетичному доробку М. Стельмаха повоєнних років посідають твори громадсько-політичної лірики, в яких поет розробляє теми партії, Батьківщини, дружби народів, а також твори для дітей.

Простота, емоційність, безпосередність у вираженні поетичного почуття і в тоні поетичної розповіді, пісенна плавність переважної більшості віршів М. Стельмаха роблять його поетичний доробок помітним явищем в українській радянській поезії.

Однак справжнє своє покликання М. Стельмах знайшов не в поезії, а в прозі. Саме прозові твори письменника і, передусім, його романи «Велика рідня», «Кров людська — не водиця», «Хліб і сіль» та «Правда і кривда» принесли їх авторові всенародне визнання і поставили його ім'я на одне з перших місць серед українських радянських прозаїків.

Перші спроби М. Стельмаха в галузі прози належать до періоду Великої Вітчизняної війни. В 1944 р. в Уфі вийшла збірка його новел «Березовий сік», в якій було вміщено десять оповідань на теми фронтової та партизанської боротьби.

Перечитуючи зараз цю невеличку книжечку, яка, на жаль, уже встигла стати бібліографічною рідкістю, не важко відшукати в ній зерна тієї неповторної своєрідності, якою відзначається сьогодні творчість Стельмаха-романіста. Це, насамперед, героїко-романтична піднесеність у трактовці образів радянських людей, які грудьми стали на захист рідної землі в роки фашистського лихоліття, широке використання народнопісенних мотивів і теплий, що йде від самого серця автора, ліризм повісткування.

В оповіданні «Галю» — одному з кращих і найбільш характерних у збірці — є епізод, в якому розповідається про героїчну смерть дівчини-партизанки від рук фашистських катів. Лірична зворушливість і романтична піднесеність цієї трагічної картини настільки виразна, що вона нагадує собою народну пісню-легенду: «Гуде сосна струнка, і прозора живиця на віях печалиться. Коли це вже було з нею? В дитинстві далекому, далекому дитинстві. Тоді ліс полохливий шумів-стогнав і бив поклони, із осінню стрічаючись. Це тільки ввижалось їй, коли пісню співала:

Прив'язали Галю до сосни косами,
Підпалили сосну обома кінцями.

Та німці пісні не знали — підпалили сосну тільки з окоренка. Та дівчина горіла, як сосна у пісні. І мовчазні, неликі, мов зорі, сльози по гордому обличчю котилися і падали в огнище».

Читаєш подібні рядки з «Березового соку» і думаєш, чи не з цих струмочків бере початок той могутній ліричний струмінь, що весняною повіддю розлився по всіх Стельмахових романах.

Досвід, набутий письменником у процесі роботи над збіркою оповідань «Березовий сік», підготував його до створення більш значних прозових полотен, серед яких першим за часом написання став роман «Велика рідня».

Фундаментальне художнє полотно, роман «Велика рідня» відзначається, насамперед, широким охопленням історичних подій в часі. У хронологічній послідовності відтворені в ньому найважливіші стани розвитку українського радянського села протягом чверті століття — від кінця громадянської війни і до остаточного

вигнання німецько-фашистських загарбників з території України. По суті, це перша в українській літературі спроба (і при тому досить вдала) створити художній літопис українського колгоспного села довоєнного і воєнного періоду. До М. Стельмаха ніхто з українських радянських прозаїків подібного творчого завдання перед собою не ставив.

Однак не тільки в широкому охопленні дійсності полягає значення «Великої рідні». Ідейно-художня цінність роману визначається, насамперед, тим, що в ньому глибоко і правдиво відтворено процес народження якісно нового, колгоспного селянства, показано формування соціалістичної свідомості селянина-трудівника у процесі тих революційних перетворень, які відбувалися в нашій країні в 20—30-х рр. ХХ століття.

Тема народження нової людини соціалістичного колгоспного села найповніше розкривається в романі в образі його головного героя — Дмитра Горицвіта. Цим образом М. Стельмах вперше продемонстрував уміння створювати багатогранний людський характер. Ідейна еволюція Дмитра від обмеженого, замкненого у вузькому колі господарських турбот селянина-одноосібника до передового, ініціативного колгоспника-новатора, а в роки війни — безстрашного партизанського командира показана в романі життєво правдиво і художньо переконливо.

Дмитро Горицвіт виступає в романі як живий, конкретний індивідуум, наділений неповторними рисами характеру. Письменник розкрив не лише суспільну, громадську сторону його життя, але й показав його в побуті, в інтимних стосунках, в ставленні до друзів, близьких. Ми бачимо героя твору і в гніві, і в радості, і в глибокій ліричній задумі. Все це робить образ Дмитра Горицвіта емоційно насиченим і надає йому великої сили впливу на читача.

Справжньою художньою знахідкою автора є сама назва роману, яка визначає собою одну з провідних його ідей: становлення і зміцнення в людей радянського села почуття дружби, ідейної єдності з усім радянським народом. Показ того, як ця велика радянська рідня формувалася, мужніла в процесі соціалістичної перебудови життя, як вона пізніше гартувалася у вогні боротьби з німецько-фашистськими загарбниками і є однією з найбільших заслуг письменника.

Розкриваючи в художніх образах і картинах процес соціалістичної перебудови життя українського селянства, з великою любов'ю малюючи образи селян-трудівників, М. Стельмах показав одночасно

і ті ворожі народові сили, які стояли на перешкоді здійсненню його заповітних мрій про щастя.

Досить високі художні якості роману — соковита, справді народна мова, майстерність описів, зокрема в чудових картинах подільської природи, багатство колоритних побутових деталей свідчили про те, що в особі автора «Великої рідні» в українську літературу прийшов письменник з великим самобутнім талантом.

Роман «Велика рідня» став тим остовом, на якому виросла згодом фундаментальна споруда — трилогія М. Стельмаха про історичну долю українського селянства.

Відштовхнувшись від зображених у «Великій рідні» подій сучасності, свідком і учасником яких був сам письменник, М. Стельмах у двох наступних своїх романах звернувся до минулого. У 1957 р. письменник опублікував роман «Кров людська — не водиця», присвячений бурхливим подіям громадянської війни на Україні, а ще через рік (1958) з'являється роман «Хліб і сіль», який переносить нас у ще більш віддалену історичну добу: з його сторінок постають картини життя українського народу напередодні і в період революції 1905—1907 рр.

У свій час, коли в періодичній пресі друкувалися лише уривки з названих творів, дехто з критиків висловлював побоювання — чи не злякався, бува, письменник гострих проблем свого часу, чи не шукає він легших, проторованих шляхів, вдавшись до зображення подій півсторічної давності.

Немає потреби говорити зараз, наскільки безпідставними були подібні побоювання. Як правильно відзначає в одній з своїх статей Петро Колесник, звернення М. Стельмаха до минулого було обумовлене необхідністю «глянути на сучасність в історичній перспективі». Це був свідомий, глибоко продуманий творчий акт письменника. Співставивши минуле з сучасним, поставивши поряд з «Великою ріднею» романи «Кров людська не водиця» і «Хліб і сіль», письменник тим самим не тільки яскравіше відтінив історичне значення тих соціально-політичних перетворень, які відбулися в нашій країні за роки радянської влади, але й створив визначний мистецький твір — справжню художню епопею народного життя. Народ і революція — така центральна тема романів «Кров людська — не водиця» і «Хліб і сіль». Звернувшись до подій революційного минулого, філософськи осмисливши їх, письменник стверджує своїми романами ту незаперечну істину, що тільки революція могла принести народові щастя.

Глибоке розуміння тих соціальних процесів, які відбувалися в українському селі в роки революції і громадянської війни, допомогло письменникові відібрати і покласти в основу сюжету роману «Кров людська — не водиця» події найбільш значимі, в яких розкривається сама суть революційної боротьби селянства.

Центральне місце в романі займають епізоди, в яких розповідається про розподіл жителями подільського села Новобугівки поміщицької і куркульської землі. І це не випадково: питання землі було одним з тих вузлових і найбільш болючих питань, які вирішувалися під час революції в жорстоких класових битвах.

Земля завжди була відвічною мрією селянина, основою його існування, тим раєм, до якого тягнулися хліборобські душі. Земля навіть пахне для селянина по-особливому, щедро, оп'яняючи його і «настоем прив'ялого соку дерев», і «яблуневим пахлльям», і «прісним солодом відволоженої кукурудзи», і «різким, приємним духом чорнобривців».

Але серед цих запахів все виразніше відчувається ще один — зловісний запах крові. «Земля у нас — страшне діло — кров'ю пахне», — говорить один з персонажів роману. І письменник, не боючись згустити фарби, показує всю складність і запеклість боротьби селянства за землю і волю у ті незабутні роки.

Відразу, навіть несподівано якимось втягується читач у вир напружених і глибоко драматичних подій.

«Поволі рухається селом похоронна процесія, на похилих людських плечах коливається яворова домовина. Це бідняки Новобугівки проводжають в останню путь голову земельної комісії Василя Підпригору.

Так з перших сторінок твору починає звучати трагічний мотив людської крові, пролитої в боях з ворогами революції, реквієм тим, хто віддав життя за народне щастя. Читачеві не треба гадати, на чий стороні знаходяться симпатії автора: вони проявляються у всій образній системі роману, у численних, що не потребують ніяких коментарів, глибоко виразних деталях. Коли ми читаємо про Тимофія Горицвіта, що це був «русявий, мовчазний красень з сумовитими очима», що слова його були «теплі та ласкаві, як опівдні пшениця, нагріта липневим сонцем», а думки «поетичні, як завжди поетична мрія про чесне, краще життя», коли ми з завмираючим від хвилювання серцем слідкуємо за його поведінкою в цілому ряді глибоко драматичних ситуацій, зв'язаних з розподілом поміщицької і куркульської землі, ми відчуваємо, що письменник не просто писав цей образ — він зігрівав його всім теплом свого серця.

З особливою любов'ю виписано в романі образ ватажка ново-бугівської бідноти — Свирида Мірошніченка. Критика одностайно визнала цей образ однією з найбільших творчих удач письменника, важливим етапом у його творчому зростанні. Разом з тим це одна з тих примітних віх, якими відзначає свій рух уперед вся наша радянська література. Важко знайти інший образ комуніста періоду громадянської війни, який би своєю інтелектуальною красою міг зрівнятися з образом, створеним М. Стельмахом.

Мірошніченко приваблює нас не лише своєю високою принциповістю, моральною чистотою, людяністю, але й справжньою поетичністю своєї натури. Лірична задушевність, з якою автор малює свого героя, відчувається у всьому, починаючи від опису зовнішності і кінчаючи розкриттям його багатого внутрішнього світу. Письменник зумів показати найменші порухи його душі, найтонші нюанси його переживань. І ніде — жодної фальшивої нотки, все передано життєво достовірно, глибоко обумовлено психологічно.

Поглиблений психологізм в зображенні образів-персонажів взагалі є однією з найсильніших сторін роману «Кров людська — не водиця». Саме з появою цього твору за М. Стельмахом остаточно закріпилася репутація неабиякого майстра психологічного аналізу.

Пристрасна тенденційність М. Стельмаха проявилася не лише в зображенні позитивних героїв, але й в змалюванні представників ворожого табору. За допомогою характерних деталей, вміло користуючись, зокрема, засобом так званої «портретної дискримінації», письменник намагається викликати в читача огиду до того чи іншого негативного персонажа вже при першому знайомстві з ним, коли він ще не встиг повністю розкрити свою підлу душу. Так виринає перед нами, скажімо, огидна постать шпигуна Бараболі, у якого навіть на обличчі відбилася двуликість: «одна половина обличчя з улесливим оком, веселенька, а друга — похмура, з настороженням і недобрим оком».

Ми ще не знаємо, до якого ступеня жорстокості може дійти у своїй ненависті до бідноти куркуль Січкара — убивця Мірошніченкових дітей, але все в його поведінці і навіть в зовнішності (зловіща темна постать, лишаювате, налите кров'ю обличчя) насторожує нас, примушує з тривогою слідкувати за кожним його кроком.

М. Стельмах залишиться вірним цьому принципові зображення ворогів і в наступному своєму романі «Хліб і сіль». І там увагу нашу привертатимуть і «банькувата, всаджена в коротку шию» голова панського управителя Салогана, і «важкий, м'ясистий, що по самі

ніздрі загруз у прокурених вусах, ніс» куркуля Шмалія і «холодні, сірі, з прозеленню, підведені синцями» очі поміщика Стадницького.

Але все це нічого спільного не має з навмисним шаржуванням. Перед нами не карикатури, а живі повнокровні образи представників деградуючого класу, яким письменник дає оцінку, не приховуючи своїх класових антипатій. Хитрими, підступними і небезпечними малює Стельмах ворогів, і це дало письменникові змогу яскравіше відтінити образи позитивних героїв, возвеличити борців за народне щастя.

Якщо в романі «Кров людська — не водиця» М. Стельмах показав революцію в її, так би мовити, кульмінаційних моментах, то в романі «Хліб і сіль» ми бачимо лише перші спалахи революційної бурі. Основна увага письменника зосереджена тут на розкритті тих соціальних причин, які неминуче штовхали селянство на шлях революційної боротьби.

Тема революції 1905—1907 рр. ще задовго до появи Стельмахового роману знайшла досить глибоке відображення в українській літературі, як класичній, так і радянській. При цьому досить згадати хоч би безсмертну повість М. Коцюбинського «Fata morgana» або роман А. Головка «Мати». Тим складнішим було завдання, що стояло перед письменником: треба було розповісти про події, добре відомі нам саме з літературних джерел, і при цьому не збитися на шлях повторення того, що вже було сказано в літературі.

М. Стельмах повністю справився з цим завданням. Роман «Хліб і сіль» став дійсно новим словом про революцію 1905 р. Він не тільки збагатив і розширив наші уявлення про цю знаменну епоху в житті нашого народу, але й примусив нас ще раз — і емоціонально, і естетично «пережити» її.

Картиною від'їзду переселенців до далекого і страшного своєю невідомістю Сибіру розпочинає письменник своє сумне повісткування про життя мешканців глухого подільського села Медвин.

Уже в цій картині народного горя, написаній М. Стельмахом з великою силою художньої експресії, вимальовуються окремі яскраві постаті «пасинків землі». Тут і мудрий, кристально чесний Іван Ярош, прозваний людьми за широку, співучу натуру дідом Дунаєм, і відвічний наймит, перший косар у селі Мар'ян Поляруш, і представники молодшого покоління селян — Роман Волошин, Юрій Дзвонар, Левко Щербина. Різні характери у цих людей, різні життєві долі, але одні помисли і мрії — про землю і селянську долю. Різними шляхами, у різний час, але всі вони дійдуть одного висновку: селянинові ніхто і ніколи добровільно землі

не віддасть — їй треба брати силою. Правда виявиться не в підсолоджених теоріях ліберальних панків, типу Варави або Чорнокнижного, які намагалися грати на національних почуттях народу, не в повчаннях «законного агітатора» пана Тугаєвича з його порадами чесно «працювати на культурній землі в економіях», а в суворих і гострих, як меч, словах соціал-демократа Левченка: «Забрати людям землю у тих, які багато мають її, але не орють, не сіють, не жнуть».

Але поки настане ця хвилина прозріння, — не мало жорстоких ударів долі і гірких розчарувань доведеться зазнати героям твору і, головне, — болісно пережити крах своїх царистських ілюзій.

Селянинові добре відома була експлуаторська суть поміщицтва, та прірва, яка відділяла пана від мужика. Але крім поміщиків, є ще й цар — божий намісник на землі, і він не забуде мужика. Прийде час — треба тільки виждати, — і з'являться по селах царські землеміри наділяти людей землею. Так віками складалася і утверджувалася ілюзорна віра селянина в царя-батюшку, в глибоко афористичній формі висловлена однією з героїнь роману: «Один бог нас любить, цар жалує, а з панами не жити».

Всім змістом свого твору письменник показує, як під впливом революційних подій 1905 р. розпадалася ця німецька формула селянської філософії. Роман закінчується картиною народного бунту, жорстоко придушеного царським військом.

І знову перед нами виписані з граничною чіткістю, майже скульптурні образи селян-трудівників, та ж, уже відома нам з попередніх творів письменника, глибина проникнення в найпотаємніші закутки людської душі, безкомпромісна, іноді просто страшна своїм трагедійним драматизмом, правда повісткування.

Про роман «Хліб і сіль» ще в більшій мірі, ніж про інші твори М. Стельмаха, можна сказати, що справжнім його героєм є народ — талановитий, працьовитий, щедрий, народ — з усіма його радощами і печальми, зображений письменником у його щоденному житті, побуті, праці.

У романі багато епічних картин, серед яких особливо виділяються картини від'їзду переселенців, селянського бунту, масових гулянь молоді тощо. Всі вони написані з великою майстерністю, поетичною виразністю і свідчать про глибоке знання письменником народного життя, про його всебічну обізнаність з побутом, звичаями і повір'ями подільського селянина.

Які треба мати знання в галузі народної ботаніки і домашнього побуту, щоб так описати, наприклад, внутрішню обстановку хати

бідної вдови-чаклунки: «Коли невірний вогник освітив низьку, врослу в ґрунт хатину, скрізь у очі полізло різне зілля: копитник і раковий шийка, материнка і чорнобіл, горицвіт і звіробій, деревій і ромен, хвощ і дивина, медунка і чемериця, буркун і подорожник, кульбаба й молочай, і все, що росло на землі, по болотах і на воді. Зілля бо- родами нависало з сволока, стояло сніпками на миснику, лежало на лаві, пересихало на комині, висіло на стінах, лежало на столі поруч з хлібом, немов нагадуючи, що воно і є хлібом ворожбитки».

Всі три розглянуті нами романи, разом взяті, охоплюють за часом майже всю першу половину ХХ ст. Який, справді, подиву гідний, епічний розмах! Підходячи саме з цього боку до трилогії М. Стельмаха, можна сказати, що письменник виступив у ній як творець першої в українській літературі художньої епопеї народного життя — жанру, що його наша література до цього фактично не знала. Значення цього творчого подвигу М. Стельмаха важко переоцінити.

Малюючи картини народного життя у своїй трилогії М. Стельмах завжди прагне до їх глибокого філософського осмислення. Звідси — наявність в його творах значної кількості авторських відступів, найчастіше лірично-філософського плану. Будучи засобом художнього синтезу, містячи в собі глибокий, філософський підтекст, вони разом з тим відіграють важливу роль у посиленні емоційності повісткування.

Вдумливий, спостережливий художник, надзвичайно сильний в соціальному і психологічному аналізі, М. Стельмах виявив себе в розглянутих романах і як великий майстер словесного живопису. Портретні малюнки, окремі зарисовки жанрових сцен і, особливо, пейзажі відзначаються високою майстерністю і є справжньою окрасою його творів.

Уже із сторінок першого епічного твору письменника — роману-хроніки «Велика рідня» — на читача повіяло теплим, густим ароматом вишневих і яблуневих садів, якими так славиться рідне Стельмахові Поділля, очам його немовби вперше відкрилися чудові краєвиди Побужжя.

Та не тільки у «Великій рідні». І в романах «Кров людська — не водиця» і «Хліб і сіль», і в чудовій повісті «Над Черемошем», яку ми до цього не згадували лише за браком місця, — скрізь природа виступає у всій своїй чаруючій красі, як постійний супутник людини на її нелегкому життєвому шляху. Герої творів М. Стельмаха завжди показані у тісних взаєминах з природою, тонко відчувають її красу,

виявляючи при цьому свої глибоко патріотичні почуття. Ця здатність тонко і глибоко відчувати оточуючий світ, красу рідної природи є однією з найважливіших рис, що характеризують позитивних героїв М. Стельмаха. Негативні персонажі, навпаки, здебільшого позбавлені цього благородного почуття, що ще сильніше підкреслює їх духовну спустошеність.

Ідейно-художні функції пейзажів у творах М. Стельмаха різноманітні. Особливо майстерно користується письменник образами-пейзажами для поглиблення широких соціальних картин, підсилення їх характеристики, створення відповідного загального настрою. Вжиті в цій функції картини природи нерідко переростають у своєрідні ліричні відступи, які готують читача до сприйняття тих чи інших подій, — найчастіше трагічного характеру. Прикладом такого пейзажу може бути малюнок подільського краєвиду, що передуює картині звірячої розправи фашистських карателів над жителями села Весела Діброва в другій книзі «Великої рідні».

І низько нависле небо з обважнілими хмарами, і знівечена, скалічена війною земля, і самотня розчахнута верба над дорогою, і ворон, що хижим оком оглядає світ, як і інші деталі в цій картині, сприймаються читачем не лише як реальні образи, але й як образи-символи, що викликають передчуття тривожних, трагічних подій.

Пейзажі М. Стельмаха відзначаються багатобарвністю, мальовничістю і надзвичайною локальністю. Читаючи «Велику рідню», «Кров людська — не водиця» чи «Хліб і сіль», ніколи не забуваєш, що мова в них іде саме про Поділля — «красу України», як образно назвала цей куток рідної землі Леся Українка. Кілька характерних, чисто локальних деталей — і перед нами чарівний малюнок подільської ночі: «Село, зачароване зоряним небом, добряче синіє розкиданими хатками, біля яких пильно дивляться на схід потемнілі соняшники. Дорожнім, відволоженим пилом, терпкою коноплею і дозрілими садами пахне ніч. Зрідка спросоння заскрипить журавель або гупне біля якогось похиленого тину росяне яблуко, проллється шипучим соком на траву, і знову тиша...».

Взагалі в зображенні природи М. Стельмах виявив неабияку спостережливість і чутливість до фарб, звуків, пахоців, до найменших її порухів. Він уміє помітити і передати і мінливість запахів поля чи лісу, і ранішню прохолоду роси, і прорізання з-під кореня свіжої зелені. І все це робиться через тонко підмічену, влучну деталь, яка може розкритися лише загостреним почуттям художника. Ось,

наприклад, які тонкі деталі підмітив письменник в описі засніженого лісу: «Під деревами вже глибоко осів сніг, інколи біля відхуканих окоренків поглядали цупкі, зелені хрещики барвінку або червоні прутики тамариску, а на тлі сірих замшілих дубів перегойдувалось червоне мереживо березових гілочок».

Подібних прикладів можна навести немало. Це прагнення до точності, реалістичності в зображенні картин природи — результат навчання М. Стельмаха в кращих майстрів вітчизняної літератури.

Якщо ж говорити ширше про ті літературні впливи, яких, очевидно, зазнав, та й не міг не зазнати, як і кожний письменник, М. Стельмах, то тут, нам здається, слід назвати в першу чергу два імені — Михайла Шолохова і Михайла Коцюбинського.

З Шолоховим М. Стельмаха ріднить, насамперед, епічний розмах в зображенні дійсності, звернення до найбільш складних, переломних етапів у житті народу, монументальність створених обома письменниками людських характерів, а також виняткова точність, філігранність у використанні художніх деталей і, зокрема, психологічного порядку.

На перший погляд може здатися неприродним порівняння таких різко протилежних за своїм ідейним змістом образів, як Дмитро Горицвіт і Григорій Мелехов. Насправді ж між ними є немало спільного. Це спільне ми бачимо, передусім, у принципах зображення соціально-психологічного обличчя названих героїв. І Григорій Мелехов і Дмитро Горицвіт приваблюють нас не тільки невтомними пошуками істини, свого місця в житті (на різних історичних етапах, зрозуміла річ), але й своїми сильними неспокійними характерами, розкритими з завидною психологічною глибиною і багатогранністю, тим важливим ідейно-філософським навантаженням, яке несуть у собі ці образи.

Вплив Шолохова неважко помітити і в характері зображення М. Стельмахом картин природи, зокрема в майстерній передачі всього багатства її пахощів, барв, звуків, і в лірико-філософському звучанні авторських відступів.

З М. Коцюбинським же М. Стельмаха зближує м'який ліризм, нахил до яскравих зорових образів, любов до колоритного, вагомого слова, що викликає у читача багато асоціацій.

Цілком зрозуміло, що сама постановка питання про літературні впливи аж ніяк не затінює оригінальності творчого обличчя письменника, тим більше, коли мова йде про такого визначного художника

слова, яким є М. Стельмах. Характерне для М. Стельмаха бачення світу, а значить, і художнє відтворення ним дійсності, обумовлене неповторною своєрідністю його таланту, і від інших майстрів в процесі свого літературного формування письменник сприйняв лише те, що у своїх найголовніших рисах в тій чи іншій мірі відповідало особливостям його творчого обдарування.

Не ставлячи перед собою мету більш чи менш повно вичерпати питання про своєрідність творчої манери М. Стельмаха, як автора романів «Велика рідня», «Кров людська — не водиця» і «Хліб і сіль», наголосимо лише на одній надзвичайно характерній рисі, що вигідно вирізняє М. Стельмаха з-поміж інших українських радянських прозаїків. Мова йде про широке і винятково майстерне використання письменником усної народної творчості. В цьому відношенні М. Стельмах дійсно не має собі рівних в українській як класичній, так і радянській прозі.

Народні пісні, легенди, анекдоти, приказки, прислів'я дорожчими перлинами розсіяні у творах письменника. Органічно вплітаючись у тканину повісткування, вони надають Стельмаховій прозі справжньої народності і поетичності.

Особливо широко використовує М. Стельмах народну пісню. Як підрахували дослідники, в одному лише романі «Хліб і сіль» письменник використав понад тридцять народних пісень — різноманітних за темами і звучанням, а всього в трилогії їх налічується близько сотні.

Саме в широкому використанні народнопісенних мотивів, як і народнопоетичних елементів взагалі, криється одне з джерел того глибокого ліризму, яким пройнята проза М. Стельмаха.

Однак ідейно-художні функції народнопоетичних елементів у творах письменника цим не вичерпуються. В усній народній творчості, у цьому прояві «народного духу» і «народного генію», М. Стельмах знаходить відповідний матеріал і для посилення філософського звучання своїх творів, для глибшого розкриття психології народу, його етичних і моральних переконань.

«Найдорожче людині — хліб, сіль і честь». Варто лише вдуматися в зміст цього народного вислову, вжитого письменником у ролі епіграфа до роману «Хліб і сіль», щоб відчути те глибоке філософське узагальнення, яке криється в ньому. Цей вислів сприймається нами як одна із найважливіших статей неписаного морального кодексу українського народу, виробленого в результаті історичного досвіду

багатьох його поколінь. У повній відповідності з цим кодексом, як основним критерієм моральних якостей людини, і подається в романі характеристика образів-персонажів та їх підкреслено-тенденційна оцінка, яка в творах М. Стельмаха ніколи не викликає суперечливих тлумачень.

Або ось ще один приклад. Словами, взятими з народної пісні, назвав письменник свій роман «Кров людська — не водиця». Неможливо уявити собі людину, яка б, вперше взявши до рук цю книгу, не задумалася над глибоким смыслом її заголовку. Великий філософ і мислитель, народ сконденсував у цій формулі всю суть своїх гуманістичних переконань. А хіба ж не ідея гуманізму лежить в основі цього твору М. Стельмаха? Адже всім своїм змістом він спрямований проти людиноненавистницької філософії експлуататорських класів, які зробили кровопролитні війни основним засобом досягнення своїх корисливих цілей.

Ми навели лише кілька прикладів того, як творчо осмислені письменником згустки народної мудрості служать для поглиблення філософського звучання його творів. А тим часом ця цікава і, безперечно, важлива проблема могла б стати предметом спеціального дослідження.

Нові грані таланту М. Стельмаха розкрилися в останньому з опублікованих його романів — «Правда і кривда», в якому письменник знову повернувся до зображення сучасного йому життя: в романі відтворено події, що відбувалися в останній рік війни і в перші післявоєнні роки.

Смілива, безкомпромісна правда вражає нас, передусім, у романі М. Стельмаха. З великою громадянською мужністю і біллю в серці розповідає автор роману про життя радянського села в перше післявоєнне семиріччя, коли особливо відчутно давали про себе знати помилки і перекозчення, допущені в питаннях колгоспного будівництва, і коли скривджене селянство наше, одержуючи грами на трудодні, з року в рік жило надіями на те, що земля все-таки родитиме колись «не лише на хлібозаготівлі, податки, натуроплати, зустрічні плани і голову, але й на хлібороба».

Всю силу свого гніву автор обрушує на голови винуватців народної кривди, на тих «керівників», типу виведених в романі Киселя, Чорноволенка, Поцілуйка та ін., які, будучи прямим породженням задушливої атмосфери культу особи, відірвалися від народу і втратили не лише почуття відповідальності за доручені їм ділянки роботи,

але й людську совість і людську гідність, ставши на шлях підлості й авантюризму. Ми не раз зустрічали подібних типів у житті, а тепер завдяки М. Стельмахові вперше зустрілися з ними на сторінках літературного твору уже, так би мовити, в оголеному вигляді, і від цього наша огида до них стала ще більшою і органічнішою.

Але, незважаючи на сильний критичний струмінь у романі, основний пафос його — позитивний, стверджуючий. Перед нами розкривається могутній образ народу, сильного своєю правдою, здатного здолати будь-яку кривду, якою б страшною і підступною вона не була. Саме цю ідею несуть у собі образи позитивних персонажів роману і, насамперед, образ головного героя — Марка Безсмертного.

Образ цей в повному розумінні слова — символічний, і коріння цієї символіки ми знову ж таки знаходимо в усній народній творчості. Це — своєрідне філософське переосмислення створеного народною фантазією образу Марка Проклятого — великого грішника, приреченого богом на вічне життя і муки. Письменник взяв з народної легенди лише одну ідею — ідею безсмертя. Але це вже — безсмертя героя, який все життя своє присвятив самовідданому служінню народові; зрештою — це безсмертя самого народу.

Роман «Правда і кривда» — визначне явище української радянської прози останніх років, і не випадково він викликав таку жваву дискусію, яка кілька місяців точилася на сторінках нашої преси. Важливість поставлених у романі проблем, їх гострота і актуальність настільки великі, що здається, ніби цей твір написаний про наш сьогоднішній день.

Якщо шукати аналогій до цього роману М. Стельмаха, то їх можна знайти скоріше не в прозі, а в поезії — в знаменитій поемі О. Твардовського «За далью — даль», сповненій такої ж гостроти і таких же глибоких роздумів про життя і діяння нашого покоління.

«Правда і кривда» — твір новаторський не лише за своїм змістом, але й за своєю художньою формою.

Ще кілька років тому ніхто б і не подумав, що М. Стельмах — цей, як усім здавалося, гарячий прихильник і майстер класичного роману, одважиться на такий сміливий експеримент і напише твір, що нестиме в собі виразні сліди новітнього стилю.

І справді. В романі «Правда і кривда» ми вже не знайдемо таких обширних і чудових описів, до яких ми звикли в попередніх творах письменника, слух і зір наш не милують більше бездоганно

відточені деталі. Зате незрівнянно виросла поетична напруженість розповіді і динамічність сюжету, лаконічнішим і більш ритмічним став художній малюнок, значно посилилась роль авторського підтексту і, що особливо характерно, домінуючим став уже не ліричний, а романтичний струмінь повісткування. Все це дає підстави констатувати, що у своїй творчій манері М. Стельмах останнім часом все більше наближається до того напрямку піднесено-романтичної прози, початок якому поклали в нашій літературі Ю. Яновський і О. Довженко.

Творчість М. Стельмаха відбувається в основному руслі розвитку радянської літератури і є в ній явищем, безперечно, першорядним. Говорити сьогодні про основні тенденції і перспективи розвитку сучасної української прози і не посилатися при цьому на романи М. Стельмаха — просто неможливо. Популярність його творів серед широких читацьких кіл надзвичайно велика. Про це свідчать сотні читацьких листів, які одержує письменник, численні дискусії і конференції, присвячені обговоренню його творів. Народ визнав талант свого митця і високо його оцінив.

Великий резонанс викликала творчість Михайла Стельмаха і за рубежом, зокрема в країнах народної демократії. За останні роки його романи вийшли в перекладі на болгарську, чеську, словацьку, польську, угорську, німецьку, фінську та інші мови.

М. П. Стельмах знаходиться зараз у розквіті своїх творчих сил і можливостей. Вітаючи письменника з п'ятдесятиріччям з дня народження, хочеться побажати йому нових, ще більших творчих успіхів і звершень.

1962

МАЙСТЕР СЛОВЕСНОГО МАЛЮВАННЯ

Питання художньої майстерності М. Стельмаха уже знайшли певне висвітлення у критичній літературі. Критика одностайно відзначила такі характерні риси творчого обличчя письменника, як тяжіння до широкого, монументального зображення дійсності, прагнення художньо осмислити важливі етапи історичного розвитку народу, уміння створити багатогранні людські характери, опоетизувати душу простої людини-трудівника.

Не пройшло повз увагу дослідників творчості М. Стельмаха і своєрідне поєднання в його прозі психологічно-заглибленого, спокійного повіствування з крайнім драматизмом окремих епізодів і глибоким ліризмом у змалюванні сцен народного життя та картин рідної природи.

Вдумливий, спостережливий художник, надзвичайно сильний в соціальному і в психологічному аналізі, М. Стельмах виявив себе також і як неабиякий майстер словесного живопису. Портретні малюнки, окремі зарисовки жанрових сцен і особливо пейзажі відзначаються високою майстерністю і є справжньою окрасою його творів.

Уже зі сторінок першого епічного твору письменника — роману-хроніки «Велика рідня» на читача повіяло теплим, густим ароматом вишневих і яблуневих садів, якими так славиться рідне М. Стельмахові Поділля, очам його немов би вперше відкрилися чудові краєвиди Побужжя. Та не тільки у «Великій рідні». І в повісті «Над Черемошем», і в романах «Кров людська — не водиця» та «Хліб і сіль» природа виступає у всій своїй чаруючій красі як постійний супутник людини на її нелегкому життєвому шляху.

Ідейно-художні функції пейзажів у творах Михайла Стельмаха різноманітні. Зрідка картини природи служать тлом, на якому відбуваються ті чи інші події. В такій ролі пейзажі зустрічаються в двох останніх частинах роману «Велика рідня», де вони виступають як засоби характеристики реальної обстановки при зображенні сутичок партизан з фашистськими карателями. Іноді М. Стельмах користується пейзажем як своєрідним засобом показати плин часу. Таке використання пейзажу диктується особливостями композиційної побудови творів письменника, сюжети яких, як правило, розвиваються у хронологічній послідовності. Пейзажних малюнків пір року — осені, зими, весни,

літа — особливо багато в романі «Велика рідня», що цілком відповідає його жанровим особливостям як роману-хроніки.

Але значення картин природи у творах М. Стельмаха не обмежується лише роллю обставин. Органічно вплітаючись у зображувані письменником картини життя, вони стають одним із найважливіших їх компонентів.

Найчастіше образи-пейзажі допомагають поглибленому розумінню широких соціальних картин, підсилюючи їх характеристику, створюючи відповідний загальний настрій.

Друга частина роману «Велика рідня» («Життя прожити — не поле перейти») присвячена зображенню розквіту українського колгоспного села у передвоєнні роки. Невпізнання змінилося колись злиденне прибузьке село Новобугівка і його мешканці. Герої твору, в недалекому минулому темні, затуркані «раби землі» — Дмитро Горицьвіт, Варивон Очерет, Григорій Шевчик та інші — перетворилися в її справжніх, культурних господарів. У село проникає наука, культура. Дух новаторства, трудового ентузіазму оволодіває більшістю колгоспників.

Повністю гармонують з зображеною картиною життя і світлі, радісні, олюднені пейзажі. Ось типовий для цієї частини твору пейзажний малюнок: «Зелена, блискуча машина помчала у принадну весняну далечінь. Побігли, закружляли поля — зелені, фіолетові. На нивах чорніли люди й худоба, десь в долині бурчали трактори, і статечні граки діловито ходили по ріллі...»¹.

Зовсім інший характер мають пейзажі у третій і четвертій частинах роману («Великі перелоги» та «Березень»), присвячених зображенню подій Великої Вітчизняної війни. Тут переважають пейзажі похмурі, осінні, сповнені глибокої задуми і неспокою. Вони добре передають настрої тривоги і напруженості, такий характерний для років боротьби з фашистськими окупантами.

Нерідко картини природи в цих частинах роману переростають у своєрідні, ліричні відступи, які підготовляють читача до сприйняття тих чи інших подій — найчастіше трагічного характеру.

¹ Цитати з творів М. Стельмаха в даній статті наводяться з таких видань: Стельмах М. Кров людська — не водиця. Велика рідня. — Т. 1, 2. — К.: Рад. письменник, 1957; Стельмах М. Повість над Черемошем. — К.: Рад. письменник, 1952; Стельмах М. Хліб і сіль. — К.: Рад. письменник, 1959.

Прикладом такого пейзажу може бути малюнок подільського краєвиду, що передує картині звірячої розправи фашистських карателів над активістами села Весела Діброва: «Чіткий, до болю чіткий рідний краєвид. Понад обрієм небо блідо-синє, а трохи вище застигла, обважніла карта хмар... І не чорні хмари, і не сині. Але є у них барви і дух чорнозему та блакиті; і не співучі хмари, а тривожні... А під хмарами земля чорнотіла, стоптана копитами, збита машинами, розломлена танками, пошматована бомбами, снарядами. Над дорогою самотня верба, розчахнута міною, з подертою, покрученою корою. Пора б умирати, а не вмирає, тільки листом плаче, тихо, поволі, як вдовиця...

...Німує поле. Не єднають його з небом теплим, тихим подихом трактори, не тріпочуть над машинами деревця бузкового диму. Нема на ньому ні орача, ні плуга. Тільки поламаний віз бовваніє з піднятим дишлом, тільки ворон на дишлі оглядає світ...».

І низько нависле небо з обважнілими хмарами, і знівечена, скалічена війною земля, і самотня розчахнута верба над дорогою і ворон, що хижим оком оглядає світ, як і інші деталі в цій картині, сприймаються читачем не лише як реальні образи, але й як образи-символи, що викликають передчуття тривожних, трагічних подій.

М. Стельмах користується пейзажем також для окреслення образів-персонажів, для більш глибокого розкриття їх внутрішнього світу. У цій функції пейзаж найчастіше виступає у співзвуччі з настроєм персонажа. Так, показуючи поступове врівноваження морального стану Дмитра Горицького після пережитої ним історії, зв'язаної з виключенням його з колгоспу, автор малює свого героя на фоні картини літнього ранку. Спостерігаючи, як розповідається туманна завеса над розливом луків, Дмитро подумав: «Так і моя досада розповзеться, мов цей туман».

Герої творів М. Стельмаха завжди виступають у тісних взаєминах з природою, тонко відчувають її красу, виявляючи цим свої глибоко патріотичні почуття. Характерна в цьому відношенні така картина з повісті «Над Черемошем»: «Притулившись до кабіни, Микола попихував люлькою, вдивлявся в мінливі простори, думав про них і про своє Підгір'я, а в жилах, одначе, не вистачало чогось... Біля Гринявки дорога почала круто підійматися. Сенчук попрощався з шофером і вийшов на гірську вузьку стежину. Над нею спліталися заволожені кущі ліщини, і темрява пахла вогкою грибницею,

смерековим насінням і лісовими горіхами. Внизу зашумів ледь видимий Черемош... і раптом стрепенувся чоловік. Ось за чим підсвідоме сумувала його душа: за співучим шумом Черемошу. Міцніше забилося серце, і Микола радісно почав підніматися на гору, де, мов нічліжани, задрімали кілька гуцульських хаток».

Ця здатність тонко і глибоко відчувати оточуючий світ, красу рідної природи є взагалі однією з важливих рис, що характеризують позитивних героїв М. Стельмаха. Негативні персонажі, навпаки, здебільшого позбавлені цього благородного почуття, що ще більш виразно підкреслює їх духовну спустошеність.

Пейзажі М. Стельмаха відзначаються багатобарвністю, мальовничістю і надзвичайною локальністю. Особливо любовно малює письменник природу рідного йому Поділля. Читаючи «Велику рідню», «Кров людська — не водиця» чи «Хліб і сіль», ніколи не забуваєш, що мова в них іде саме про Поділля — «красу України», як образно назвала цей куток рідної землі Леся Українка.

Кілька характерних, чисто локальних деталей — і перед нами чарівний малюнок подільської ночі: «Дорожним, відволоженим пилом, терпкою коноплею і дозрілими садами пахне ніч. Зрідка спросоння заскрипить журавель, або гупне біля якогось похиленого тину росяне яблуко, пролється шипучим соком на траву, і знову тиша...».

Але якщо з кожної сторінки романів М. Стельмаха віє ароматом подільських полів і лісів, то в повісті «Над Черемошем» читача чарують дзюрчання гірських потоків, шум віковичних смerek, чудові гірські краєвиди: «Сонце із-за гір уже висікає перші суцвіття, і на хмарках, і на смereках, і на парубочих постатях ворущаться, переливаються ранкові барви... Оленьчим рогом спускається вниз співуче розгалуження струмків — і надимає розкуйовджений зеленавий потік; він з розгону, сторч головою, перелітає крутий обрив і, зовсім посивівши, вклублюється в Черемош.

По берегах ріки ворущиться підмите коріння смerek, а на хвилях, на шумі вигинається широкий узор, виплетений з тіней дерев і відтінків сонця. Тут споконвічний і невтомний шум ріки стає часткою життя, він оповиває гори, доли, ліси, він просочується в кожную деревину хати і в серце гуцула, і воно разом із кров'ю гуцула розносить по тілі той співучий, розливчатий сік, ту поезію піднебесних верхів, без якої верховинець не був би верховинцем».

Наведений пейзаж яскраво романтизований. В ньому ми відчуваємо самого автора, бачимо його власну оцінку зображуваної

картини природи. Однак це не заперечує його реалістичності, виразної конкретності: художні засоби, якими користується в даному випадку письменник, зокрема епітети і порівняння («ранкові барви, роз-куйовджений, зеленавий потік», що сторч головою перелітає крутий обрив, «споконвічний, невтомний шум ріки» і т. п.), відзначаються одночасно і барвистістю, і точністю, і простотою. Намальована картина природи повністю переносить нас у світ чудової, романтичної краси Прикарпаття.

Взагалі в зображенні природи М. Стельмах виявив неабияку спостережливість і чутливість до фарб, звуків, пахошів, до найтонших її порухів. Він уміє помітити і передати і мінливість запахів літнього поля чи лісу, і ранішню прохолоду роси, і прорізання з-під кореня свіжої зелені. І все це робиться через тонко підмічену, влучну деталь, яка може розкритися лише загостреним почуттям художника. Ось, наприклад, як лаконічно і чітко передає письменник лісову тишу: «Тиша. Тільки чути, як жолудь, токуючи на гілках, падає на корневище, коником одскакує од трави і зручніше припадає до землі, ще теплий, як людина, і пахучий, наче набій».

А які тонкі деталі підмітив письменник в описі засніженого лісу: «Під деревами вже глибоко осів сніг, інколи біля відхуканих окоренків поглядали цупкі зелені хрещики барвінку або червоні прутики тамариску, а на тлі сірих замшілих дубів перегойдувалось червоне мереживо березових гілочок».

Подібних прикладів можна навести немало. Це прагнення до точності, реалістичності в зображенні картин природи, уміння помітити і відтворити характерні деталі — результат навчання М. Стельмаха в кращих представників української і російської класичної літератури.

Важливу роль у творах М. Стельмаха відіграють образи мертвої фактури — описи різних предметів, речей, побуту тощо. Основне призначення їх — допомагати підсиленню характеристики того чи іншого персонажа.

У зображенні образів-предметів М. Стельмах такий же зіркий і спостережливий. Це можна побачити хоч би на прикладі змальованого ним куркульського подвір'я у «Великій рідні»: «Просторе над ставом куркульське подвір'я ще здалека загриміло ланцюгами, озвалося виттям: собаки Січкаря більше скидалися на вовків. Господар довго вовтузився біля хитро видуманих зашіпок, і люди потекли у двір».

Кожна деталь у цьому описі строго продумана, точна, виразно загострена, в результаті чого змальована картина доповнює і підсилює характеристику образу куркуля. Візьмемо інший приклад. Щоб показати, наскільки нужденним було життя Григорія Шевчика до колективізації, М. Стельмах створює образний малюнок його убогої хатини: «От і його обійстя. В останніх променях вечірнього сонця, мов бабуся, дрімає стара-престара хата, хтозна коли збудована. Навіть вирубані роки на сволюку давно сточив ненажерливий шашель, а поріг в темноті, коли його забуде замастити глиною баба Орина, починає світитися димчастою золотою трухлявиною. Кілька вишень, неначе внучата, обсіли її, затягуючи малесенькі віконця, спинаючись на низькі, наболілі плечі. І на вітрах, і без вітрів поскрипують кісточки — на відпочинок просяться... Червоними, натомленими очима зустрічає вона Грицька, і шкода стає її, як живої людини...».

Якщо опис куркульського подвір'я зроблено в суто реалістичному тоні, то в наведеному малюнку убогої хатини Шевчика письменник користується засобом персоніфікації, хоч окремі влучно підмічені реалістичні деталі наявні і тут (сточений шашелем сволок, поріг, що світиться димчастою трухлявиною, тощо). Звернення до засобу персоніфікації в даному випадку цілком оправдане, бо воно підсилює у читача співчуття до сироти-наймита.

Неабияку майстерність виявив М. Стельмах і в створенні жанрових малюнків, які особливо вдаються письменникові, вражаючи читача багатством і яскравістю конкретних художніх деталей. Наведемо зразок: «Останнім незграбно вилазить на машину Лесь Побережник. Великий клунок за плечима, мов живий, тягне до землі чоловіка, і аж крекче він, вчепившись руками в борт. Дивлячись на Леся, пересміюється жіноцтво і на кузові, і на вулиці. Це зразу сердить Олену, і вона рішуче підштовхує чоловіка знизу, а Микола Сенчук — підхоплює з машини. З Лесиного клунка безсоромно висувається закоркована кукурудзяним качаном пляшка з самогоном. І ось уже Лесь, витираючи рукавом піт, посміхається, то до жінки, то до квітника на кузові, немало турбуючи цим свою вірну пару».

Вип'ятивши влучно підмічену деталь, письменник створив яскраву, гумористично забарвлену сценку, яка поглиблює характеристику Леся Побережника. Комізм даної сценки стане зрозумілішим, якщо згадати причини, що примусили Леся, відправляючись в поїздку до одного з російських колгоспів у складі делегації

гуцульської бідноти, взяти з собою цілий лантух з харчами. Наслухавшись пліток про життя в колгоспах, Лесь боявся, щоб йому не довелося загинути там з голоду.

Художник широкого епічного розмаху, Стельмах вміло користується описами при відтворенні масових сцен — картин народного побуту (гуляння молоді), польових робіт, незаможницьких зборів тощо. В цих картинах описи перемежуються, як правило, з діалогами, розповідями, окремими репліками персонажів, не втрачаючи і певного самостійного значення. Характерною особливістю цих описів є їх глибока реалістичність, точність і водночас виразно підкреслена емоційність. Холодний, безпристрасний малюнок ніколи не задовольняє М. Стельмаха, і він завжди знаходить відповідні засоби, щоб надати йому внутрішньої теплоти, своєрідного ліричного забарвлення.

Один з розділів роману «Хліб і сіль», в якому розповідається історія від'їзду селян-переселенців до далекого, страшного своєю невідомістю Сибіру, починається картиною їх збору на околиці села: «Переселенці з'їжджалися на простору, в рамці чотирьох доріг галяву, де колись збиралося чумацьке стоїще. Роки відсунули від цього місця панські ліси, досушили спокійну річечку, зробили тут вигін, і тільки назви «галява» та «чумацьке стоїще» інколи відзивалися в душі недалекою, та вже напівзабутою давниною.

З поранкових, ще синюватих під тинами вулиць сходилось село. Сіряки і свитки перемішувалися з білими та червоними кожухами, в убогі фарби хусток молодиць вкраплялися квітчасті дівочі, і над тремтливими гудзькуватими палицями нависали обкутані, схожі на качани капусти, голови бабусь».

У цій картині звертає на себе увагу передусім яскрава виразність малюнка і, зокрема, майстерне зображення барвистої селянської юрми, що заповнювала вигін. Разом з тим відчувається і ледь помітний ліричний струмінь, викликаний згадкою про недалеке, але вже напівзабуте минуле, про чумацтво, яке все ж могло дати якийсь, хоч злиднений заробіток селянинові.

Чим далі розгортається картина прощання переселенців з рідним селом, односельцями, тим емоційніше звучать описи в цьому розділі: «Гомін ширше розтікається над галявою. Зітхання і сльози перемішуються з словами утіхи і надії, зашкарублі селянські долоні вибивають з монопольських шкаликів корки; пили на дорогу і на санках, і прямо розсівшись долі кружка. Кілька таких чорних вінків все нижче

вросли в сніги, від них долинали і сердечне побажання, і журливе жибоніння, і навіть сміх».

Тут письменник уже не стільки малює, скільки розповідає, намагаючись викликати у читача глибоке співчуття до цих обділених долею людей.

Закінчується ця сумна історія картиною від'їзду переселенців, яких вийшло провжжати в далеку дорогу все село: «Через усе село мовчки тягнулася невесела валка. Із хат невпевнено, з якоюсь тужливою провиною на обличчі виходили люди, вибігала роззута, востковоголова дітвора і, оббиваючи сніг почервонілими пальчиками, видряпувалася на тини, щоб не так швидко дубіли ноги.

Поки кривуляли вулиці, доти й чулось попідтинню і на подвір'ях зітхання, і очі людей раз по раз поверталися на схід, де над чумацьким шляхом з-за лапятих засніжених лип виплутувалося холодне, безкровне сонце».

Емоційність даного малюнка настільки глибока, що він сприймається насамперед серцем і лише потім, коли пройде перша схвильованість, починають впливати окремі яскраві зорові і слухові образи. Ця лірична схвильованість у поєднанні з точністю і мальовничістю зображення і надає описам М. Стельмаха неповторної своєрідності.

Помітне місце серед описів у прозі М. Стельмаха посідає портрет. Засобом портретної характеристики персонажа письменник користується охоче і часто, але завжди з почуттям міри і художнього такту.

Поширених, детальних описів зовнішності персонажів у творах М. Стельмаха майже не знаходимо, зате на кожному кроці можна натрапити на соковиту портретну деталь, яка нерідко несе в собі важливу оціночну функцію.

До портретної характеристики позитивних і негативних персонажів М. Стельмах підходить по-різному. Позитивних персонажів письменник наділяє здебільшого красивою зовнішністю, бажаючи надати їм більшої привабливості. Власне опис при цьому відіграє незначну роль. Обличчя, постать, міміка персонажа тощо вимальовуються не відразу, окремі портретні деталі немов би випадково з'являються в ході відтворення загальної поведінки персонажа в певній ситуації.

Ось як, наприклад, письменник знайомить читача з молодим агрономом Григорієм Нестеренком («Над Черемошем»): «На дорозі

з'являється самотня постать, по ході зразу видно, що це не гуцул. Молодий білявий хлопець, очевидно, не квапився спускатися вниз. Він допитливо розглядає гори, чудується щедрому сайву барв і пейзажів, дивується, як тут небо подібне на вигнуті ліси. ...Хлопець порівнюється з гуцулами, довірливо вітається з ними, і одвертий, рівний погляд його карих очей зупиняється на Катерині».

З наведеного уривку ми більше дізнаємось про вдачу молодого агронома (довірливий, допитливий, надзвичайно чулий до краси природи), ніж про його зовнішність, з якої вирізьбилися поки що всього дві деталі (карі очі і білявий чуб). І лише згодом, з розгортанням подальшої розповіді, вимальовується поступово більш-менш викінчений портрет цього персонажа (красиве продовгувате обличчя, припухлі губи та інші деталі).

Більшу роль опис відіграє в портретній характеристиці негативних персонажів, в окресленні яких М. Стельмах найчастіше користується засобом так званої «портретної дискримінації». В такому плані змальовано, наприклад, портрет троцькіста Крамового в романі «Велика рідня»: «Огрядний білявий чоловік з портфелем під рукою, поблискуючи скельцями окулярів, недбало просунувся тісним рядом і сів перед ними. М'яке тіло, обтягнуте чорним піджаком, глибоко втиснулося в крісло і охопило складкою вигнуте бильце. Шия — червона і пітна, також нависла над білим комірцем».

Вдало вип'ячені вміло підкреслені деталі зовнішності Крамового (обмякле тіло, червона і пітна шия, що нависла над коміром) не можуть не викликати у читача почуття гидливості.

Такий же характер має і лаконічний малюнок панського управителя Салогана («Хліб і сіль»): «його банькувата голова, всаджена в коротку шию, чимсь нагадувала ситу хижу птицю, усе тіло управителя було натопане не в міру жиром, а більше силою...».

Про майстерність М. Стельмаха в мистецтві опису свідчить і глибоко своєрідний портретний малюнок отця-ігумена у повісті «Над Черемошем». Читач бачить ігумена таким, яким він проходить через призму почуттів його ідейного спільника Бундзяка. Важливу роль при цьому відіграє опис обставин, зокрема монастирської келії ігумена: «В монастирській келії отця-ігумена напівтемне і зовсім не видно, що тут причаїлося по кутках. Світло пучками грає тільки на оправі чудотворної ікони божої матері. Бундзяк уперше дивується: чому на іконі, як гріховний орнамент, розкидано легковажні сердечка

чирви. Під іконою сидить роздобрілий чернець, і його округле червоне обличчя, різко витягнуте вниз, дивовижно нагадує червоного туза. Бундзяк, встановивши зв'язок між орнаментом образа і головою отця-ігумена, ледве не посміхнувся.

Цікаво, що можна сподіватися від нього? Простий чи козирний це туз? Ось він піднімає своє нелегке тіло, підіймаються і повіки, але в напівтемряві Бундзяк не може розглядіти, які в отця-ігумена очі, тільки бачить на їх затіненому полі розмірежані цятки; вони напрочуд схожі на дві недозрілі ягоди порічки».

І тут, як і в багатьох інших описах М. Стельмаха, з загального малюнка виділяються окремі, глибоко продумані письменником деталі, якими і визначається основний характер зображуваного об'єкта чи явища. Такими деталями в даному малюнку є підкреслення гладкої, лінивої постаті отця-ігумена, його рухливих, єзуїтськи хитрих очей, а також таємничої напівтемряви монастирської келії, в якій ігумен любить приймати своїх відвідувачів, щоб легше було обплутати їх тенетами елейного чаду своїх повчань.

Є в описах М. Стельмаха і вразливі місця. Перш за все кидається у вічі надмірне захоплення письменника описами. Це стосується, передусім, пейзажів, які іноді не обумовлені художньою необхідністю і служать самоціллю, в кращому випадку відіграючи лише роль обставин, в яких відбувається дія.

Однак такі випадки поодинокі і про них можна було б і не говорити, якби не було більш суттєвого недоліку в описах М. Стельмаха. Мова йде про невиправдане прагнення письменника в ряді випадків до зайвої красивості, кучерявості стилю. В таких випадках, на шкоду точності і правдивості, письменник вживає складні метафори, надто умовні порівняння й епітети, що надає окремим описам штучної красивості, пишномовності. Поле в таких випадках порівнюється з «стишеною, красивою молодницею», круторогі голови волів — з осінніми кущами, роса — щебече і т. п.

Найчастіше такі «кучеряві» описи зустрічаються у «Великій рідні», але не вільні від них і пізніші твори письменника. На одній із сторінок роману «Хліб і сіль» читаємо: «Сірий туман квочкою вгніздився над полями і висиджує тишу». Невідомо, для чого потрібно було письменникові вживати цю штучно надуману метафору, щоб передати тишу передранкового поля, коли він на безлічі інших прикладів довів своє уміння створювати значно виразніші і більш мальовничі картини з допомогою звичайних, глибоко

реалістичних деталей. Або: «Обважніла хмара несла своє нездоєне вим'я до розмілених од спеки лісів, а з неї неохоче вивертався німичний грім». Сказано пишномовно, але невиразно і неправдоподібно.

Майстер реалістичної художньої деталі, влучного епітета, порівняння, М. Стельмах іноді зловживає частим повторенням окремих з них. Ще в романі «Велика рідня», малюючи портрет Марти Варчук, письменник порівняв ніздрі красивого носа дівчини з пелюстками: «Паленіло округле лице, тріпнулись пелюстками рожеві ніздрі прямого, красиво закругленого носа».

З «Великої рідні» ця деталь перекочувала в роман «Хліб і сіль», де вона уже неодноразово повторюється в цілком аналогічному чи в дещо зміненому вигляді (у глитая Плачинди — «пелюстки підрізаних ніздрів»; у внучат старої Чайчихи — «пелюстки теплих уст»; в учителя Левченка — «підпухлі уста, кольору пелюстків темної мальви» і т.д.). Подібне повторення уже раз знайдених деталей призводить до одноманітності, знижує яскравість і глибину зображення.

М. Стельмах знаходиться зараз у розквіті творчих сил, його глибоко своєрідний талант мужніє від твору до твору. Немає сумніву в тому, що чим далі, тим більше шліфуватимуться й стиль письменника, зростатиме далі і майстерність його словесного живопису.

1964

ОБРАЗЫ ПРЕДМЕТНО-ВЕЩЕВОГО МИРА КАК СРЕДСТВО ТИПИЗАЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В свое время М. Горький назвал художественную литературу целовековедением, тем самым еще раз подчеркнув важную и общепризнанную мысль о том, что главным объектом литературы, как и искусства и целом, является человек. Писателя — и прежде всего писателя-реалиста — интересует решительно все, что касается человека, начиная с его внутреннего мира, мира его мыслей, чувств, страстей, эмоциональных и интеллектуальных реакций, и кончая его внешним обликом (черты лица, мимика, походка, жесты, манера одеваться и т. п.), в котором нередко проявляются отдельные существенные черты характера и душевного состояния человека.

Вместе с тем человек не может существовать без внешней среды, породившей его и давшей ему все необходимое для жизни. А раз так, то среда также неизбежно становится важным предметом изображения в искусстве. По существу, весь окружающий человека мир представляет собой объект искусства и в качестве такого является частью человеческого сознания. Необходимость изображения человека в его естественных связях с внешней средой была отмечена уже Гегелем: «Для того, чтобы какое-нибудь лицо выступало как реальное, требуются два условия: изображение его самого в его субъективности и его внешней среды. А для того, чтобы внешняя обстановка выступала как его среда, необходимо, чтобы между ними имелось существенное соответствие» [7, 260].

Однако внешняя среда является важным объектом искусства не только потому, что имеет непосредственное отношение к человеку, но и сама по себе, ведь «образ эпохи, образ времени, образ народа возникает далёко не только благодаря образам-характерам. В каждом произведении имеется целая система образов, обладающих самостоятельной содержательной нагрузкой» [8, 25]. Речь идет прежде всего о картинах природы, быта, труда, об образах предметно-вещного мира. Наполненные эстетическим смыслом, они не только расширяют познавательные возможности литературных произведений, но и усиливают их эмоциональное воздействие на читателей.

И все ж главная функция образов внешнего мира состоит в том, чтобы содействовать более полной обрисовке образов-персонажей, углубленному раскрытию их внутреннего мира. «...Характер человека, — подчеркивал К. Маркс, — создается обстоятельствами...» [1, 145—146]. Так всегда бывает в реальной жизни, и искусство не может не считаться с этим. Не случайно Ф. Энгельс определил реализм как изображение типичных характеров в типичных обстоятельствах [3, 35].

Понятие «обстоятельства» — понятие объемное, многоаспектное, включающее в себя множество факторов, которые в своей совокупности определяют условия жизни человека и человеческого общества в целом. Этих факторов настолько много, что они с трудом поддаются учету. И все же их можно свести к трем основным группам. Это прежде всего природа, как «извечная», «естественная», так и созданная руками человека в процессе его трудовой деятельности. Из всех факторов, определяющих условия жизни того или иного народа, это фактор наиболее устойчивый. Отсюда исключительный интерес к изображению природы, который наблюдается, в частности, в литературе и живописи. Кроме того, это богатейший и разнообразнейший предметно-вещевой мир, важное место в котором занимают предметы быта. И, наконец, это социальная среда, в которой живет человек и которой определяется характер его взаимоотношений с обществом. Все эти важнейшие составные понятия «обстоятельства» широко используются художественной литературой с целью создания полнокровных и многогранных человеческих характеров. Каждый из этих аспектов заслуживает пристального внимания исследователей проблемы типического. Нас же в данном случае будет интересовать только один из них, а именно, характерологическая и типизирующая роль образов и деталей предметно-вещевого мира.

Следует отметить, что в своем историческом развитии литература далеко не сразу обратилась к изображению предметно-вещевого мира, как и реального внешнего мира вообще. Пластическая ценность его почти полностью игнорировалась, в частности, средневековым искусством. Известно, например, с каким подчеркнутым равнодушием длительное время относились средневековые христианские художники (и писатели, и живописцы) к изображению природы, не находя в ней ничего достойного внимания. Даже в литературе XVIII века природа длительное время выступала преимущественно лишь как символ первоначальной чистоты и

«естественной природы» человека, и только сентименталисты увидели в ней объект эстетического осмысления.

Что же касается образов вещей и предметов, то их начали вводить в литературу, причем на первых порах довольно робко, английские романисты-просветители. Но уже у Т. Смоллетта они встречаются довольно часто. Так, в романе «Путешествие Хамфри Клинкера» — последнем и лучшем романе писателя — содержится значительное количество описаний не только сельских ландшафтов, но и различного рода архитектурных сооружений, внутреннего вида жилищ и даже предметов хозяйственного обихода, что для литературы того времени было явлением необычным. Главному герою романа Мэтью Брамблу принадлежит фраза, которую писатель мог высказать и от своего имени: «Что до представителей рода человеческого, то любопытство мое удовлетворено вполне. Я покончил с изучением людей и теперь стараюсь себя развлечь новизной вещей» [17, 129]. Т. Смоллетт принадлежал к тем немногим писателям XVIII века, которые первыми поняли важность изображения мира предметов и вещей для создания полнокровных человеческих характеров.

Тенденция, о которой идет речь, нашла свое дальнейшее развитие в литературе XIX века. В результате утверждения и углубления метода критического реализма уже не только человек, но и все многообразие связей человека с окружающим миром становится для писателей предметом пристального внимания и углубленного художественного анализа. В это время значительно возрастают роль и мастерство описаний в произведениях прозы. Картины природы, быта, описания предметов материального мира и внешнего облика героев получают под пером писателей-реалистов невиданную ранее аналитическую точность и почти физически осязаемую конкретность, становясь действенным средством познания человека, проникновения в его внутреннюю сущность, способствуя созданию типических характеров в типических обстоятельствах.

Особенно большой вклад в развитие всесторонних связей человека с окружающей его социально-бытовой средой, в обогащение арсенала типизирующих средств литературы посредством использования образов предметно-вещного мира внесли выдающиеся писатели-реалисты первой половины XIX века О. Бальзак и Н. Гоголь.

О. Бальзак жил и творил в эпоху, когда в послереволюционной, свергнувшей феодально-абсолютистский гнет буржуазной Франции повсеместно утвердились капиталистические порядки.

В отношениях между людьми восторжествовал грубый материальный расчет, прочно воцарился культ вещей и их всеобщего эквивалента — денег. Опыненные успехами буржуа — еще вчера представители бесправного третьего сословия, — поправ идеалы, во имя которых революционный народ отважился на штурм Бастилии и на казнь короля, теперь открыто кичились своим богатством, выставя напоказ далеко не честным путем приобретенную собственность — дома, мебель, наряды, драгоценности — все то, что должно было, по их мнению, достойно представлять их владельцев.

Непревзойденный мастер социального анализа О. Бальзак сумел глубоко постичь сущность происходящего. В том, что лежало на поверхности жизни и легко могло быть воспринято как случайное, он увидел закономерное, возведенное самой жизнью в ранг типичного. Детальное, скрупулезное описание обстоятельств и прежде всего предметов обстановки и вещей, окружавших его героев, стало одним из ведущих принципов реалистического метода писателя. Поэтому не удивительно, что «вчитавшись в произведения Бальзака, начинаешь понимать, что его герои немислимы вне этой «вещевой» атмосферы, что она является их средой, она неотделима от них, определяет их и ими определяется» [11, 18]. Именно так воспринимаются читателем и Гобсек, и Гранде, и барон Нусинген, и многие другие герои бальзаковских романов, воплощающие в себе дух безудержного стяжательства, ненасытной жадности, слепого поклонения перед силой вещей и денег.

Показ взаимосвязи между человеком и его материально-бытовым окружением как средство обрисовки и типизации образов-персонажей в неменьшей степени характерно и для творческого метода Н. Гоголя. Как и О. Бальзак, Н. Гоголь был убежден в том, что окружающие человека вещи накладывают на него определенный отпечаток и что человек, в свою очередь, оставляет на вещах, приспособляемых им для своих нужд, те или иные следы своего облика. Поэтому вещи и обстановка в его произведениях почти всегда соответствуют характеру их владельцев. Происходит как бы сращивание героя с миром окружающих его вещей, когда окружение выступает «своего рода знаком героя, а герой — знаком вещей» [18, 60], ярким примером чему может служить известное описание гостиной и внешнего облика Собакевича в «Мертвых душах».

Обращает на себя внимание исключительное мастерство, с которым Н. Гоголь обыгрывает мелкие детали быта для создания крупных образов-типов. Он умел «с такой силой очертить пошлого человека,

чтобы вся мелочь, которая ускользает от глаз, мелькнула бы крупно в глаза всем» [9, 92]. Создавая образ-тип, Н. Гоголь сначала определял «крупные черты» его характера, а затем собирал вокруг них весь окружающий их «прозаический дряг жизни», «все тряпье до последней булавки». Только после этого характер получал «полное округление», происходило его окончательное «воплощение в плоть» [9, 453]. Именно так были созданы образы Плюшкина, Коробочки, Чичикова и многих других бессмертных персонажей гоголевских произведений.

Путь, который проложили в литературе О. Бальзак и Н. Гоголь, был магистральным путем развития европейской литературы первой половины и середины XIX века. Этим путем, расширяя и обогащая его возможности, шли многие писатели-реалисты того времени. Он, однако, не был единственным. Уже в первых десятилетиях XIX века в творчестве Стендаля наметилось новое направление в реализме, связанное с отказом при обрисовке персонажей от изображения «всеобъемлющей картины их объективного существования» [11, 63—64]. Представители этого нового направления в реализме, получившего впоследствии название социально-психологического, отказывались от детального изображения обстановки (развернутых картин природы, подробного описания жилищ, окружающих героев предметов быта и т. п.), сосредоточив главное внимание на раскрытии внутреннего мира персонажей, на их психологической характеристике. Основными средствами, помимо сюжетных, при этом стали диалог, внутренний монолог, несобственно прямая речь, характерная психологическая деталь. Развернутые картины природы уступили место кратким пейзажным зарисовкам, главным образом, имеющим прямое функциональное назначение — способствовать более глубокому проникновению во внутренний мир персонажей — мир их мыслей, чувств, переживаний, психических состояний. Эту же функцию выполняют и отдельные, как правило, не образующие целостной картины, краткие зарисовки обстановки. Широкое распространение получил так называемый «текущий» психологический портрет.

И все же, несмотря на отказ от подробных описаний картин природы, предметного мира, внешнего облика персонажей и т.п., выдающиеся представители психологического направления в реализме, которое в русской литературе возглавил Л. Толстой, достигали в своих произведениях исключительно большого изобразительно-го эффекта, что было отмечено в свое время М. Горьким. Отмечая мастерство пластического изображения в произведениях русских

писателей второй половины XIX века, их умение вызвать у читателей иллюзию настоящей реальной жизни, М. Горький, в частности, отмечал: «Они писали пластично, слова у них — словно глина, из которой они богоподобно лепили фигуры и образы людей, живые до обмана, до того, что, когда читаешь их книги, то кажется: все герои, очаровательно одухотворенные силою слов, окружают тебя, физически соприкасаются с тобой, и ты до боли остро ощущаешь их страдания, смеешься с ними и плачешь, ненавидишь их и любишь, видишь блеск радости и влажный туман скорби в их глазах, ты дружелюбно сочувствуешь им или же враждебно отталкиваешь их от себя, и все это болезненно хорошо, как настоящая жизнь, только понятнее и красивее, чем она» [16, 585].

Объяснение этому следует искать не только в глубоком знании жизни и человеческой души, в умении проникнуть в ее самые потаенные уголки, но и в глубоком понимании специфики словесного искусства, словесной изобразительности. Герои произведений Л. Толстого, Ф. Достоевского, А. Чехова, как и произведений А. Барбюса, Р. Роллана, Т. Драйзера, Л. Фейхтвангера и многих других мастеров реалистической литературы новейшего времени, помимо глубокого психологизма отличаются еще и убедительнейшей пластикой. Мы всегда четко представляем себе их внешний облик, ощущаем их «материальную плоть», воочию видим предметы и вещи, с которыми они соприкасаются в своей повседневной жизни. И важно, что достигается это уже не путем скрупулезного описания, как в эпоху Н. Гоголя и О. Бальзака, а путем продуманного отбора и умелого подчеркивания наиболее характерных черт, присущих изображаемому объекту. Элементы описания, как правило, перемежаются с диалогами, монологами, авторским повествованием и т. п. Отличаясь лаконизмом и динамичностью, эти описания максимально отвечают важному условию изобразительности — одновременности и целостности восприятия объектов, в связи с чем они легко запоминаются читателем. В этом и состоит главное их преимущество перед пространственными описаниями в произведениях мастеров старой реалистической школы, нередко представляющих собой существенный психологический барьер, трудно преодолимый при чтении.

Весь предшествующий опыт мировой литературы свидетельствует, таким образом, о том, что образы вещей и предметов материального мира как составная и неотъемлемая часть обстоятельств являются

действенным средством обобщения явлений жизни, индивидуализации и типизации человеческих характеров, недооценка же их всегда приводила к отрицательным результатам. Известно, что в современной литературе, прежде всего в зарубежной, наметилась тенденция, если и не к полному, то к довольно заметному игнорированию обстоятельств, в которых действуют персонажи. Некоторые произведения современных зарубежных авторов почти полностью состоят из диалогов, внутренних монологов, авторских комментариев к ним и т. п. и фактически полностью лишены каких бы то ни было, даже самых кратких описаний бытовой обстановки. Читая эти произведения (примером могут служить некоторые романы Г. Бёлля, Э. Хемингуэя), мы не получаем достаточно конкретного представления о том, в каких бытовых условиях происходит действие, равно как и о внешнем облике действующих лиц, хотя в психологическом отношении герои охарактеризованы довольно глубоко и полно. Не отрицая правомерности появления и существования подобных произведений, следует отметить, что игнорирование обстоятельств, в частности отказ от изображения реалий предметного мира, не обогащает, а обедняет литературу, ведет к значительному ограничению ее возможностей.

Литература социалистического реализма внесла новое как в художественное освоение действительности, так и в типизацию явлений жизни посредством изображения предметно-материального мира. Решая эту важную проблему, советские писатели опираются, во-первых, на опыт реалистической литературы прошлого, во-вторых, на теоретико-философское обоснование проблемы типического, выдвинутое в марксистско-ленинской эстетике. Как известно, марксистско-ленинская наука о художественном творчестве рассматривает категорию типического как важную в эстетике реализма, считая типизацию основополагающим принципом реалистического метода в искусстве, одним из определяющих его законов. Искусство мыслит образами; образ же является не чем иным, как обобщенным отображением действительности в том или ином её конкретном проявлении. Поэтому так важно, чтобы создаваемые художниками образы обладали максимальной силой и глубиной обобщения, т. е., говоря другими словами, были типичными. Ведь типичный образ, по остроумному выражению М. Горького, — это «отжатый творог», в котором концентрируется все самое ценное, наиболее значительное из того, что писатель подсмотрел в жизни, взял

из собственного опыта и опыта народа. Воплощая в себе определяющие черты явления, подлежащего обобщению, типический образ вместе с тем сохраняет всю неповторимость индивидуальной характеристики, поскольку и в самой жизни общее существует только в единичном, индивидуальном. Диалектическое единство общего и индивидуального является, таким образом, существенным условием типизации в искусстве.

Особенно наглядно это проявляется в типизации человеческих характеров. В подлинно реалистическом произведении, по утверждению Ф. Энгельса, «...каждое лицо — тип, но вместе с тем и вполне определенная личность, «этот», как выражается старик Гегель...» [2, 333]. Обобщая в себе характерное, общее для многих людей определенного круга, типический образ-характер обязательно содержит и черты, придающие ему облик неповторимой человеческой личности. При этом важно и то, что индивидуальное в типическом характере, в свою очередь, также должно быть характерным. Далеко не каждая художественная деталь способна служить раскрытию типического образа и быть оправданной в идейно-художественной ткани произведения. Поэтому отбор характерных художественных деталей, способствующих типизации образов-характеров, является существенным фактором творческого процесса.

Особенно важна роль умелого отбора художественных деталей при изображении обстоятельств, в которых действуют герои. В реальной жизни они всегда конкретны, обусловлены как социальными, так и локальными факторами, особенностями национального быта. Поэтому и в реалистическом произведении характер их должен быть таков, чтобы они обязательно указывали «на социальные, географические, национальные особенности, ограниченные масштабом данного события, местом, временем, конкретной средой» [19, 105].

Как и в реалистической литературе прошлого, в литературе социалистического реализма основной целью изображения обстоятельств и, в частности, мира вещей является создание типических образов-характеров, способных воплотить в себе наиболее существенные стороны общественного бытия. В этом плане преемственность литературной традиции, требующая продуманного отбора художественных деталей при изображении обстановки, тщательной и выразительной отделки частных и подробностей для достижения полноты и логического развития характеров, вполне очевидна. Об этом свидетельствуют прежде всего произведения тех советских писателей, которых

в общем русле литературы социалистического реализма принято относить к так называемым «суровым» или «чистокровным» реалистам [15, 285—286]. Не только в творчестве представителей старшего поколения этого течения (М. Горький, М. Шолохов, Л. Фадеев, К. Федин, Л. Леонов, А. Упит и другие), но и в творчестве писателей, пришедших в литературу в 1970—1980-е годы, отчетливо обнаруживается тенденция к созданию типических характеров, действующих в детально изображенных типических обстоятельствах, включающих описания бытовой обстановки, процессов труда, окружающих героев вещей и предметов материального мира. В этом отношении весьма показательно творчество крупнейшего современного литовского прозаика Ю. Балтушиса. Возьмем для примера только одно его произведение — повесть «Сказание о Юзасе».

Главный герой «Сказания о Юзасе» предстает перед нами в окружении многочисленных и детально выписанных автором реалий быта. Читая повесть, мы не только четко представляем себе болото Карайбале, на котором, вызвав изумление односельчан, в полном одиночестве поселился Юзас, но и с неослабевающим интересом «наблюдаем», как он строит дом, копает колодец, погреб, строгает доски для кровати, сажает деревья, делает сыры, коптит окороки, собирает и консервирует ягоды. Вместе с тем мы видим, как, засасываемый трясинной стяжательства, он постепенно теряет лучшие свои человеческие качества, становясь все более скупым, черствым, эгоистичным. Понадобились экстремальные жизненные ситуации, исключительной силы душевные потрясения, вызванные войной и фашистской оккупацией, а также мощное воздействие рождающейся в литовской деревне новой действительности, чтобы в сознании Юзаса произошла переоценка ценностей и чтобы он «возродился» как человек.

Конечно, не одни лишь картины быта и труда, в которых проявляются существенные черты характера Юзаса, послужили средством создания этого живого, полнокровного образа. Не менее важным является и то, что Ю. Балтушис погружает нас в мир мыслей, чувств, переживаний своего героя, показывает Юзаса во взаимоотношениях с другими персонажами, раскрывая образ, так сказать, «изнутри». Однако не будь этих многочисленных бытовых деталей, окружающих Юзаса, выписанных с исключительной точностью и всецело подчиненных автором воплощению идейно-художественного замысла, образ Юзаса не был бы столь впечатляющим и значительным.

Да и повесть в целом много потеряла бы — прежде всего в познавательном значении. Точно так же, как до неузнаваемости изменились и обесценились бы образы героев О. Бальзака, Н. Гоголя, И. Тургенева, Панаса Мирного, И. Франко и многих других мастеров прошлого, убери из их произведений все наиболее характерное из того, что принято относить к обстоятельствам, в частности к реалиям внешнего, предметного мира. Приведенный пример показателен не только с точки зрения преемственности литературных традиций, но и в плане новаторства советской литературы, свидетельствуя о новом подходе к использованию обстоятельств и, в частности, материально-бытовой среды с целью типизации образов-персонажей.

Как известно, критический реализм XIX века главную свою задачу усматривал в отрицании старого мира, в разрушении несправедливого, антигуманного общественного строя. В связи с этим главными героями произведений выступают преимущественно персонажи отрицательного плана, представляющие этот обреченный историей эксплуататорский строй. Отобразить процессы разрушения личности — такова была, по известному определению М. Горького, главная установка, которой руководствовались в большинстве случаев писатели-реалисты, создавая образы своих героев. Решению этой задачи были подчинены все средства создания характера, в том числе и связанные с изображением окружающей героев материально-бытовой среды. Лучшие образы-типы, созданные в этот период, убедительное тому доказательство.

Что же касается литературы социалистического реализма, то ее главной задачей является утверждение прогрессивного, основанного на социальной справедливости социалистического общественного строя, а центральным героем — человек нового типа, высоконравственный и социально активный, живущий животрепещущими интересами эпохи, сознательно занятый великим делом строительства новой жизни.

В художественном исследовании процесса рождения и формирования нового человека, его вызревания в гармонично развитую личность и состоит одна из главных задач литературы социалистического реализма. Процесс этот, как известно, отличается исключительной сложностью и нередко протекает в острых противоречиях между разумом и чувствами человека, в борьбе с пережитками прошлого в сознании, в преодолении всего того, что веками прививалось человеку труда идеологией, моралью, психологией эксплуататорского общества.

Особенно сложным и болезненным бывает первоначальный этап этого процесса, который М. Горький назвал этапом «возрождения человека», «очеловечения человека». Этап этот не раз подвергался художественному исследованию многими советскими писателями. Новое, что внес в его изображение Ю. Балтушис, как раз и состоит в максимальном, можно сказать, предельно возможном использовании картин и образов бытовой среды, материально-предметного мира, для создания глубоко типичного образа литовского крестьянина, болезненно рвущего со старым и вступающего в новую жизнь.

Образы природы, животного и предметного мира, бытовые детали всегда служили в реалистической литературе действенным средством не только социальной, но и углубленной психологической характеристики персонажей. С их помощью писатели-реалисты проникли в самые потаенные уголки человеческой души. Эта традиция, которую советские писатели восприняли от классиков еще в пору становления метода социалистического реализма, жива и в современной нашей литературе. Более того, она углубляется.

Об этом свидетельствуют произведения многих писателей и, в частности, белорусского прозаика И. Мележа. Приведем только один из многочисленных примеров, которые могли бы иллюстрировать высказанную нами мысль. Главный герой романа И. Мележа «Люди на болоте» — молодой крестьянин-бедняк Василь Дятлик, по воле нелепо сложившихся для него обстоятельств оказавшийся в тюрьме, погружен в тяжелые, безрадостные раздумья: «И долгими днями, и еще более долгими в горькой бессоннице ночами, он думал, тосковал по дому, по недомолоченной ржи, по бедняге Гузу (своей лошади. — А. Ж.), который, может, стоит неприсмотренный, по хате, для которой он не привез дров и которая, может, выстыла... Не засыпая, бредил гумном, цепом и отшлифованным ладонями цевьем, видел пустой ток, вбирая ноздрями запах старой, слежавшейся трухи, из застронков слышал, как шумит сено в мягких, морщинистых губах коня. Руки, душа его жаждали работы» [13, 84]. Все здесь намечено очень тонко, каждая деталь бьет в цель, подчинена задаче социально-психологической характеристики героя. Так может мыслить, чувствовать, переживать лишь тот, для кого и эта недомолоченная рожь, и ток, и гумно, и оставшаяся без присмотра лошадь являются не только привычными атрибутами ежедневного быта, но составляют главный смысл жизни... Подобных мест в романе немало, и в значительной степени именно благодаря им образ Василя Дятлика

получил столь глубокую и убедительную психологическую характеристику.

Как и в «Сказании о Юзасе», в романе «Люди на болоте» речь идет о старой, доколхозной деревне, а значит, и о старом, веками складывавшемся деревенском быте. В изображении этого быта в нашей литературе накопился значительный опыт, умноженный к тому же опытом классики. Однако быт этот уже безвозвратно ушел в прошлое. К сожалению, современная литература наша новый быт осваивает значительно медленнее и далеко не так успешно, как старый.

Бури революции и гражданской войны, коренные преобразования во всех областях жизни в годы довоенных пятилеток, трагические и вместе с тем героические события Великой Отечественной войны, небывало высокий пафос социалистического строительства в послевоенный период опрокинули все старые формы жизни, поставив советского человека лицом к лицу с коренными вопросами бытия. В силу этого быт стал занимать в сознании советских людей значительно меньше места, чем раньше, отодвигаясь в сторону от главной магистрали их жизненных интересов, постепенно становясь чем-то второстепенным, не заслуживающим серьезного внимания.

Все это не могло не найти отражения в литературе. Во многих произведениях 1930—1950-х годов изображение быта фактически сведено к минимуму; действие разворачивается в них почти исключительно в сфере производственных отношений. Этими же отношениями определяются и лежащие в их основе конфликты. Более того, интерес к быту, забота о материальном благополучии стали как бы олицетворением мещанского отношения к жизни. Поэтому не удивительно, что при создании образов положительных героев окружающая их бытовая среда нередко попросту во внимание не принималась. В иных же случаях сознательно подчеркивалось отрицательное отношение героя к миру вещей, к жизненным благам вообще.

Особенно наглядно это проявилось в образах коммунистов, многие из которых наделены таким качеством, как подчеркнутый аскетизм, что в значительной степени обедняет их, лишая истинной полноты существования. Хотя следует отметить, что в ряде случаев этот аскетизм выступает как осознанный художественный прием, цель которого — подчеркнуть и усилить идейную убежденность литературного героя, его способность мобилизовать все свои душевные силы для решения труднейшей исторической задачи — перестройки жизни на новых, социалистических началах.

Именно такова, в частности, функция аскетизма Нагульнова — одного из главных героев «Поднятой целины». Ведь мы хорошо понимаем, что М. Шолохов не идеализирует своего героя, не разделяет его аскетизма, как и его крайней «левизны». Наоборот, он добродушно посмеивается над своим героем, но в то же время откровенно симпатизирует ему, иногда даже восхищается им, поскольку отмеченные недостатки с лихвой компенсируются другими, более существенными и ценными качествами его характера.

За последние десятилетия быт советских людей претерпел значительные изменения, стал намного богаче, разнообразнее. Изменилось и отношение к нему как в реальной жизни, так и в литературе. То, что прежде казалось роскошью, ненужным излишеством и нередко расценивалось как своего рода антитеза подлинной революционности, например комфортабельно обставленная квартира, красивая дорогая одежда и т. п., теперь стало нормой, чем-то само собой разумеющимся. В личном пользовании советских людей сегодня не только телевизоры, холодильники, мотоциклы, но и автомашины, что раньше вообще считалось бы проявлением буржуазности. На повестку дня поставлен вопрос о максимальном удовлетворении все возрастающих материальных и духовных запросов советских людей. И это закономерно, ведь «речь идет о развитии и совершенствовании самого человека, о качественном улучшении его жизни и труда, его духовного облика» [4, 9].

В силу всего этого заметно возросло внимание к современному быту, о чем свидетельствуют, в частности, произведения М. Алексеева, В. Астафьева, Ю. Бондарева, Г. Бакланова, И. Грековой, О. Гончара, Ч. Айтматова, Н. Думбадзе, И. Шамякина, М. Слущкиса и многих других мастеров многонациональной советской литературы.

Герои этих произведений выступают перед нами, как правило, уже не только на производстве, но и в домашней обстановке, в минуты отдыха, во время путешествий, а главное — в окружении привычных для них вещей, предметов материального быта. Так, например, О. Гончар, создавая в романе «Твоя зоря» образ главного героя — советского дипломата Кирилла Заболотного и акцентируя при этом внимание на изображении действий, поступков, мыслей, переживаний своего героя, вместе с тем не упускает случая, чтобы показать его с сугубо бытовой стороны. Мы «видим», как он ест, принимает ванну, как и во что он одет, как ведет автомашину и т. д.

Это же можно сказать и о герое романа Ю. Бондарева «Выбор» — художнике Васильеве. Он предстает перед нами и в своей мастерской за работой, и в своей квартире после затянувшейся вечеринки, и на похоронах своего бывшего друга и однополчанина, а впоследствии изменника Родины Ильи Рамзина, и на ночной прогулке с приятелем и в минуты тягостных личных переживаний.

Подобным же образом поступают, создавая образы своих положительных героев, Г. Бакланов в «Друзьях», И. Греков в «Кафедре», Г. Марков в романе «Грядущему веку». Благодаря этому герои их произведений, наши современники, вызывают у нас полное доверие, мы как будто ощущаем их реальную, живую плоть. На первый взгляд, мелкие, а на самом деле очень веские детали современного быта, при помощи которых эти персонажи обрисованы, придают им художественную убедительность. И очень жаль, что многим произведениям современной нашей литературы не достает этих мелких, но характерных деталей нового социалистического быта, ибо «в самой жизни любой человек в таких деталях — как рыба в чешуе» [15, 235]. Доминирующей по-прежнему продолжает оставаться тенденция, предусматривающая использование реалий быта преимущественно для изображения персонажей отрицательного плана с целью их дискриминации. Эта тенденция отчетливо просматривается во многих произведениях — и в том же «Выборе» Ю. Бондарева (образы Щеглова и Рамзина), и в «Друзьях» Г. Бакланова (образы архитектора Анохина и председателя горисполкома Бардина), и в «Законе вечности» Н. Думбадзе (образ пройдохи Дарахвелидзе), и в романе «Сильнее бури» Ш. Рашидова (образ Султанова). Перечень этот не трудно продолжить.

Ю. Бондарев, изображая отрицательных персонажей, чаще всего обращается к средствам портретной характеристики, в которой важную типизирующую роль играют детали одежды, личные вещи персонажа. В этом плане показателен, в частности, образ режиссера Щеглова в «Выборе». Характеризуя этот образ, автор акцентирует внимание читателей на его болезненном пристрастии к модным вещам и различного рода украшениям. Несмотря на солидный возраст, Щеглов носит ярко-зеленые брюки, ультрамодные ботинки на сверхтолстой подошве, выставляет напоказ золотые запонки. Детали одежды и личные вещи умело используются Ю. Бондаревым также для характеристики Ильи Рамзина. Попав в плен к фашистам, Рамзин после окончания войны не пожелал возвратиться

на Родину. Умело приспособливаясь к обстоятельствам, он со временем превращается в типичного капиталиста-предпринимателя. Эта новая социальная принадлежность Рамзина раскрывается не только в образе его мыслей, в поведении, но и в его внешнем облике. Он умеет изысканно одеться, щегольнуть какой-нибудь дорогой вещицей наподобие отделанного готическим рисунком золотого портсигара.

Образы вещей и предметов материального мира как средство типизации отрицательных персонажей умело используются и Г. Баклановым в повести «Друзья». Так, например, доминирующая черта характера бюрократившегося председателя горисполкома Бардина — тщеславие — раскрывается путем детального описания его персональной служебной машины. Бардинская «Волга» отличалась от многих других машин этой марки, курсирующих по городу, не только мощностью мотора (он был на целых пять лошадиных сил сильнее обычного), но и внешне (дополнительными никелированными пластинами, прикрепленными к кузову, особого цвета фарами), — пусть все видят и знают, что в ней ездит особо важная персона. Случайно попав в эту машину, главный герой повести — архитектор Андрей Медведев «испытывал новое для себя приятное ощущение, словно он стал значительнее в собственных глазах» [5, 18].

Сатирическому обличению Бардина, а в равной степени и типизации этого образа подчинено описание вестибюля горисполкома, также обставленного в соответствии со вкусами этого героя. Здесь все было солидно, монументально, впечатляло своими размерами. У входа «сидел у столика милиционер, поставив ноги на деревянную подставку... Стол его покрыт обрезками зеленого сукна, толстое стекло сверху, бумажки по ранжиру разложены под стеклом, так что каждая перед глазами. И телефон по правую руку...». В гардеробе «на уходящих вглубь рядах никелированных вешалок висело несколько шляп», и гардеробщица дежурила при них. Дверь в вестибюле была тяжелая, дубовая, окованная внизу медной пластиной. К ней требовались особые, не менее массивные ручки — пока их доставали, архитектора едва не хватил инфаркт [5, 33]. Использованный здесь автором прием не нов — его истоки лежат в гоголевской традиции. Умело использованный автором в применении к новому материалу, он способствовал созданию яркого типичного образа руководителя-бюрократа.

Следует отметить, что уроки Гоголя-сатирика, о которых идет речь, плодотворно усваиваются мастерами всей нашей многонациональной литературы, примером чему может служить творчество известного узбекского прозаика Ш. Рашидова. В своем романе «Сильнее бури» при помощи описания дома и усадьбы председателя райисполкома Султанова писатель сумел дать выразительную сатирическую характеристику современного перерожденца-бюрократа, стяжателя и карьериста. Гоголевская традиция при этом, как справедливо отмечает З. Кедрина, обогащается опытом национальной литературы [12, 350].

Образы вещей и предметов материального мира все чаще используются мастерами социалистического реализма с целью создания обобщающих картин жизни, типизации наиболее характерных ее проявлений. О. Бальзак в свое время отметил, что «не только люди, но и события отливаются в типические образы» [6, 26]. В современной советской литературе эта тенденция особенно заметна. В данном случае можно сослаться хотя бы на творчество О. Гончара. Так, в романе «Тронка», показывая те исторические перемены, которые произошли в жизни украинского народа за годы Советской власти, О. Гончар создает яркий обобщенный образ причерноморской степи. Еще в недавнем прошлом это была глубинка, над которой безраздельно господствовал ветер-суховея и изредка слышался перезвон древней пастушьей тронки. Ныне же эта степь неузнаваемо преобразилась, наполнившись ревом реактивных самолетов, несмолкаемым гулом экскаваторов и другой мощной строительной техники, с помощью которой бывшие чабаны прокладывают путь живительной днепровской воде в засушливые земли Крыма. Созданный писателем образ приобретает символическое значение, ибо в нем содержится «нечто от облика всей современной Украины, нечто от необозримости всей народной жизни в наше время» [14, 184].

Столь же яркими и глубокими по содержанию являются созданные О. Гончаром обобщенные образы капиталистического города, шоссе и игорного дома в романе «Твоя зоря», в которых с большой художественной силой выражена враждебная человеку сущность современной капиталистической цивилизации. Мчась на машине по ультрасовременному американскому шоссе, герой романа Кирилл Заболотный видит перед собой удручающую картину: «...Трасса пересекает зону сплошных мегаполисов, где один город

еще не кончился, а уже начинается другой, этот переходит в новый, срастается с ним, сливаясь в единообразную унылость могучей, но словно не для человека, а для роботов предназначенной жизни. Вот тянется какое уже не счесть индустриальное поселение, за ним выплывают из-за домов снова заводы, проносятся черными скопищами длиннющие цехи, чащобы трансформаторов, а рядом лоснятся огромные болота, отстойники, резервуары, и всюду смоги, смоги, смоги... У самого полотна автострады мелькают плесы тяжелых, лоснящихся вод с расплывшимися в них огнями реклам... а рядом беззащитно жмутся кусты камышей» [10, 59]. В значительной мере благодаря именно этим обобщенным образам-картинам критика капиталистической общественной системы приобрела в романе «Твоя зря» особую силу и остроту.

В связи с углублением философского начала в многонациональной советской литературе все более ощущается тяготение ее мастеров к метафоризации явлений изображаемой ими действительности, к использованию образов-символов, в функции которых нередко выступают предметы вещного мира. Особенно часто пользуется ими Ч. Айтматов. Достаточно вспомнить хотя бы такие исключительно емкие образы-символы, как белый пароход и верблюжий глаз в одноименных повестях, поезда, непрерывно идущие «с востока на запад и с запада на восток» в «Бурном полустанке». Наполненные глубоким философским смыслом, эти метафорические образы вызывают у читателя множество ассоциаций и раздумий над современной действительностью и ее типическими проявлениями, над смыслом человеческого бытия.

Изложенные в настоящей статье отдельные мысли и наблюдения, конечно же, далеко не исчерпывают рассматриваемой в ней проблемы. Вопрос о роли и месте образов предметно-вещного мира в процессе типизации в литературе социалистического реализма — вопрос сложный, многоаспектный, к тому же почти не изученный и, естественно, требующий дальнейшего углубленного исследования.

Цитированная литература

1. Маркс К., Энгельс Ф. Святое семейство, или Критика критической критики // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 2. С. 3—230.
2. Энгельс Ф. Минне Каутской. 26 ноября 1885 г. // Там же. Т. 36. С. 331—334.

3. Энгельс Ф. Маргарет Гаркнесс, начало апреля 1888 г. // Там же. Т. 37. С.35—37.
4. Материалы внеочередного Пленума ЦК КПСС 11 ноября 1985 г. М.: Политиздат, 1986.
5. Бакланов Г. Друзья. М., 1977.
6. Бальзак О. Собрание сочинений: В 24 т. М., 1969. Т.1.
7. Гегель Г. Сочинения: В 12 т. М., 1938. Т. 12.
8. Гей Н. К. Типический характер и проблема художественности // Социалистический реализм и классическое наследие. М., 1960. С. 21—89.
9. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1952. Т. 8.
10. Гончар О. Твоя заря. Берег любви. Рассказы. М., 1984.
11. Затонський Д. В. Минувле, сучасне, майбутнє. К., 1982.
12. Кедрина З. Главное — человек: некоторые черты современного реализма. М., 1972.
13. Мележ И. Люди на болоте. Дыхание грозы. М., 1973.
14. Новиченко Л. Не иллюстрация — открытие. М., 1969.
15. Овчаренко А. И. Новые герои — новые пути. М., 1977.
16. Русские писатели о языке. Л., 1954.
17. Смоллетт Т. Путешествие Хамфри Клинкера / Голдсмит О. Векфилдский священник. М., 1972.
18. Храпченко М. Б. Художественное творчество. Действительность. Человек. М., 1978.
19. Шамота Н. З. О художественности. М., 1958.

1987

СТИЛЬ ЯК КАТЕГОРІЯ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА

Американському письменникові Едгару По належить такий парадоксальний вислів: «В одному випадку із ста те чи інше питання посилено дискутується тому, що воно дійсно є темним. В останніх дев'яноста дев'яти випадках воно стає темним тому, що посилено дискутується». Подібна ситуація склалася з поняттям «стиль» — однією з найскладніших і найбільш заплутаних категорій естетики. Незважаючи на те, що проблемі стилю присвячено сотні праць, у тому числі й солідних монографічних досліджень, вона до цього часу залишається у цілому ряді аспектів до кінця нез'ясованою і дискусійною. Спробуємо викласти своє розуміння цієї складної проблеми.

Термін «стиль» походить від грецького слова *stylos*, що перекладається як «паличка». Однак не проста паличка, а призначена спеціально для письма. Такими паличками, загостреними на кінці, стародавні греки, а за ними й римляни, писали на табличках, покритих воском.

Нині поняття «стиль» вживається в різних значеннях: як сукупність характерних рис життя чи поведінки людини (стиль денді, стиль життя *homo sovijetico*); як сукупність особливостей, що характеризують певне явище (стиль одягу, стиль зачіски, стиль меблів); як стиль роботи (ударна робота, «німецька робота»); як стиль літочислення (старий стиль, новий стиль).

Вживається термін «стиль» і в науці, зокрема в лінгвістиці, з метою визначення певного типу усного чи писемного мовлення (науковий стиль, публіцистичний стиль, конфесійний стиль тощо).

У таких значеннях термін «стиль» почав вживатися лише згодом, за аналогією до його первісного і основного значення, а саме як категорії художньої, естетичної. Відомо, що ще в античні часи стиль входив до понять риторики і застосовувався для характеристики індивідуальної манери красномовства.

У сучасній теорії мистецтва під поняттям «стиль» прийнято розуміти усталену спільність (подібність) найважливіших ознак твору або групи творів чи навіть певного мистецького напрямку, яка склалася об'єктивно і яка дозволяє відрізнити цю спільність від інших подібного роду спільностей. До таких ознак належать передусім

компоненти художньої форми: композиція, сюжет, фабула, мова (в широкому розумінні цього поняття як система художніх засобів і прийомів конкретного мистецтва), а також жанрова належність твору. Саме завдяки спільності (відносної, звичайно) цих формальних компонентів ми і впізнаємо той чи інший стиль.

Разом з тим стиль не зводиться лише до категорії суто формальної. З'ясовуючи процес творення стилю, теоретики мистецтва ввели у науковий обіг такі поняття, як «носії стилю» і «стилетворчі фактори». До перших належать уже згадані нами елементи художньої форми, до других — елементи, які стосуються змісту: тема, ідея, проблематика, пафос, образи у їх змістовому наповненні, тобто все те, що визначається світоглядом письменника, характером і спрямованістю його художнього мислення. Під впливом цих чинників формується стильова домінанта, яка і визначає характер певного стилю.

Отже стиль фактично є категорією, що об'єднує форму зі змістом. Як наскрізний принцип побудови форми стиль «підноситься» над нею, надаючи відчутної діяльності і єдиного колориту основним її компонентам. Більше того, стиль — категорія не лише естетична, а й ідеологічна. За влучним зауваженням О. Соколова, стиль — «це та художня матерія, у якій втілюється ідея» [9, 87].

Стиль — поняття багатозначне і багаторівневе. Розрізняють, зокрема, такі рівні стилю: а) стиль окремого художнього твору; б) індивідуальний стиль творчості митця або навіть окремого її етапу; в) стиль певного художнього напрямку, течії, школи (стиль передвижництва, стиль віденської художньої школи кінця XIX — поч. XX ст.; стиль «іронічної прози» в українській літературі II пол. XX ст.); г) національний стиль, під яким розуміються характерні особливості мистецтва певного народу, що стали предметом наслідування митцями інших народів (китайський стиль пейзажного малярства, псевдоросійський стиль в архітектурі кінця XIX — поч. XX ст.); д) нарешті — історичний стиль, або стиль епохи, в якому акумулюються усталені риси мистецтва певної історико-культурної доби. До таких стилів у європейському мистецтві прийнято відносити стиль романський, візантійський, готичний, ренесанс, барокко, класицизм, романтизм тощо).

Як бачимо, одним і тим же терміном позначаються далеко не тотожні поняття, які мають різні ступені єдності: від найвужчого (стиль окремого твору) до найширшого (історичний стиль, або стиль доби).

Теоретики стилю по-різному ставляться до такого широкого застосування терміна «стиль». Одні не вважають це перешкодою для з'ясування естетичної природи стилю, мотивуючи це тим, що «значення слова «стиль» таке ж зрозуміле, для всіх однакове, як і значення найпростіших слів «вікно» або «двері» [11, 5]. Інші пропонують переглянути стильову термінологію для уникнення плутанини. Так, О. В. Лармін вважає за доцільне замість терміна «індивідуальний стиль» вживати термін «індивідуальна творча манера» [7, 228].

Такий широкий спектр вживання терміна «стиль» викликав полеміку щодо розуміння самої суті цієї естетичної категорії. Так, певна частина літературознавців схиляється до тлумачення стилю як до явища «одиночного», притаманного лише творчості окремих митців. При цьому стиль, як правило, протиставляється методові. Л. І. Тимофеев, наприклад, стверджує, що «у методі знаходять насамперед те, що пов'язує митців, а в стилі — те, що їх роз'єднує: «особистий досвід, талант, манера письма і т. ін.» [10, 64].

Переважає ж більшість теоретиків стилю вважають його явищем не «одиночним», а, навпаки, «множинним», таким, що стосується передусім мистецького процесу. Цю точку зору поділяють, зокрема, такі визначні теоретики мистецтва, як Ю. Борєв [1], Г. Вельфлін [2], Й. Вінкельман [3], Кон-Вінер [6], О. Соколов [9], Д. Наливайко [8], О. Лармін [7] та ін. Отже, стиль виконує не «розділяючу» функцію, а, навпаки, «об'єднуючу» і є саме тим фактором, що дозволяє виділити в загальному потоці розвитку мистецтва більш чи менш крупні його одиниці, які характеризуються певною єдністю. Такими «одиницями», а разом з тим і певними етапами в історії мистецтва і є такі поняття, як мистецький напрям, течія, школа, історико-мистецька доба. Таким чином, категорія стилю виступає не лише як категорія поезики, а й як категорія історії мистецтва.

Першим розуміння стилю як категорії історії мистецтва запропонував Й. Вінкельман у своїй широко відомій книзі «Історія мистецтва стародавніх часів», опублікованій у 1764 р. На прикладі мистецтва Стародавнього Єгипту, Греції та Риму Й. Вінкельман зробив спробу простежити процес «народження, розвитку, зміни і занепаду» мистецтва, а також досягнути «особливості мистецтва різних народів, епох і мистецтв» [3, 41].

Слідом за Й. Вінкельманом термін «стиль» в широкому його значенні вжив у своїй статті «Просте наслідування природі, манера і стиль» Й.-В. Гете, назвавши стиль вищим ступенем мистецтва,

який «ґрунтується на найглибших твердженнях пізнання, на самій суті речей, оскільки нам дано його розпізнати у зримих і відчутних образах» [5, 401].

Користується терміном «стиль» у його вінкельманівському розумінні і Гегель у своїх «Лекціях з естетики», причому як в його мистецтвознавчому і філологічному, так і у філософському трактуванні [4, 173—177].

Остаточному утвердженню терміна «стиль» як історико-мистецької категорії послужили праці раніше уже згаданих нами відомих німецьких істориків і теоретиків мистецтва Г. Вельфліна та Кон-Вінера.

Оскільки основним предметом нашої уваги буде саме історичний стиль, зупинимося на його характеристиці більш детально.

Однією з визначальних особливостей історичних стилів є, по-перше, те, що вони охоплюють не один якийсь вид мистецтва, а всі або принаймні кілька найважливіших, провідних мистецтв, що надає їм універсального характеру. По-друге, сфера функціонування історичних стилів обіймає обширні території, включаючи у свою орбіту мистецтва цілого ряду країн, а деякі, наприклад ренесанс, барокко і класицизм, практично весь Європейський континент.

Досить обширні і часові рамки функціонування історичних стилів, які вимірюються, особливо на ранніх етапах розвитку мистецтва, цілими століттями. У межах цих часових вимірів і здійснюється еволюція стилю: від зародження, через розквіт і до занепаду.

Отже, історичний стиль — це цілий етап у розвитку мистецтва, що сформувався в конкретну історико-культурну добу і який являє собою цілісну систему споріднених ідейно-художніх принципів і зображально-виражальних засобів і прийомів.

О. Соколов у своїй монографії «Теорія стилю» відзначає сім пар категорій стилю, якими один стиль відрізняється від іншого:

- а) наявність чи відсутність умовності;
- б) співвідносність зображення і вираження;
- в) співвідносність об'єктивного і суб'єктивного у жанрах мистецтва;
- г) простота і складність творів мистецтва;
- г) симетричність чи асиметричність художньої структури;
- д) величина творів;
- є) переваги динаміки чи статичності [9, 94—98].

Визначальні ознаки історичного стилю в різних мистецтвах виявляються по-різному. Так, візантійський стиль найповніше виявив

себе в архітектурі, монументальному малярстві (мозаїки і фрески в культових спорудах) та в ікономалюванні; романський і готичний — в архітектурі і прикладних мистецтвах; ренесанс — у цілому ряді мистецтв, але найповніше — в образотворчих мистецтвах (малярство і скульптура), класицизм — у драматургії і театральному мистецтві; романтизм — в літературі і музиці і т. д.

Важливо відзначити, що на більш ранніх етапах історії мистецтва, зокрема в добу середньовіччя, однією з найважливіших передумов розвитку стилю була яскраво виражена тенденція до злиття різних мистецтв, об'єднання їх навколо якогось одного з них і саме того, яке відігравало роль стильової домінанти. Яскравим виявом такого синтезу мистецтв є, зокрема, готичний стиль, який об'єднав навколо архітектури всі інші мистецтва: скульптуру, малярство, прикладні мистецтва, літературу, музику.

Доба середньовіччя, репрезентована візантійським, романським і готичним стилями, була, таким чином, добою функціонування найбільш стійких стилістичних єдностей. Однак уже в добу Відродження, у зв'язку з інтенсивним розвитком творчих індивідуальностей, в межах пануючого стилю виникають різні напрями, течії. Розпочинається процес поступового розшарування, розмивання стильової єдності. Цей процес посилюється ще й від того, що в пануючий стиль все інтенсивніше проникають елементи нового стилю, який іде на зміну старому. Нерідко новий і старий стилі розвиваються паралельно. Так певний час співіснували романський стиль і готика, ренесанс і барокко, барокко і класицизм.

Що ж стимулює «рух» історичного стилю, під впливом яких чинників відбувається процес виникнення, розвитку і згасання стилю, заміна старого стилю новим?

На це запитання на початку XX ст. майже одночасно спробували відповісти згадані вже нами німецькі історики і теоретики мистецтва Г. Вельфлін і Кон-Вінер.

Представник формалістичного напрямку в мистецтвознавстві, Г. Вельфлін виходив з розуміння мистецтва лише як форми, не залежного ні від змісту, ні від будь-яких інших зовнішніх факторів (соціальних, ідеологічних, релігійних тощо). Пояснюючи все виключно дією внутрішніх законів мистецтва, Г. Вельфлін основним фактором розвитку стилів, заміни їх один одним виділяв спосіб бачення, притаманний митцям тієї чи іншої історико-мистецької доби. На думку Г. Вельфліна, існують дві форми (два способи) бачення: лінійна і

живописна (мальовнича), природа яких не піддається об'єктивному поясненню. Митці однієї доби бачать предмети реального світу (Г. Вельфлін свою концепцію будує на матеріалі образотворчих мистецтв) в лініях і контурах, що було характерним для митців ренесансу і класицизму, інші — митці барокко — в масах, світлотіньових плямах і т. п.). Звідси — все багатство і різноманіття мистецьких явищ Г. Вельфлін зводить до двох формалістично трактованих стилів: лінійного і живописного (мальовничого), які періодично змінюють один одного. Перший з них «подає речі такими, якими вони є, другий — такими, якими вони здаються» [2, 24—25].

Конкретизуючи основні положення своєї концепції, Г. Вельфлін виділяє 5 пар понять, які вказують на напрямки руху стилів: а) від пластичного до об'ємного; б) від замкненої форми до відкритої; в) від одиницності до множинності; г) від абсолютної ясності до відносної.

З формалістичних позицій підходить до вирішення проблеми еволюції стилів, зміни їх один одним і інший відомий теоретик і історик мистецтва — Кон-Вінер — у своїй широко відомій і ґрунтовній праці «История изобразительных искусств», яка уже була згадана нами.

Якщо Г. Вельфлін «рушійною силою» зміни стилів вважав спосіб бачення митцями предметів і явищ реальної дійсності, то Кон-Вінер — боротьбу двох тенденцій: прагнення до доцільності творів мистецтва і до їх прикрашення. У відповідності з цим, Кон-Вінер робить висновок про функціонування протягом всієї історії мистецтв двох стилів-антиподів: тектонічного, конструктивного і атектонічного, декоративно-орнаментального, які, чергуючись, приходять один одному на зміну. До перших з них Кон-Вінер відносить дорійський стиль давньогрецького мистецтва, романський стиль у мистецтві середньовіччя, ренесанс і класицизм у мистецтві нового часу. До другого, декоративно-орнаментального, — готичний стиль, барокко і рококо.

Пояснюючи, як і Г. Вельфлін, зміну стилів внутрішніми законами мистецтва, Кон-Вінер все ж не заперечує впливу на цей процес і зовнішніх факторів, зокрема розвитку техніки і загального руху народного життя, однак тезу цю не розгортає [6, 174].

З інших позицій підходять до пояснення причин зміни стилів його теоретики, які трактують мистецтво як діалектичну єдність форми і змісту, небезпідставно вважаючи, що саме в характері цієї єдності і криються секрети стилетворення.

Вище уже йшлося про дві складові поняття «стиль» — «носіїв стилю» і «стилетворчих факторів», перші з яких репрезентують форму, а другі — зміст. З трансформації останніх, тобто стилетворчих факторів, до яких, як уже відзначалося, належить тематика, проблематика, ідейна спрямованість творів мистецтва, а також світоглядні переконання митця, і розпочинається процес творення нового змісту.

Першопричиною цього процесу є соціально-економічні зрушення доби, викликані зростанням продуктивних сил, загальною активізацією економічного життя. Ці зміни неминуче викликають появу нових віянь і процесів у сфері культури і ідеології. Розвивається наука, виникають нові філософські концепції, трансформуються релігійні вчення. В результаті формується і утверджується нове світо розуміння і світобачення людей і, зокрема, митців.

Процеси, які відбуваються в реальному житті, породжують нові теми, проблеми, які вимагають свого розкриття і вирішення, а це, в свою чергу, веде до збагачення і удосконалення арсеналу художніх засобів і прийомів, породжуючи якісно нові комбінації носіїв стилю. В результаті в надрах старого стилю зароджуються і розвиваються паростки стилю нового. Певний час обидва стилі співіснують, взаємодіючи і борючись між собою, аж поки новий стиль, утвердивши свої домінуючі позиції, не витіснить свого попередника.

Саме така концепція розвитку і зміни стилів, що утвердилася в сучасній теоретичній думці, видається нам найбільш переконливою.

Цитована література

1. Боров Ю. Основные эстетические категории. М., 1960.
2. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. М. — Л., 1930.
3. Винкельман Й. История искусства древности. М., 1933.
4. Гегель. Лекции по эстетике // Сочинения. Т. 14. М., 1973.
5. Гете И. В. Поезія правди. К., 1982.
6. Кон-Виннер. История изобразительных искусств. М., 2000.
7. Лармин О. В. Художественный метод и стиль. М., 1964.
8. Наливайко Д. Искусство, направления, течения, стили. М., 1964.
9. Соколов А. В. Теория стиля. М., 1968.
10. Тимофеев Л. И. Метод. Стиль. Поэтика. М., 1964.
11. Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного языка. М., 1977.

ДО ПИТАННЯ ПРО ЖАНРОВУ ПРИРОДУ РОМАНУ

Єдиної, цілісної теорії роману поки що не створено, хоча в цьому плані уже багато зроблено теоретиками літератури. У всякому разі, ще й сьогодні продовжують залишатися дискусійними питання, що стосуються як часу появи роману, так і його жанрової сутності.

Стосовно «віку» роману існують різні точки зору. Так, наприклад, німецький літературознавець Е. Роде, англійський теоретик Ч. Ф. Хорн, Б. Грифцов схильні відносити дату «народження» роману ще до античних часів. В. Кайзер родословну роману розпочинає з XVIII ст., а американський дослідник О. Конор вважає, що вік роману не перевищує півтора століття. Правда, останнім часом все більше прихильників набуває точка зору, згідно з якою відрахунок часу існування роману слід розпочинати з дня появи «Дон Кіхота» Сервантеса — архетипу всіх наступних романних форм [4, 22—23].

Не менш суперечливі і твердження, що стосуються принципів, які повинні бути покладені в основу визначення роману як літературного жанру. Найбільш прямолінійно і спрощено вирішують це питання представники формалістичного напрямку в літературознавстві. Твердження їх зводяться до того, що єдиним критерієм, який дозволяє вирізнити роман з-поміж інших прозових жанрів, є обсяг твору. Англійський літературознавець Є.-М. Форстер встановив навіть мінімум в 50 тисяч слів, достатній, на його думку, для того, щоб твір можна було вважати романом [8, 160].

Іншою крайністю, зафіксованою в сучасному зарубіжному літературознавстві, є твердження про те, що роман взагалі не піддається визначенню уже хоча через те, що він включає так багато різних типів і їх різновидів [9, 318].

Нарешті, існує точка зору деяких учених, які відмовляються надати романові статусу окремого жанру на тій підставі, що роман — це зовсім не жанр, а особливий, четвертий рід літератури. «Роман, — відзначає, наприклад, В. Дніпров, — не належить ні епосові, ні ліриці, ні драмі, а є четвертим родом поезії, який синтезує якості драми, лірики і епосу і в той же час володіє якісними ознаками, раніше, до

XIX ст., не відомими» [3, 147]. Слід відзначити, що такий погляд на роман не знайшов широкої підтримки з боку літературознавців. Переважна більшість дослідників розглядають роман як епічний жанр, причому саме як «епос нового часу», що володіє своїми особливими, специфічними якостями.

Перша серйозна спроба пояснити жанрову сутність роману належить Гегелю, який у своїх «Лекціях з естетики» визначив роман як «сучасну буржуазну епопею», бажаючи підкреслити цим важливу думку про те, що роман є породженням саме буржуазної цивілізації і що своєю суттю він відрізняється від героїчної епопеї. Джерелом виникнення роману Гегель вважав новий, відмінний від старого віку — «віку героїв» — стан світу, що його він визначив як «прозаїчно упорядковану дійсність», для якої характерні внутрішні суперечності між особистістю і суспільством, конфліктні ситуації «розладу між прозою життя і поезією серця». На перший план у романі, за Гегелем, «виступає багатство і різноманітність інтересів, станів, характерів, життєвих відносин, широке тло цілісного світу, поетичне зображення подій»[2, 273].

Думка Гегеля про роман як про «сучасну буржуазну епопею» згодом була буквально сприйнята марксистськими літературознавцями Г. Лукачем та Р. Фоксом. Останній, зокрема, стверджував, що роман «явно вражений розкладом буржуазного суспільства в наш час», а тому, «досягши свого розквіту у пору молодості цього суспільства, він позбавлений перспективи розвитку в майбутньому»[6, 247].

Особливої актуальності проблеми теорії роману набули в 20 ст. Серед зарубіжних літературознавців цими проблемами одним з перших зацікавився В. Дебеліус, автор капітальної двотомної праці про мистецтво роману, побудованої та матеріалі англійської літератури XVIII—XIX століть і згодом перекладеної на інші європейські мови, в тому числі, правда, лише частково, і на російську [7]. Насичене багатим фактичним матеріалом, а також рядом цікавих спостережень, згадане дослідження В. Дебеліуса не дає, однак, відповіді на основне питання, а саме на питання про суть і специфіку роману як літературного жанру.

Значний інтерес у теоретичному плані становлять праці таких відомих зарубіжних теоретиків роману, як Е. Мюір, В. Аллен, В. Кайзер, Е. Браун, А. Бреджес, Ф. Штанцель. При всій оригінальності теоретичних поглядів згаданих дослідників, в їхніх концепціях роману є багато спільного. Характерною рисою цих концепцій є прагнення затушувати соціальну сутність роману, применшити його суспільно-

виховну роль. Основне своє завдання автори цих концепцій вбачали не стільки в розкритті жанрової природи роману, скільки у спробах знайти і обґрунтувати критерії класифікації романних форм.

Типовим прикладом такого підходу до вирішення проблем теорії роману можуть служити погляди В. Кайзера. Роман, за твердженням цього дослідника, являє собою не що інше, як «замкнене в собі ціле», як своєрідну розповідь про світ, викладену індивідуальним (фіктивним) оповідачем і адресовану індивідуальному читачеві, причому розповідь, «повну настільки, наскільки цей світ може бути досягнений як продукт особистого досвіду» [9, 212].

Питання теорії роману привертали також увагу російських і українських літературознавців. У цьому плані слід виділити передусім дослідження М. Бахтіна, В. Шкловського, В. Кожінова, О. Чичеріна, Т. Мотильової, О. Ліпатова, Д. Затонського, М. Храпченка та деяких інших теоретиків і істориків роману. В працях саме цих учених питання специфіки романного жанру одержали, на наш погляд, найбільш повне і переконливе висвітлення.

Характеризуючи роман як літературний жанр, згадані дослідники цілком слушно відзначають передусім такі його якості, як належність до епічного роду і тяжіння до великої за обсягом форми. Перша з цих якостей передбачає обов'язкову наявність сюжету (системи подій) і оповідності як основного способу словесного викладу подій, а друга відкриває простір для широкого охоплення життєвого матеріалу. Поєднання цих якостей і забезпечило романові ті воістину необмежені можливості художнього освоєння дійсності, які зробили роман провідним, всеохоплюючим жанром сучасної літератури.

Відомо, що у своєму історичному розвитку література кожної нової епохи використовує традиційні форми, породжені попередніми епохами. Однак, як справедливо зауважує Д. Затонський, «найбільш чудовими, як, між іншим, і найбільш «сумнівними» є ті форми, які література даної епохи не запозичила (нехай видозмінюючись, нехай розвиваючись) у своєму безпосередньому минулому, а, так би мовити, породила сама. Такі форми, можливо, і не відбиваючи епоху загалом, не даючи про неї повного уявлення, нащупують, проте, її нерв, певну специфіку притаманних саме їй соціальних, ідейних, психологічних феноменів» [4, 3]. Такою формою в літературі нового і найновішого часу саме і є роман, який став для неї дійовим засобом художнього пізнання складних і суперечливих процесів життя.

Дійсно, роман здатний умістити в собі найширше коло життєвих явищ, ставити і вирішувати важливі, кардинальні проблеми соціального, ідейного і морально-етичного планів, створювати цілісні картини життя, сповнені складних перипетій і суперечностей, глибоко і всебічно досліджувати людські характери в їх становленні й розвитку, в найрізноманітніших взаєминах між собою і суспільним середовищем.

І все ж це ще не все, що визначає своєрідність романного жанру. Винятково важливим фактором є те, що романові притаманний свій особливий, підкреслено специфічний змістовний аспект. По-перше, будучи «літописом сучасного життя», роман, за влучним спостереженням М. Бахтіна, має справу майже виключно з «неготовою, невизрілою, що перебуває у стані становлення, дійсністю, з її постійною переоцінкою і переосмисленням» [1, 122], а по-друге, стихією роману є «приватне життя», тобто життя приватної особи зі всіма її великими і малими турботами, щоденними буденними дрібницями, властивими кожній людині. Різноманітний і багатогранний життєвий матеріал організується в романі навколо «індивідуальних» подій. Інакше кажучи, розповідь про великий суспільно-історичний світ переломлюється в романі у фокусі індивідуальних доль героїв. Більше того, романові властива особлива естетична атмосфера, буденність, прозаїзм зображуваного в ньому світу, як і прозаїзм самої його образності і мови. Має рацію В. Кожинів, підкреслюючи, що «в романі мова оповідача ніби очищена від різко вираженого естетичного колориту» і що «саме така мова надає романові чарівності і визначає лише йому притаманні можливості» [5, 337—338]. Проза життя, таким чином, набуває в романі естетичного осмислення, причому, романіст «не може досягнути поезії, не пройшовши крізь товщу буденної повсякденності» [3, 87].

І ще один важливий момент: роман легко інтегрується з іншими літературними родами і жанрами. Він не тільки «допускає» в себе різного роду вставні новели, драматичні сценки, філософські й інші наукові трактати, вірші тощо, але й широко використовує такі розповідні прийоми, як щоденники, листи, сповіді, мемуари і т. п. Органічно засвоюючись романом, вони стають невід'ємною частиною його художнього організму.

Відзначеними особливостями визначаються і характерні структурні ознаки роману. Орієнтація на широке охоплення життєвих явищ і поглиблене дослідження людських характерів обумовили

необхідність розгалуженого сюжету, ускладненої композиції, широкого використання описів. Важливо й те, що роман не має твердо встановленого канону. У порівнянні з іншими літературними жанрами це найбільш «вільна» форма, найменшою мірою залежна від внутрішніх жанрових нормативів, форма, що допускає більшу волю дії і в доборі та розміщенні матеріалу, і у виборі оповідача, засобів характеристики персонажів тощо. Все це дозволяє романові максимально скоротити дистанцію між реальним життям і його художнім відображенням, посилити у читача ілюзію самої реальної дійсності.

Цитована література

1. Бахтин М. Эпос и роман. Вопросы литературы. 1970. № 1. С. 95—122.
2. Гегель. Лекции по эстетике. // Гегель. Сочинения. Т. 14. М., 1958.
3. Днепров В. Проблемы романа. Л., 1966.
4. Затонский Д. Искусство романа и XX век. М., 1973.
5. Кожин В. В. Происхождение романа. М., 1963.
6. Фокс Ральф. М., 1960.
7. Debelius W. Englische Romankunst: Die Technik des Englischen Romans in XVIII zum Anfang XIX Jahrhunderts. Berlin, 1910, Ed. 102.
8. Forster E.M. Aspects of the Novel, 1959.
9. Kayser W. Das Sprachliche Kunstwerk. Bern, 1956.

ЛІТЕРАТУРА І МАЛЯРСТВО: СПІЛЬНЕ І СПЕЦИФІЧНЕ

Давно помічено, що між літературою і мистецтвом малювання є багато спільного. Так, ще в античні часи виникло визначення малярства як «німої поезії», а поезії — як «малярства, що говорить». Приписуване давньогрецькому поетові і філософу Симоніду, це визначення набуло широкого вжитку і, як бачимо, дійшло до наших днів.

Бачили спорідненість літератури і малярства і видатні митці доби Відродження. «Разючу схожість» між ними відзначав, зокрема, Мікеланджело, вбачаючи її в спільності мети, яку переслідують обидва мистецтва, а саме — в «наслідуванні природи» [7, 24].

Згодом, у XVIII ст., думку про спорідненість літератури і малярства стверджували й популяризували видатні теоретики мистецтва Лессінг і Дідро. «Перший, хто порівняв між собою малярство й поезію, — писав Лессінг у своєму «Лаокооні», — був людиною тонкого чуття... Він помітив, що одне і друге мистецтво подають нам відсутні речі у такому вигляді, ніби ці речі знаходяться поблизу, те і друге обманюють нас, і обман обох приносить нам насолоду» [6, 367]. А Дідро радив діячам обох мистецтв пильніше приглядатися до творів один одного, оскільки споглядання картин великих майстрів так само корисне для поета, як читання видатних літературних творів для маляра» [4, 167].

Особливої актуальності проблема порівняльного вивчення літератури й малярства, як і порівняльного вивчення інших мистецтв, набула в другій половині XX ст. У цей час з'являються змістовні праці В. Альфонсова [1], Б. Галанова [2], Н. Дмитрієвої [5] та інших дослідників, активно проводяться наукові конференції, симпозиуми, конгреси, у тому числі й таке представницьке наукове зібрання, як Міжнародний конгрес славистів, який відбувся у 1963 р. у Софії.

Поглиблене порівняльне вивчення літератури і малярства засвідчило не лише спорідненість обох мистецтв, а й схильність їх до взаємовпливу і взаємозбагачення. Одним з доказів цього є термінологічні запозичення, зафіксовані як літературознавчою, так і мистецтвознавчою науками. З малярства прийшли в літературу такі терміни, як «пейзаж», «портрет», «інтер'єр». Визначаючи жанр свого твору, письменники нерідко вживають такі терміни, як «етюд», «шкіц», «акварель», «триптих» та ін. М. Коцюбинський, наприклад,

оповідання «Лелечка» і «Цвіт яблуні» назвав етюдами, новелу «На камені» — аквареллю, а Ромен Ролан стиль свого роману «Жан Крістоф» визначив як «стиль фрески». Подібних прикладів можна навести чимало. У свою чергу, в малярстві під впливом літератури з'явилися терміни «сюжет», «тема», «експозиція», «підтекст», «експозиція-зав'язка» тощо.

Відомо, що малярське мистецтво протягом багатьох століть розробляло майже виключно літературну тематику. Так, весь іконопис базується на сюжетах, взятих з Біблії, «житій святих» та інших богослужбових книг. Про це свідчить і малярське мистецтво XVI—XVIII ст., митці якого теж розробляли в основному літературні (біблійні і міфологічні) сюжети.

«Сікстинська мадонна» Рафаеля, «Динарій кесаря» Тиціана, «Повернення блудного сина» Рембрандта, «П'яний Силен» Рубенса, «Легенда про Сатира» Дюрера, «Царство Флори» Пуссена, як і сотні інших шедеврів видатних європейських малярів згаданої доби, побудовані на літературних сюжетах. Та й в історії малярства XIX—XX ст. можна знайти чимало творів, сюжети яких взяті з літератури. Так, картина В. Перова «Похорони селянина» відтворює один з епізодів поеми М. Некрасова «Мороз — червоний ніс», М. Нестеров свою картину «Свята Русь» написав за мотивом відомого вірша Тютчева «Эти бедные селенья», картина Л. Жемчужникова «Кобзар на шляху» є своєрідною ілюстрацією до епілогу Шевченкової «Катерини», а М. Пимоненко в основу сюжету картини «У похід» поклав початковий рядок пісні «За світ встали козаченьки», яка приписується легендарній народній поетесі Марусі Чурай.

Однак термінологічні і тематичні запозичення — це, так би мовити, лише зовнішні прояви спорідненості літератури й малярства. Більш суттєвим є їх тяжіння до внутрішнього взаємозв'язку. Відомо, що під впливом малярства значно збагатився арсенал зображальних засобів літератури, розкрилося коло зображуваних предметів і явищ матеріального світу, з'явилися такі поняття, як літературний пейзаж, портрет, інтер'єр. Письменники, за словами К. Паустовського, вчилися у художників «безпосередньому сприйняттю оточуючого — якості, характерній для дітей», що значно підвищило майстерність «словесного малювання». У термінах багатьох митців слова ми знайдемо чимало надзвичайно виразних зримих картин і образів (пейзажів, описів речей і предметів побуту, зовнішнього вигляду персонажів), які за своєю художньою силою і переконливістю можуть

зрівнятися з аналогічними картинами і образами, що їх створили майстри малярського мистецтва.

У свою чергу, література ще більшою мірою впливала і впливає на малярство. Цей вплив особливо відчутно позначився на характері реалістичного малярського мистецтва ХІХ—ХХ ст. і виявився він передусім у посиленні реалістичного спрямування малярського мистецтва, в зростанні й зміцненні в ньому демократичних тенденцій, у поглибленні психологізму образів і філософського звучання малярських творів, а також у поглибленій увазі до розроблення розгорнутих оповідних сюжетів, що особливо виразно проявилися у творчості малярів-передвижників.

Все це, однак, не заперечує «суверенітету» обох мистецтв, їх самобутності і глибокої специфічності. Як справедливо відзначає Н. Дмитрієва, література і малярство не можуть бути цілком адекватними мистецтвами уже тому, що глибоко різняться природа слова і природа зримого зображення» [5, 14].

Письменник, як відомо, творить свої образи, користуючись словом, тоді як маляр домагається зримої подібності зображених предметів за допомогою ліній, світлотіні і фарб на площині полотна, дошки чи стіни будівлі.

Точки перетину літератури й малярства лежать передусім у сфері зображення. Саме тому дослідники, прагнучи збагнути специфіку цих мистецтв, досягнути своєрідності словесного (літературного) і малярського («пластичного») образів, найчастіше зосереджують увагу на порівняльному зіставленні близьких за тематикою творів обох мистецтв, у яких домінує зображальне начало. Спробуємо й ми стати на цей шлях, обравши для зіставлення вірш Лесі Українки «Тиша морська» і близький до нього за мотивом пейзаж українського маляра-мариніста другої половини ХІХ ст. С. М. Ткаченка «Скеля парус».

Наведемо такі три строфи згаданого вірша:

Тиша в морі ледве-ледве
Колихає море хвилі;
Не колишуться від вітру
На човнах вітрила білі.
З тихим плескотом на берег
Лине хвилечка перлиста;
Править хтось малим човенцем —
В'ється стежечка злотиста.

Править хтось малим човенцем,
Стиха весла піднімає
І, здається, що з веселля
Щире золото спадає [9, 26].

Тут що не рядок, то яскравий зоровий образ. Ми немов би й справді бачимо, як ледве-ледве гойдаються на морі хвилі, бачимо застигли човни з білими вітрилами, вологу стежечку, прокладену човном, позолочені сонцем краплі води, що спадають з весла на воду. Чудовий, високоемоційний зразок словесного малювання! Цей вірш легко можна перекласти на мову малярства чи графіки або віднайти близьке за мотивом зображення в творчості малярів-мариністів, скажімо, у Р. Судковського, який любив зображувати море в тиху штильову погоду.

Але якщо ми уважніше вникнемо у зображену поетом картину, то побачимо, що вона не зовсім чітка в деталях. Ми не стільки «бачимо» образи вірша, скільки уявляємо їх, емоційно переживаємо. Причому кожен читач уявить собі зображену картину по-своєму, спираючись на те, що він колись бачив у реальній природі, на ті асоціації, які у нього при цьому виникали. Якби цей вірш взялися проілюструвати кілька малярів, то ми мали б зовсім різні твори.

Отже, образи предметного світу, створені засобами слова, позбавлені чіткості і якості і не можуть бути однозначно сприйняті читачами. І це зрозуміло, адже слово — не матеріальне, воно є лише умовним знаком предметів і явищ, і відтворити адекватно ці предмети і явища з допомогою слова неможливо.

Зате слово є могутнім засобом вираження внутрішнього, духовного і інтелектуального світу людини, світу її думок, почуттів, переживань. Жодне мистецтво не може прямо, безпосередньо передавати мовлення людини, це може робити лише література з допомогою слова. На відміну від образів предметного світу, образи духовного світу, створені засобами слова, завжди відзначаються чіткістю і однозначністю сприйняття. Як доказ цього наведемо інший вірш Лесі Українки:

Як дитиною, бувало,
Упаду, собі на лихо,
То хоч в серце біль доходив,
Я собі вставала тихо.
«Що, болить?» — мене питали,
Але я не обзивалась —

Я була малою горда, —
Щоб не плакати, я сміялась.
А тепер, коли для мене
жартом злим кінчиться драма
І от-от зірватись має
Гостра, зловна епіграма, —
Безпощадній зброї сміху
Я боюся піддаватись
І, забувши давню гордість,
Плачу я, щоб не сміятись [9, 94].

Всього кілька строф, майже повністю позбавлених не лише зримих образів, а й образотворчих засобів, які привернули б нашу увагу, а як сильно, вражаючи передані в цьому вірші трагічні особливості долі поетеси. Нехай би хтось із малярів спробував перекласти цей твір на мову свого мистецтва — навряд чи в нього щось вийшло б. Цей вірш не має і не може мати зримого аналогу. І саме таких творів у словесному мистецтві переважна більшість.

Отже, основна сфера літератури — пряма передача найрізноманітніших думок, почуттів, переживань. Чіткість, ясність, однозначність у мистецтві слова притаманні тим художнім образам, які відтворюють інтелектуальний, духовний світ людини. Що ж стосується створених засобами слова образів матеріально-предметного світу, то вони не мають і не можуть мати чіткості і однозначності, у чому ми могли переконатися на прикладі наведених вище строф вірша «Тиша морська».

Що ж стосується образотворчого мистецтва, зокрема творів малярства, то тут все виглядає навпаки: чіткість і ясність належать зримим, чуттєвим зображенням, тоді як ідея цих малярських творів далеко не завжди може бути визначена чітко і однозначно.

А тепер звернемося до картини «Скеля парус».

Розглядаючи цей твір, глядачі одночасно сприймуть всі зображені у ньому пейзажні деталі: і спокійну морську гладінь, і високий крутий берег, і пірамідальної форми скелю, яка й справді нагадує парус, і бездонне небо без жодної хмаринки, і рефлексії, що відбилися на воді від берега, скелі і блакиті неба. Однак на запитання, що хотів виразити автор цим своїм твором, інакше кажучи, який ідейний зміст картини, однакової відповіді від глядачів ми не одержимо. У кожного буде своя версія відповіді, причому амплітуда різночитання нерідко буває досить значною.

Видатний французький маляр і теоретик мистецтва Ежен Делакруа образно назвав малярство «мовчазним мистецтвом» [3, 297]. Читаючи літературний твір, навіть якщо йому притаманна найбільш об'єктивна форма оповіді, ми завжди тією чи іншою мірою відчуваємо автора, який виявляє себе то через якийсь характерний оціночний епітет, то через характер тону розповіді, не кажучи вже про авторські відступи, у яких автор може прямо висловлювати свою оцінку зображуваного. Маляр же не може нічого підказати глядачеві, оскільки те, що він хотів виразити своїм твором, «сховане у самому зображенні, немов би злите з ним» [5, 50]. Інакше й бути не може, оскільки маляр, на відміну від письменника, подає нам зриму, чуттєву подобу речей і предметів, а не роздуми над ними. Таким чином, основна сила малярського мистецтва криється не у виражальних, а в зображальних його можливостях, хоч і в малярстві, як і в будь-якому іншому мистецтві, визначальним у результаті є виражальне начало, тобто втілення в образах певної ідеї, інакше воно не мало б суспільного значення.

Література — мистецтво часове і динамічне, створені засобами слова картини і образи існують і розвиваються в часі, тоді як малярство — мистецтво просторове і статичне, образи і картини якого здійснюють своє буття у просторі, перебуваючи в нерухомому стані. А це теж затруднює створення з допомогою слова «пластичних», зримих образів, як і сприйняття їх читачем.

Реально існуючі предмети ми сприймаємо одночасно у їх цілокупності, перенесені митцем на полотно, вони теж сприймаються всі разом як єдине ціле, що ми мали нагоду побачити, розглядаючи картину «Скеля парус». А письменник, якби він захотів описати зображений на картині краєвид, змушений був би описувати деталі по черзі, одна за одною. Леся Українка у вірші «Тиша морська» власне так і чинить. І для того, щоб уявити собі зображену картину в її цілісності, ми змушені будемо добре напружити свою пам'ять. І якщо цих деталей багато, тобто якщо опис великий за обсягом, то уявити зображене в цілокупності, а тим більше запам'ятати, взагалі неможливо. Звідси випливає висновок: детальні описи в літературному творі не є специфічними для мистецтва слова, оскільки вони суперечать надзвичайно важливій умові зображення — одночасності і цілокупності його сприйняття. Як би точно і гостро не були побачені письменником окремі деталі, які у своїй сукупності становлять єдине ціле, це

ціле якраз і зникає, якщо описувати його послідовно предмет за предметом, деталь за деталлю.

Метод детального словесного малювання зародився в добу Відродження, в умовах, коли мистецтво малювання зайняло провідне місце серед інших мистецтв, і письменники намагалися копіювати його, вдаючись до довгих і детальних описів. Цим методом користувалися ще й митці першої половини і середини XIX ст., зокрема такі видатні майстри слова, як Діккенс, Бальзак, Тургенєв, Нечуй-Левицький та інші, у творах яких іноді зустрічаються описи, розтягнуті на цілу сторінку, а то й більше.

Відзначаючись високою майстерністю, винятковою спостережливістю їх авторів, ці описи, однак, протипоказані літературі, оскільки породжують при читанні своєрідний психологічний бар'єр, який не так і легко перебороти, і недосвідчені читачі нерідко їх просто пропускають. Ось чому у творах сучасної літератури ми майже не знайдемо розгорнутих детальних описів. Як правило, описуючи той чи інший об'єкт (краєвид, інтер'єр кімнати, зовнішній вигляд персонажів тощо), сучасні прозаїки обмежуються стислими, лаконічними «замальовками» окремих фрагментів зображуваної картини, перемішуючи опис з розповіддю, діалогами, авторськими ремарками і т. п. Такі коротенькі замальовки сприймаються майже одночасно у всіх деталях, а тому легко запам'ятовуються читачем.

Якщо література мусить рахуватися зі специфікою словесного малювання, то малярство — із специфікою «пластичної», зримої розповіді. Як уже було відзначено, вплив літератури на малярське мистецтво помітно позначився на посиленні його виражальних можливостей. У творах побутового та історичного жанрів це виразилося, зокрема, у зростанні ролі «розповіді» малярських творів. У цьому плані особливо характерна творчість майстрів передвижницького малярства. Твори передвижників, як російських, так і українських, побудовані здебільшого на розгорнутих сюжетах і носять характер розгорнутої розповіді. Картини передвижників можна «читати» як своєрідну книгу, у них завжди наявний сюжетно-композиційний вузол, у якому сходяться як причини, так і наслідки зображеної дії. Невипадково передвижників звинувачували у «літературщині», у невідповідності їхніх творів специфіці образотворчого мистецтва.

Звинувачення ці в основі своїй безпідставні. Розгорнуті сюжети не протипоказані малярському мистецтву, про що переконливо свідчать видатні художні полотна Перова, Рєпіна, Сурікова, Пимоненка,

М. Кузнецова, Костанді і багатьох інших корифеїв передвижницького малярства. Важливо лише, щоб розповідь у малярському творі не вилилась у «пусте багатослів'я», щоб у творі була важлива ідея і розкриттю цієї ідеї підпорядкована кожна деталь.

Розповідь у малярському творі своєрідна, у принципі відмінна від розповіді літературної, оскільки вона носить суто зображальний характер. Розповідною ситуацією-подією сюжет у малярському творі не вичерпується, він мусить бути доповнений тією чи іншою мірою зображальними деталями, наділеними розповідною функцією.

Розповідна ситуація відіграє в жанровій чи історичній картині важливу роль, вона є тим стержнем, кістяком, навколо якого об'єднуються всі інші елементи твору. Разом з тим розповідна ситуація — ситуація-подія, як основа сюжету, є тим, що у творі найлегше читається. І якщо митець обмежиться лише зображенням сюжетної ситуації-події і не приділить достатньої уваги наділим розповідною функцією деталям, він не зможе створити повнозначного малярського твору.

Наведемо хоч би такі приклади з творчості К. Трутовського — митця, який хоч і не був передвижником, але стояв близько до них за своїми ідейно-естетичними переконаннями. Зіставимо два твори митця — картини «Масниця» («П'яного везуть» (1861) і «Приїзд учительки» (1885)).

У першій з них автор обмежився фактично лише зображенням ситуації-події: гурт сільської молоді, розважаючись у святковий день, везе на санчатах п'яного селянина — людину, очевидно, дуже веселой вдачі. Цією сценою тішаються діти, один з хлопчаків кидає у п'яного сніжкою. Вдало скомпонована, майстерна за живописом і сповнена іскристого гумору, картина користувалася великою популярністю глядачів, як, зрештою, й інші твори митця. Однак до кращих творчих здобутків Трутовського цей твір віднести не можна, оскільки в картині не тільки відсутня суспільно важлива ідея, але й розповідні деталі, які б спонукали глядача до співтворчості з автором.

Інша річ — картина «Приїзд учительки», написана митцем в останній, найбільш плідний період його творчості. Сюжетну ситуацію в картині теж неважко прочитати: пасмурного зимового дня в село приїхала нова вчителька. Попередниця її, очевидно, померла, і школа тривалий час не працювала. Шкільний сторож відчиняє двері, візник знімає з саней невеличкий пакунок з книжками, дітлахи з цікавістю спостерігають за тим, що відбувається.

Однак розповідь цим не вичерпується, її продовжують наділені розповідною функцією важливі деталі: сама школа — звичайна сільська хата з облупленими стінами і відірваними віконницями, що пустою стоїть на околиці села; засмучене обличчя молодої учительки, яка тримає в руках свій убогий скарб; гнітючий зимовий пейзаж, що навіває невеселий настрій, — всі ці деталі красномовно свідчать про злиденне становище тогочасної демократичної інтелігенції, зокрема, про нестерпно важкі умови, у яких доводилось працювати сільським учителям. Врахування специфіки «пластичної» малярської розповіді дозволило митцеві створити картину, яку поза всяким сумнівом можна віднести до його кращих творчих надбань.

Ми розглянули, і то лише у найзагальнішому плані, окремі важливі аспекти специфіки і взаємовпливу мистецтва слова і мистецтва малювання. Проблема ця має й інші аспекти, які потребують розв'язання й висвітлення. Так, останнім часом особливо помітно проявляється тенденція до ліризації і метафоризації малярського мистецтва. З розвитком цієї тенденції у малярстві все більше зростає роль суб'єктивного начала, і воно вже зближується не з прозою, а з лірикою, ліричною поезією. Ліризм у творах сучасного малярства виступає на перший план, і образ стає ніби поетичною формулою, яка містить у собі основний зміст, основну ідею зображеного. Такий метафоричний образ набуває характеру алегорії символу. Однак це уже тема окремої розмови.

Цитована література

1. Альфонсов В. Слова и краски. М., 1966.
2. Галанов Б. Живопись словом. М., 1972.
3. Делакруа Е. Дневник. М., 1950.
4. Дидро Д. Об искусстве // Мастера искусства об искусстве. Т 2. М.; Л., 1930.
5. Дмитриева Н. Изображение и слово. М., 1962.
6. Лессинг Г. Э. Избранное. М, 1980.
7. Микеланджелло. Избранное. М., 1970.
8. Паустовский К. Пoesия прозы. М., 1965.
9. Українка Леся. Вибране. К., 1977.

ПРИНЦИПИ Й ЗАСОБИ ТВОРЕННЯ ХАРАКТЕРУ В ЛІТЕРАТУРІ Й МАЛЯРСТВІ

Проблема порівняльного зіставлення окремих видів мистецтва і, зокрема, художньої літератури з суміжними з нею мистецтвами протягом останніх десятиліть набула особливої актуальності. Про це свідчить хоч би той факт, що вона стала предметом спеціального обговорення на міжнародних наукових форумах, найбільш представницьким з яких був 5-й Міжнародний конгрес славистів, що відбувся 1963 р. у столиці Болгарії Софії. В матеріалах конгресу порушено ряд важливих питань взаємозв'язку слов'янських літератур з малярством, музикою, театральним та іншими мистецтвами, накреслено перспективні напрямки подальшого вивчення даної проблеми¹. У цьому плані слід відзначити також і появу ряду змістовних монографій, в яких проблема синтетичного дослідження окремих мистецтв розглядається як в теоретико-мистецькому, так і в історико-мистецькому аспектах².

Посилена увага вчених до порівняльного вивчення суміжних між собою мистецтв пояснюється кількома факторами. По-перше, глибоким усвідомленням того, що лише йдучи цим шляхом можна з належною глибиною розкрити специфіку кожного з мистецтв, виявити їх потенціальні можливості у відображенні реальної дійсності. По-друге, сьогодні, як ніколи раніше, розширилася практика перекладу творів одного виду мистецтва на мову іншого, суміжного з ним мистецтва (інсценізація та екранізація літературних творів, ілюстрування їх художниками-графіками, створення на основі літературних текстів творів програмної музики тощо), а це вимагає глибокого знання

¹ Материали за 5-й Международен конгрес славистите. Т. 2. София, 1963.

² Альфонсов А. Слова и краски. М.; Л., 1966; Галанов Б. Искусство портрета. М., 1967; Галанов Б. Живопись словом. М., 1971; Дмитриева Н. Изображение и слово. М., 1962; Ванслов В. В. Изобразительное искусство и музыка. Л., 1983; Поэзия и музыка: Сборник статей и исследований. М., 1965.

специфіки обох мистецтв, які вступають між собою у взаємодію. Нарешті, по-третє, не перестає приваблювати мистецтвознавців не така уже й утопічна ідея створення синтетичної історії мистецтва, в якій окрім мистецтва розглядалися б не ізольовано одне від одного, а в їх органічних взаємозв'язках і взаємовпливах.

Література й малярство — різні мистецтва, в принципі відмінні одне від одного. Вони володіють як своїм особливим «будівельним матеріалом», який уже сам по собі визначає специфіку кожного з них, так і своєю, тільки їм притаманною, сферою художнього освоєння дійсності, в якій вони повністю панують і де в них немає жодного достойного конкурента. Для літератури такою сферою є сфера людського мислення і мовлення, а для малярства — кольорове багатство світу.

Разом з тим між літературою й малярством є й чимало спільного, що й дає підстави вважати ці мистецтва суміжними. Так, давно уже помічено, що малярське мистецтво, образно висловлюючись, уміє «говорити», а література — «малювати» словом. Обидва ці мистецтва носять зображальний характер, обидва творять образи реального світу, відтворюючи життя у формах самого життя, тобто користуючись «мовою самої природи». І малярство, і література, говорячи словами Лессінга, «видимість перетворюють в дійсність, і те й інше обманює нас, і обман обох приносить нам насолоду» [5, 379].

Якщо шукати точки дотику між літературою й малярством, то їх легше всього віднайти у сфері зображення ними матеріально-го, предметного світу. Саме тому дослідники даної проблеми найчастіше зосереджують свою увагу на порівняльному зіставленні літературного й малярського пейзажу, прагнучи саме на цьому матеріалі розкрити неповторну своєрідність словесного (літературного) і «пластичного» (малярського) образів. А тим часом не менший, якщо не більший, інтерес являють і ті точки дотику між літературою й малярством, які лежать у сфері вираження і стосуються принципів і засобів творення обома мистецтвами людських образів-характерів. У цьому плані найбільш перспективним є зіставлення літературного й малярського портретів, оскільки саме в портретному жанрі виразальні можливості малярського мистецтва проявляються найбільш повно й переконливо.

Для літератури, справедливо названої «людинознавством», проблема створення людського характеру є визначальною,

основною. Вирішуючи цю проблему, література використовує притаманний їй багатющий арсенал художніх засобів і передусім тих, які зв'язані з невичерпними виражальними можливостями художнього слова. Користуючись словом — універсальним засобом відображення й пізнання реальної дійсності, література володіє можливістю прямо, безпосередньо передавати людське мислення і людське мовлення, що дозволяє їй глибше за всі інші мистецтва проникати у внутрішній світ людини, виражати її думки, почуття, настрої, переживання, її темперамент і в кінцевому результаті — її характер. Для здійснення цієї мети у літературі є такі випробувані художні засоби, як зображення дій, вчинків, поведінки героїв твору в різних ситуаціях, діалог, внутрішній монолог, невласне пряма мова тощо, сфера дії яких у мистецтві слова є, по суті, необмеженою.

Однак обмежитись лише зображенням внутрішнього світу персонажа — світу його думок, почуттів і переживань — письменник не може. Читач повинен «бачити» героїв твору, так би мовити, відчувати їх «фізично», вловлювати, як говорив Горький, «блиск радості і вологий туман скорботи в їх очах», без чого про переконливість людських образів у літературному творі не може бути й мови. У зв'язку з цим неабиякої актуальності для літератури набуває проблема змалювання зовнішнього вигляду персонажів, створення їх словесних портретів. А це вже та сфера, панівні позиції в якій належать не літературі, а образотворчим мистецтвам і, зокрема, малярству.

Намагаючись розв'язати «проблему портрета», література тривалий час йшла у фарватері малярства. Письменники немов би змагалися з малярами у зображенні зовнішнього вигляду персонажів, намагаючись описати їх якомога детальніше в одному якомусь місці тексту. Прикладів такого підходу до словесного малювання можна навести безліч, ним грішили й такі визначні майстри слова першої половини й середини XIX ст., як Діккенс, Теккерей, Бальзак, Тургенєв, Нечуй-Левицький та ін. Так, наприклад, Тургенєв розпочинає свій роман «Напередодні» детальним описом головних героїв, який займає півтори сторінки, відзначаючи не лише їх вік, зріст, форму облич, колір волосся, а й форму носа, підборіддя, лоба, вусів, губ, характер посмішки тощо. Сприйняти, все це при читанні роману, а тим більше запам'ятати практично неможливо. А якщо врахувати й те, що наведені письменником

портретні деталі більше ніде не повторюються, то й не дивно, що чим далі ми відходимо від першої сторінки роману, тим все менше уявляємо собі зовнішній вигляд героїв твору, аж поки й зовсім його не забуваємо.

Письменники давно уже відійшли від такого принципу зображення зовнішності літературних персонажів, коли їхні деталізовані портретні характеристики подаються в одному якомусь місці тексту і в подальшому на сторінках твору не зустрічаються. Відмовилися тому, що зрозуміли невідповідність такого принципу специфіці словесного малювання.

Література — часове і динамічне мистецтво, образи якого розгортаються не в просторі, а в часі. Створена засобами слова картина не може бути сприйнята читачем одночасно у всій її цілокупності. Читач змушений сприймати її послідовно деталь за деталлю. І якщо таких деталей багато і опис «розрісся», то він, фактично перетворюється на своєрідний психологічний бар'єр для читача, який не так і легко перебороти. Власне, це стосується не тільки портретних характеристик персонажів, а й літературних описів загалом: пейзажів, інтер'єрів, речей предметного світу тощо.

Однак справа не лише в цьому. При такому підході до змалювання зовнішнього вигляду персонажів твору література втрачає можливість використовувати портрет як важливий засіб розкриття їх внутрішнього світу, їх психологічної характеристики, що не може не позначитися негативно на художній переконливості людських образів. Адже зайве говорити про те, яку важливу роль у змалюванні героїв твору, зокрема в розкритті психологічного стану їх душі, відіграють такі психологічні портретні деталі, як вираз очей, характерний жест, міміка, тобто все те, що прийнято називати видимою мовою почуттів.

Саме тому в літературі пізнішої доби, зокрема в творчості письменників останніх десятиліть XIX і початку XX ст., відбуваються настійні пошуки нового підходу до зображення зовнішнього вигляду персонажів, який би відповідав специфіці літератури як мистецтва слова. Суть його полягає у відмові від детального опису портрета героя в одому якомусь місці твору і перенесенні акценту на окремі, найбільш характерні портретні штрихи-деталі. Розкидані по всьому тексту, перемежовані з авторською розповіддю, діалогами тощо, психологічно навантажені, вони легко запам'ятовуються читачем і у своїй сукупності не лише створюють досить виразне

уявлення про зовнішність героїв твору, а й виступають важливим засобом творення характерів.

Слід віддати належне Л. Толстому, який не лише одним з перших почав запроваджувати у своїх творах нові принципи й засоби зображення зовнішнього вигляду персонажів, а й створив неперевершені зразки портретних характеристик. Цікаво, що власне портрети, такі, які ми звикли зустрічати, скажімо, у творах Тургенєва чи Нечуя-Левицького, в романах Толстого фактично відсутні. Однак, незважаючи на це, ми уявляємо собі зовнішність його героїв, так би мовити, до найменших дрібниць. Суть у тому, що досягається ця зрима пластичність образів у Толстого, як справедливо відзначає Н. Дмитрієва, саме такими засобами, які є специфічними для літератури» [2, 38]. Основне тут — глибоке і до неймовірності правдиве проникнення у внутрішній світ героїв. Без забезпечення цієї умови про ідейно-художню досконалість літературного твору і мови бути не може. Однак справа не тільки в цьому. Важливо й те, що Толстой час від часу подає нам окремі характерні деталі зовнішнього вигляду своїх героїв. Завдяки тому, що ці деталі неодноразово повторюються, вони легко запам'ятовуються читачем, викликаючи ефект виняткової «фізичної ясності» створених письменником образів. Правда, ця «фізична ясність» у кожного читача буде своєю, неповторною, оскільки кожен читач уявить собі героїв твору по-своєму, «домальовуючи» їх портрети у відповідності з власними, теж неповторними, враженнями, спостереженнями і переживаннями, що є специфічною особливістю сприйняття будь-якого словесного зображення.

На відміну від літератури, яка володіє-можливістю прямо, безпосередньо виражати внутрішній світ людини, малярське мистецтво, вирішуючи проблему створення людського характеру, йде іншим шляхом. Цей шлях — глибоке осягнення митцем зовнішнього вигляду людини. Тільки через зовнішність, яка здатна відбивати й зберігати сліди пережитого, майстер пензля може проникати у внутрішній світ людини, осягнути її характер. Найбільш наочно і переконливо виявляється це у портретному малярстві.

Портрет — найбільш давній малярський жанр і разом з тим чи не найважчий. Прогрес малярського мистецтва, за твердженням Гегеля, полягає у тому, щоб «допрацюватися до портрета» [1, 255].

Оскільки малярський портрет є зображенням реально існуючої людини, то важливою його якістю є правдива передача схожості портретованого зображення з оригіналом. Однак передати зовнішню схожість — це ще далеко не все, що вимагається від портрета. Головне — виразити в портреті внутрішню суть людини, схопити й передати найсуттєвіше в її характері. Якщо цього немає, то, незважаючи на всю зовнішню схожість, портрет буде «мертвим». «Вони думають, — любив повторювати видатний французький портретист де-Латур, — що я схоплюю лише риси їхнього обличчя, а я, без їх відома, заглиблююсь в глибину їхньої душі і забираю її цілком і повністю» [6, 340].

Внутрішній світ людини багатий і різноманітний. Розкрити й виразити цей складний світ у всіх його аспектах, створити багатогранний людський характер в одному творі малярське мистецтво, на відміну від літератури, не може. Портретист ніколи й не ставить перед собою такого завдання. Для нього важливо вловити і передати лише деякі риси вдачі портретованого, а ту й якусь одну, зате найхарактернішу, визначальну. Хоч справедливості ради варто відзначити, що історія портретного малярства знає й такі твори, правда, поодинокі, які вражають нас не лише глибиною, а й багатогранністю відтворених у них характерів, прикладом чого може служити знаменитий портрет папи Інокентія X роботи геніального іспанського портретиста Дієго Веласкеса.

Як мистецтво статичне, образи якого існують не в часі, а в просторі, малярство не в змозі «простежити» еволюцію характеру людини, показати його в становленні й розвитку, як це доступно літературі. Портрет «увіковічує» людський образ лише в якийсь один момент життя. Однак це зовсім не означає, що малярське мистецтво не може «заглянути» в минуле людини. Відомо, що людське обличчя зберігає на собі сліди пережитого людиною, і саме вони, ці сліди, можуть багато чого розповісти про її минуле життя. Не випадково відомий теоретик мистецтва Бродер Хрестіансен трактував портрет як драму, підкреслюючи, що маляр передає не просто обличчя людини, а «зміну душевних настроїв, цілу історію душі, її життя» [7, 61]. Мистецтво, як ми знаємо, — це мислення в образах, і портрет у цьому плані не є винятком. Не вигадуючи свого героя — перед ним жива конкретна людина, портретист все ж не копіює її, а творить образ. По-перше, він повинен знайти і обдумати ідею портрета, тобто відповісти

самому собі на запитання, що він хоче виразити своїм твором, яку саме рису підкреслити в характері моделі. По-друге, йому необхідно вловити «той момент, коли суб'єкт (портретований. — А. Ж.) найбільш схожий сам на себе», адже в «умінні відшукати й схопити цей момент полягає талант портретиста» [3, 75]. А далі постають не менш відповідальні завдання: знайти і обдумати композицію портрета, вирішити питання про розмір зображення, яким повинне бути тло, — вводити чи не вводити в портрет аксесуари й антураж, підібрати портретованому вбрання тощо. Все це вимагає від портретиста і часу, і певних творчих зусиль, про що свідчать як самі митці, так і історики портретного мистецтва [4, 51—92].

Важливо підкреслити й те, що під образом в малярському портреті слід розуміти не тільки персонаж, на ньому зображений, а зміст і емоціональний стан всього твору в цілому, всю сукупність його компонентів, включаючи й майстерність колористичного та технічного вирішення.

Малярське мистецтво володіє своїми специфічними засобами розкриття внутрішнього світу людини, проникнення в таємниці її характеру. Це, передусім, поза і жест портретованого, зокрема характерний поворот корпусу і голови, виразний жест рук, вираз обличчя і, особливо, очей, які справедливо вважаються дзеркалом душі людини. Наскільки важливі всі ці, як і деякі інші засоби так званої видимої мови почуттів, переконливо свідчать історії створення шедеврів «портретного жанру такими видатними митцями, як Веласкес, Гойя, Давід, Енгр, Репін, Серов, Мурашко та ін.

Отже, висновок: і література, і малярське мистецтво володіють великими можливостями творення людських характерів, однак вирішують вони цю складну проблему по-різному, у відповідності зі своєю специфікою. Основними засобами творення характерів у літературі є засоби виражальні, які базуються на можливостях словесного мистецтва прямо, безпосередньо виражати людські думки, почуття й переживання, розповідати про дії, вчинки, поведінку персонажів. Що стосується зовнішнього вигляду людини, то його зображення відіграє хоч і важливу, але все ж лише допоміжну роль. При цьому тут спостерігається важлива закономірність: зовнішній вигляд персонажа буде тим більш реально, «фізично» відчутним, чим глибше буде розкрито його внутрішній світ, чим рельєфніше

вималюється його характер, його поведінка в найрізноманітніших сюжетних ситуаціях.

Основними засобами творення характеру в малярському мистецтві є засоби зображальні, які базуються на здатності малярства проникати у внутрішній світ людини шляхом глибокого осягнення її зовнішнього вигляду. Визначальну роль при цьому відіграють засоби, які одержали образну назву видимої мови почуттів: характерні жест, поза, вираз обличчя, зокрема очей, тощо.

Цитована література

1. Гегель. Эстетика. Т. 3. М., 1971.
2. Дмитриева Н. Изображение и слово. М., 1961.
3. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 9. СПб, 1895.
4. Зингер Л. С. Очерки теории и истории портрета. М., 1986.
5. Лессинг Г. З. Избранные произведения. М., 1958.
6. Мастера искусства об искусстве. Т. 3. М., 1967.
7. Христиансен Б. Философия искусства. СПб., 1911.

ПОРТРЕТ МАЛЯРСЬКИЙ І ПОРТРЕТ ЛІТЕРАТУРНИЙ

Якщо шукати точок дотику між літературою і малярством, то їх швидше за все можна знайти у сфері зображальності. Саме тому дослідники даної проблеми основну увагу зосереджують на тих аспектах обох мистецтв, які стосуються їх зображальних можливостей. Одним з таких аспектів є проблема зображення зовнішнього вигляду людини, тобто те, що прийнято називати портретом. Зіставлення живописного портрета з портретом літературним, як і зіставлення пейзажу живописного з пейзажем літературним, є тим найбільш плідотворним шляхом, який відкриває широкі можливості для всебічного осягнення специфіки і живопису, і літератури.

Як відомо, живописний портрет виник значно раніше, ніж портрет літературний. Перші художньо довершені зразки його — так звані фаюмські портрети — дійшли до нас ще від I—III століть, тоді як літературний портрет був започаткований фактично лише в добу Відродження, а тому зіставлення обох портретів цілком природним буде розпочати з характеристики портрета живописного.

Живописний портрет — складний жанр. Як самі митці, так і теоретики мистецтва неодноразово відзначали трудність портретного жанру. «Портрети важкі для виконання, оскільки вони вимагають великого розуму», — відзначав Мольєр [11, 340]. Подібне твердження знаходимо і в Гегеля, який вважав, що «прогрес живопису, починаючи з його незавершених спроб, полягав у тому, щоб допрацюватися до портрета» [4, 74].

Оскільки живописний портрет є зображенням конкретної і до того ж реально існуючої людини (зображення вигаданої людини може вважатися портретом лише умовно), то важливою його якістю є схожість портретного зображення з оригіналом. Однак передати зовнішню схожість — це ще далеко не все, що вимагається від портретиста. Більш важливим його завданням є відтворення внутрішньої схожості портретованого, передача найсуттєвіших рис його характеру. Якщо цього в портреті немає, то, незважаючи на всю зовнішню схожість, портрет буде «мертвим». Про «присутність душі» портретованого в його портретному зображенні образно сказано в одному з віршів М. Заболоцького:

Любите живопись, поэты,
Ведь ей единственной дано
Души изменчивой приметы
Переносить на полотно [8, 17].

Мистецтво — це мислення в образах, і портрет у цьому плані не є винятком. Не вигадуючи свого героя — перед ним жива, конкретна людина, портретист, однак, не просто знімає з неї копію, а творить образ.

Робота портретиста над портретом — складний творчий процес. По-перше, йому необхідно знайти і обдумати ідею портрета, тобто вирішити, що саме він збирається засобами свого мистецтва розповісти про модель, які важливі загальнолюдські риси, притаманні характерові портретованого, увіковічити в його образі. Адже саме ідея є тим фактором, яким визначається характер всієї роботи над портретом. Відомий китайський теоретик мистецтва Дін Гао справедливо зауважив, що «у справі портрета слід знати, що ідея передувє пензлеві, а дух слідує за нею» [9, 17].

По-друге, художник повинен «вловити» той момент, говорячи словами Достоевського, коли портретований «найбільше схожий сам на себе» [7, 219]. Далі необхідно обдумати композицію портрета: підібрати позу, жест, розмір зображення (поясне, погрудне, поколінне, на весь зріст), вирішити питання про те, яким повинно бути тло (нейтральне, пейзажне чи інтер'єрне), як бути з аксесуарами, вводити їх в зображення чи не вводити і т. д. Все це портретист повинен з'ясувати, перш ніж починати писати портрет.

Справжній портретист завжди прагне якомога ширше і повніше досягнути модель, іноді тривалий час спостерігаючи потенціального портретованого в різних обставинах: за роботою, в родинному колі, під час відпочинку тощо. Відомі факти, коли художники, працюючи і над портретом, певний час жили з моделлю під одним дахом. Так, І. Крамської і Ю. Рєпін, портретуючи Л. Толстого, гостювали у нього в Ясній Полянї, а М. Нестеров, працюючи над портретом академіка І. П. Павлова, жив у Костунах, де знаходилася лабораторія вченого. Без такого тривалого і пильного вивчення моделі марно сподіватися на успіх, а тим більше — на створення мистецького шедевр. Більше того, митець повинен не лише зацікавитися моделлю, а захопитися, надихнутися нею. М. Нестеров з цього приводу говорив: «Я у всякому разі,

вглядаючись у людину, кожного разу захоплююсь нею; але не самим обличчям, яке нерідко буває банальним, а тою характеристикою, яку з нього можна зробити на полотні» [1, 256].

Внутрішній світ людини складний і багатогранний. Розкрити і виразити всі грані характеру людини в одному портреті практично неможливо — таке завдання посилює лише літературі. Для досягнення внутрішньої схожості з оригіналом портретистові досить передати лише деякі характерні на його погляд риси оригіналу або навіть і одну — найсуттєвішу. Хоч історія світового портретного мистецтва знає приклади, коли портретований постає на полотні у всій складності і суперечності свого характеру.

Трактування образу портретованого залежить від того, яка саме риса його характеру видається художникові найсуттєвішою. Одного портретиста вразить, скажімо, глибина інтелекту, розум портретованого, іншого — сила його волі, твердість характеру, ще інший вловить у погляді моделі схильність до егоїзму, а то й жорстокості. І виявляється, що з однієї і тієї ж людини практично неможливо намалювати навіть два однакових портрети. Відомий філософ-естетик Бродер Хрістіансен у своїй монографії «Філософія мистецтва» дотепно зауважив: «Якби якимось чудом могло оживити кілька портретів однієї і тієї ж людини, створених різними митцями, то це були б різні люди, і жоден з них не збігся би з оригіналом» [13, 61]. Як і кожен інший митець, портретист не може не зазнавати впливу того часу, в який він живе і творить свої образи. Так, вглядаючись у портрети, що їх створили, скажімо, Леонардо да Вінчі, Рафаель чи Альбрехт Дюрер, ми неминуче відчуємо могутній гуманістичний вплив доби Відродження. І це зрозуміло, адже творчість названих митців і передусім їхні портрети — це «справжній гімн людині, її тілу й духу, силі і глибині їх інтелекту» [3, 387]. Подібний висновок можна зробити і стосовно митців, творчість яких проходила в інші історичні епохи. Хіба не є типовими, тобто такими, що гідно репрезентують свою добу, портрети Веласкеса, Гойї, Гейнсборо, Енгра, Крамського, Рєпіна, портрети і автопортрети Т. Шевченка при всій індивідуальній неповторності створених у них образів? Звідси висновок: індивідуальне і типове перебувають у портреті в органічній єдності і являють собою, як прийнято в таких випадках говорити, дві сторони однієї і тієї ж медалі.

У світовому мистецтві можна знайти немало творів портретного жанру, на яких зображено далеко не красенів чи красунь, однак

такі портрети нерідко вважаються справжніми шедеврами. Цей факт є ще одним переконливим свідченням того, що краса в мистецтві не адекватна красі реального життя. Як слушно відзначив один з дослідників портретного мистецтва, «у портрета є своя краса. Це — краса форми»] [12, 127].

Отже, і для портретного мистецтва важливим є принцип єдності змісту і форми. Це означає, що для того, щоб правильно оцінити художню якість конкретного портрета, необхідно мати на увазі не лише зображену на ньому людину, характерність створеного художником образу, а й увесь образний лад твору загалом, включаючи й такі формальні елементи, як пластична переконливість образу, досконалість композиції твору та колористичне і технічне його вирішення. Всі ці елементи, разом взяті, і становлять зміст того, що слід розуміти під поняттям «портретний образ».

Схарактеризувавши в найзагальніших рисах живописний портрет, спробуємо зіставити його з портретом літературним. Як уже було відзначено, поняття «портрет» перейшло в літературу з образотворчого мистецтва і теж означає не що інше, як «зображення зовнішнього вигляду людини (рис обличчя, постаті, пози, іноді — одягу)» [10, 894]. Однак живописний портрет і літературний портрет — поняття нерівнозначні. Своєрідною аналогією до живописного портрета є скоріше образ персонажу в цілому, а не тільки його зовнішній вигляд. Адже живописний портрет, як уже було відзначено, не зводиться лише до зображення зовнішності портретованого, а й передбачає розкриття його внутрішньої суті. А раз так, то стає зрозуміло, що портрет у літературному творі, на відміну від портрета живописного, не має самостійного значення.

І все ж портрет відіграє в літературному творі важливу роль. По-перше, зображуючи зовнішній вигляд того чи іншого персонажа, письменник переслідує мету викликати у читача ілюзію його «фізичної реальності», без чого образ персонажу втратить значну долю своєї переконливості — людині взагалі властивий інтерес до зовнішнього вигляду інших людей, які її оточують. Відомо, що М. Горький високо цінував російських письменників-класиків за те, що вони уміли майстерно «малювати словом» і що «слова у них, ніби глина, з якої вони ліпили фігури, живі до обману...» [5, 324].

По-друге, портрет у літературному творі є хоч і не основним, але все ж важливим засобом психологічної і соціальної характеристики персонажів, чим, власне, і вичерпується його функція.

Живописний і літературний портрети не можуть бути адекватними поняттями, оскільки вони глибоко різняться між собою природою художнього образу. Літературний образ — образ словесний, тоді як живописний образ являє собою зриму подобу зображених предметів чи живих істот. Слово, як відомо, не матеріальне, воно є лише знаком предметів і явищ, а тому відтворити зриму подобу матеріальних предметів засобами слова неможливо. Намальовані засобами слова предмети ми не стільки «бачимо», скільки переживаємо враження від них. Зримий словесний образ не відзначається чіткістю і ясністю, а тому не може бути сприйнятий однозначно, він обов'язково буде відкорегований читачем у відповідності з його власними життєвими спостереженнями і асоціаціями. Те, що уявляв собі письменник, описуючи зовнішність свого героя, доповниться тим, що уявить собі читач. У цьому відношенні цікавим є свідчення художників-ілюстраторів. Так Орест Верейський розповідав, що зовнішній вигляд героїв шолоховського «Тихого Дону» Григорія і Пантелея Мелехових він домислив, «пізнавши» їх у людях, з якими не раз зустрічався в житті, а опис письменником зовнішності Михайла Кошового викликав у нього асоціацію з зовнішністю молодого Олександра Твардовського.

Отже, літературний портрет, на відміну від портрета живописного, не відзначається чіткістю, а тому, як і будь-яке інше словесне зображення, не може бути сприйнятим читачами однозначно.

Вирішуючи проблему зображення зовнішнього вигляду людини, література вступає у сферу дії образотворчого мистецтва, що вимагає від письменника врахування специфіки останнього. Тривалий час ця важлива вимога майстрами слова не враховувалась. Вдаючись до зображення предметів і речей матеріального світу, в тому числі і до зображення зовнішнього вигляду людини, вони фактично копіювали живопис, намагаючись не залишити поза своєю увагою жодної портретної деталі. У творах Діккенса, Теккерея, Бальзака, Тургенєва, Нечуя-Левицького, як і багатьох інших письменників першої половини і середини XIX ст., знайдемо чимало описів зовнішності персонажів, які займають іноді цілі сторінки тексту. Ось як, наприклад, описує зовнішність одного з своїх персонажів Бальзак: «Пан Гійом носив широкі короткі штани з чорного оксамиту, ажурні панчохи й тупоносі черевики із срібними пряжками. Зеленавий сукняний сюртук з квадратними полами і квадратним коміром, прикрашений великими гудзиками

з білого металу, що поруділи від тривалого носіння, висів мішком на його злегка згорбленому тулубі. Ріденьке сиве волосся було так акуратно зачесане й прилизане, що його жовтий череп скидався на покрите борознами поле. Маленькі зелені очі, схожі на дірочки, пробуравлені свердликом, палахкотіли під двома червонястими дугами, що замінювали брови. Турботи змережили чоло поперечними зморшками, яких було не менше, ніж складок на сюртуці. Вираз мертотно-блідого обличчя свідчив про терплячість, про гедлярську розважливість і ту особливу хитру жадібність, якої вимагає ремесло купця» [2, 353].

Наведений опис свідчить про високу майстерність і неабияку спостережливість Бальзака, кожна деталь тут гостро підмічена, відзначається реалістичною характерністю і підпорядкована основній меті — характеристиці образу. Якби хтось з художників спробував намалювати портрет цього персонажа, то йому не треба було б щось домислювати, настільки він деталізований самим письменником.

І все ж, незважаючи на високу майстерність подібних літературних портретів, неповна відповідність їх специфіці словесного зображення очевидна.

Живописний портрет, як і пластичний образ взагалі, ми сприймаємо одночасно в сукупності всіх його елементів. Ми одночасно бачимо і постать портретованого, і його обличчя, і вираз його очей, і жести, міміку тощо, тобто перед нами відразу постає цілісний викінчений образ. Література не дає нам такої можливості. «Малюючи» зовнішній вигляд персонажа, письменник змушений описувати його деталі по черзі, риса за рисою. І якщо цей опис значний за обсягом, то охопити його своєю уявою в сукупності всіх деталей, а тим більше запам'ятати, дуже важко, а то й не можливо. Крім того, подібні описи створюють при читанні твору певний психологічний бар'єр. Відомо, що нерідко читачі такі описи просто пропускають. З часом визріло усвідомлення необхідності пошуку нових засобів і прийомів зображення зовнішнього вигляду людини в літературному творі. Одним з перших зумів вирішити цю непросту проблему Л.Толстой. Геніальна обдарованість Толстого підказала йому, що шляхи творення людського образу в живописі й літературі в силу специфіки цих мистецтв не можуть бути однаковими. У живописі цей шлях проходить через всебічне осягнення зовнішнього вигляду людини, адже тільки через зовнішнє у портреті може розкритися

внутрішнє, лише через «фізичне» — духовне. Глибока задума, радість, сум, хитрість, лукавство — всі ці, як і інші психологічні рухи людської душі уловлюються в портреті лише завдяки умінню художника знайти відповідний їм зовнішній еквівалент. А для цього у портретиста є лише одна можливість — уважно «прочитати» портретованого, пропустити його через свою уяву, але у повній відповідності з ідеєю портрета. У літературному ж творі, навпаки, зовнішній вигляд персонажа буде тим більше реально відчутним, чим глибше буде розкрито його внутрішній світ, — світ його думок, почуттів, переживань, чим глибше розкриється його поведінка у тих чи інших сюжетних ситуаціях.

Толстой рішуче відмовився від традиційного методу зображення зовнішнього вигляду персонажа, у відповідності з яким детально виписаний його портрет подавався компактно в одному місці тексту (найчастіше на початку твору) і в подальшому більше не повторювався. Як правило, своїх персонажів Толстой «наділяє» кількома характерними портретними рисами, які час від часу повторюються то в одному, то в іншому місці тексту і здебільшого в ролі зовнішнього відповідника психічним проявам душі героя. Таким чином, Толстой започаткував і заклав основи текучого, рухливого психологічного літературного портрета, повністю підпорядкованого завданню якомога глибшого розкриття внутрішнього світу героїв твору, «творенню» засобами слова людського характеру.

Досить влучно схарактеризувала розроблені Л. Толстим принципи портретування героїв літературного твору Н. Дмитрієва. В одній з своїх праць, присвячених проблемам взаємодії мистецтв, відома дослідниця пише: «Толстой ніде детально не описує зовнішності своїх героїв, найчастіше він їх взагалі не описує. Він дає лише окремі штрихи, деталі, що промайнули в очах: косий погляд очей Катюші Маслової, завиток волосся Анни Кареніної, клаповухість її чоловіка. Головне ж — Толстой описує враження, яке один персонаж справляє на іншого і на автора. Анна Кареніна проходить перед нами, читачами, безперервно віддзеркалюючись у свідомості інших людей — то Левіна, то Кіті, то художника Михайлова, а то й у своїй власній — через внутрішній монолог. Це і надає її образів майже стереоскопічної рельєфності» [6, 45-46].

Метод зображення зовнішності людини засобами художнього слова, запропонований Толстим і удосконалений іншими видатними митцями, набув широкого застосування в багатьох національних

літературах другої половини XIX і XX століть. В українській літературі цей метод успішно застосовували у своїй творчості В. Винниченко, А. Головка, М. Стельмах, О. Гончар та інші видатні майстри слова.

Цитована література

1. Андронникова М. Об искусстве портрета. М., 1975.
2. Бальзак Оноре. Людська комедія: В 10 т. Т. I. К., 1989.
3. Всеобщая история искусств: В 6 т. Т. 3. М., 1962.
4. Гегель. Соч.: В 14 т. Т. 14. М., 1958.
5. Горький А. М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 23. М., 1949.
6. Дмитриева Н. А. Слово и изображение // Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978. С. 45—55.
7. Достоевский об искусстве. М., 1973.
8. Заболоцкий Н. Избранное. М., 1960.
9. Китайские трактаты о портрете. М., 1971.
10. Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 6. М., 1967.
11. Мастера искусства об искусстве. В 7 т. Т. 3. М., 1967.
12. Сапаров М. А. Словесный образ // Литература и живопись. Л., 1972. С. 66—92.
13. Христиансен Б. Философия искусства. СПб., 1911.

МЕТАФОРА В МАЛЯРСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ Й ЛІТЕРАТУРІ

Термін «метафора» перенесений на ґрунт малярського мистецтва з художньої літератури, як, зрештою, і такі терміни, як «сюжет», «фабула», «сюжетно-композиційний центр» та інші, що на кожному кроці зустрічаються на сторінках мистецтвознавчих праць. До речі, не менша, якщо не більша кількість мистецтвознавчих термінів («пейзаж», «портрет», «інтер'єр», «колерит» тощо) перейшла з малярського мистецтва в літературу. Явище це закономірне, оскільки обидва ці мистецтва давно взаємодіють між собою, взаємовпливають одне на одного і тим взаємозбагачуються.

Тривалий час, власне, протягом останніх двох століть, спостерігався інтенсивний процес зближення малярства з прозою. Результати цього зближення загальновідомі. З одного боку, під впливом малярства збагатилися зображальні можливості літератури, її здатність малювати словом. З другого — під впливом літератури значно зросли реалістичні тенденції в малярському мистецтві, поглибився психологізм образів, художники навчилися будувати розгорнуту сюжетну «розповідь», про що, зокрема, переконливо свідчать жанрові картини передвижників.

Останнім часом виразно проявилася нова тенденція у взаєминах малярства й літератури, а саме: «переорієнтація» малярського мистецтва з епосу, прози на поезію, лірику. В результаті в малярському мистецтві значно зросла роль суб'єктивного начала. Сформувався новий тип художньої образності, який прийнято називати лірико-інтелектуальним або поетичним типом на відміну від традиційного розповідно-описового або прозового типу образності.

Відомо, що у творах традиційного малярства художнє узагальнення здійснюється у формі прямого об'єктивного зображення життєвих явищ і, як правило, носить характер типізації. Зовсім інше спостерігаємо у творах лірико-інтелектуального, поетичного плану, в яких зображення, «зберігаючи об'єктивність, тобто правдоподібність», постає перед глядачем «ніби в потоці думки, в потоці переживань, в системі асоціацій» [3, 192].

У творах традиційного малярства художня форма скрита, ніби «розчинена» в самому зображенні, і ми починаємо звертати на неї увагу лише у процесі аналізу твору. У творах лірико-інтелектуального

плану навпаки — художня форма ніби спеціально оголюється художником, від чого стає виразно підкресленою. Нашу увагу привертає не стільки саме зображення, скільки ті асоціації, які цим зображенням породжуються. Причому й асоціації, що виникають у нашій свідомості, теж свідомо «провокуються» художником.

Асоціативність властива тією чи іншою мірою всім видам, типам і жанрам мистецтва. Властива вона і творам традиційного малярства. Коли ми вдивляємося, наприклад, в пейзаж І. Труша «Самітна сосна», то в певний момент у нас напевне виникне асоціація з одинокою, самотньою людиною. Однак цьому моментові передуватиме наше замилювання майстерністю Труша-пейзажиста, правдивістю і поетичністю зображеної художником картини природи. У творах лірико-інтелектуального плану асоціації виникають відразу, так би мовити, з першого погляду і тримають нас у своєму полоні до кінця. У зв'язку з цим нової якості набуває художній образ — він сприймається глядачем уже не як образ-розповідь чи образ-опис, а швидше як образ-думка, образ-переживання. Фігурально кажучи, образ стає ніби своєрідною формулою, в якій сконденсована ідея твору. Важливу, можна навіть сказати, визначальну роль у творенні таких образів відіграє живописна (зображальна) метафора.

Відразу відзначимо, що під поняттям «метафора» в образотворчому мистецтві (малярстві, графіці, скульптурі) прийнято розуміти всі види інакомовлення, притаманні цим мистецтвам, — і символ, і алегорію, і асоціативні порівняння. Звідси зрозуміло, що термін «метафора» стосовно малярського мистецтва носить умовний характер. Адже символ, алегорія і асоціативні порівняння хоч і входять у коло понять, близьких до метафори, однак метафорою не стають, що переконливо довів у своїй відомій праці «Проблеми символу і реалістичне мистецтво» А. Лосєв [6].

І все ж термін «живописна метафора» існує, ним оперують сьогодні всі мистецтвознавці, які торкаються проблем сучасного малярства. А тому виникає необхідність зіставити поняття «поетична метафора» (метафора в мистецтві слова) і «метафора живописна», тобто метафора в малярському мистецтві.

Наперед скажемо, що висновок, зроблений на підставі такого зіставлення, може бути лише один: поняття ці не адекватні, між ними існує суттєва різниця. По-перше, поетична, словесна метафора завжди породжує нове поняття, новий смисл або ж якийсь новий смисловий нюанс. Вона стабілізується в мові і «живе» незалежно

від тих чинників (за термінологією А. Лосева — «денотатів»), що її породили. Живописна ж метафора не породжує ні нових смислів, ні нових нюансів, вона не стабілізується в «мові» живопису чи графіки, не виходить за межі свого контексту і поза твором, до якого вона входить, не існує.

По-друге, поетична метафора завжди двосуб'єктна, механізм її творення і механізм її дії передбачає обов'язкову наявність двох суб'єктів (денотатів): основного, того, що характеризується метафорою, і допоміжного, імпліційованого її прямим значенням. Живописна метафора позбавлена двосуб'єктності, вона не більше ніж образ, який у тому чи іншому контексті набуває значення символу чи алегорії. А категорії ці, як відомо, односуб'єктні.

По-третє, словесний метафоричний образ — це передусім образ-індивідуалізація (щоразу щось нове і неповторне), хоч виконує він, зрозуміла річ, також і функцію узагальнення, адже в цьому основна і єдина його функція. Крім того словесна метафора не піддається малярському чи графічному зображенню, тоді як живописна метафора завжди тяжіє до малярського чи графічного втілення.

Нарешті, ще один важливий момент. У поетичній, словесній метафорі цілісність образу завжди залишається непорушною. У живописному метафоричному образі символічного чи алегоричного змісту може набувати і окремий якийсь компонент (колір, форма предмета, положення об'єкта зображення в просторі тощо).

Отже, як бачимо, метафора в літературі й метафора в малярському мистецтві — поняття дійсно різні, «механізм їх творення, як і функції, що вони виконують, далеко не адекватні» [1, 51].

І все ж, як уже було відзначено, термін «метафора» міцно прижився в мистецтвознавчих працях. Можна зустріти навіть синонімічне вживання таких термінів, як «метафоричний образ», «символічний образ», «алегоричний образ». Як синонімічні вживаються також поняття «лірико-інтелектуальний живопис» та «метафоричний живопис».

Метафоричний напрямок у малярському мистецтві — це породження ХХ ст. Однак історія світового образотворчого мистецтва знає твори метафоричного змісту, які з'явилися значно раніше. При цьому досить згадати хоч би живописні алегорії Ієроніма Босха, зокрема його «Корабель дурнів», або ж сповнені глибокого змісту картини Пітера Брейгеля Старшого («Вавілонська вежа», «Сліпці-каліки» та ін.), в яких видатний нідерландський митець в алегорично-

символічній формі висловив своє розуміння важливих морально-етичних проблем свого часу [2, 237—239; 361—366].

У російському та українському малярстві метафоричний напрямок започаткували на початку ХХ ст. М. Врубель та К. Петров-Водкін. Сьогодні уже всім ясно, що образи Демона в картинах Врубеля — це не що інше, як живописні метафори, в яких художник висловив своє розуміння світу і місця людини в цьому світі. Це ж саме можна сказати і про твори К. Петрова-Водкіна, зокрема про його картину «Купання червоного коня», метафоричний зміст якої теж не викликає ніякого сумніву. Інша річ, що не так просто розшифрувати цю живописну метафору. Можливо, має рацію Н. Дмитрієва, коли твердить, що образ червоного коня в картині Петрова-Водкіна — це і передчуття кривавих подій першої світової війни та великих змін у суспільстві, і мрія художника про спалах краси — незвичайної, виняткової, достойної вільної людини [4].

Започаткований М. Врубелем та К. Петровим-Водкіним напрямок, на жаль, не набув подальшого розвитку, оскільки зустрів на своєму шляху непереборну перепону — нівелюючий все і вся так званий «соціалістичний реалізм», що утвердився в радянському мистецтві в 1930-ті рр. Принципам метафоричного живопису певною мірою залишався вірним з радянських живописців хіба що один Мартірос Сар'ян.

Відродження лірико-інтелектуального, метафоричного напрямку розпочалося лише в 1960-ті рр., в період так званої «хрущовської відлиги», коли ідеологічний прес, який довгі роки давив на мистецтво, дещо ослаб. Цікаво, що першими репрезентантами цього процесу виступили митці, які розпочинали свою творчість як художники-традиціоналісти. У російському мистецтві це В. Попков, у білоруському М. Савицький, в українському Т. Яблонська та деякі інші.

Однак повернемося до суті проблеми. Передусім відзначимо, що ступінь метафоричності творів живопису може бути різним. Метафора в малярстві розпочинається уже з найпростіших художніх, а точніше, асоціативних порівнянь. Широко користується цим засобом, зокрема, М. Сар'ян у своїх творах портретного жанру.

Портрети М. Сар'яна настільки своєрідні, що їх важко віднести до якогось з відомих різновидів цього жанру. Індивідуальна неповторність характеру людини розкривається в них нетрадиційним способом, не так, як, скажімо, в портретах-типах або в портретах репрезентативних чи психологічних. Портрети М. Сар'яна найбільш

правильно було б назвати філософськими, настільки сильні у них елементи філософських роздумів. «Як живописець, — справедливо відзначає один з дослідників творчості М. Сар'яна, — він сформувався не розповідачем подій дня, а філософом, що розкриває духовний світ людини, її уявлення про прекрасне і досконале» [5, 17]. Суть у тому, що Сар'ян любить зіставляти у своїх портретах людину і світ, людину і результати її діяльності, людину і речі, що її оточують. Так, наприклад, відомого вірменського архітектора А. Таманяна художник зобразив на тлі Єреванського оперного театру, який є справжнім шедевром його творчості. Поета Аветіка Ісаакяна художник помістив на полотні між вікном і картиною, що висить на стіні його кабінету. За вікном видніється гірський краєвид, а на картині — пейзаж із зображенням такого ж типового для вірменського ландшафту краєвиду. Це дало художникові можливість розкрити важливий для характеристики образу портретованого мотив: поет і батьківщина, поет і рідна природа, рідна культура. В результаті образ набув узагальненого звучання: поет, його рідна Вірменія, образне відтворення Батьківщини — все у цьому образі сплавлене в єдине ціле, просякнуте філософським осмисленням буття.

У багатьох творах М. Сар'яна, зокрема в портретах та автопортретах, ми знайдемо зображення африканської маски — деталь, що теж відіграє роль своєрідного асоціативного порівняння. Річ абстрактна і нетлінна, маска контрастує в портретах М. Сар'яна з живою конкретністю зображених людей — простих смертних, викликаючи роздуми у глядача про вічне і минуше, живе і мертво.

Іноді Сар'ян для поглиблення філософського і символічного звучання своїх творів вдається до інтеграції жанрів, як це має місце, наприклад, у портреті дочки художника Катаріне Сар'ян. Своєрідність цього портрета полягає в тому, що в ньому, власне, поєднані три жанри: портрет, пейзаж і натюрморт. Причому об'єднані вони не на сюжетній основі, а на основі лірико-філософській. Чарівний образ молодої дівчини зіставляється з лірично забарвленим пейзажем, з красою квітів і плодів. Пейзаж і натюрморт знову ж таки виконують функцію художнього порівняння, надаючи творові метафоричного звучання. А все разом взяте творить синтетичний образ, в якому осмислюється і поетизується краса реального світу.

Звичайно, портрети Сар'яна — це ще не метафоричний живопис у повному розумінні цього слова, оскільки в них наявні лише більш

чи менш вагомі елементи метафоричності. Інша річ — такі твори, як «Хлібини» М. Савицького (1968), «Материнство» Т. Яблонської (1967) та «Шинеля батька» В. Попкова (1972).

Щоб мати чіткіше уявлення про те, що являє собою метафоричний живопис, зіставимо картини «Мати» М. Івасюка (1908) і «Материнство» Т. Яблонської (1967). Перша з них вирішена в плані традиційної образності. У вільний від роботи час — недільний або ж святковий день молода селянка-мати, сидячи на землі, годує своє немовля. Художник зобразив свою героїню на тлі розквітлих соняхів. Глядач милується вродливим, усміхненим обличчям жінки, її святковим вбранням, майстерно написаним художником пейзажем. І тільки десь потім, уже на етапі аналітичного осмислення картини, спробувавши визначити ідею твору, ми зробимо висновок про те, що художник прославляє в ньому материнство.

У картині Т. Яблонської ця ідея вловлюється нами відразу, при першому ж погляді на зображену художницею молоду матір з немовлям на руках, оскільки ніщо в творі не відволікає нашої уваги від основного — осяяного невимовним щастям обличчя матері: ні умовний, ледь накреслений пейзаж, ні одяг, поданий декоративно, без детальної розробки фактури, ні навіть немовля, закутане в теплу ковдру так, що видніється лише кінчик головного убору. І ми відразу розуміємо: це — метафора, символ, що уособлює в собі ні з чим незрівняне почуття материнства.

Може скластися помилкове враження про те, що метафоричний малярський твір — це якоюсь мірою спрощений твір, в якому відразу все ясно і зрозуміло. Насправді це не так. Зробити висновок про те, що перед нами твір метафоричний, — це ще не значить досягнути його зміст. Необхідно вникнути в суть метафори, оскільки лише при цій умові відкривається шлях до розкриття ідеї твору та його художньої своєрідності. А це зробити не так і просто, особливо якщо метафора ускладнена рядом додаткових компонентів, зокрема композиційного чи колористичного плану, як це можна бачити, наприклад, у картині В. Попкова «Шинеля батька».

Своєрідність картини «Шинеля батька» полягає в тому, що вона має два плани: реальний і умовний. Реальний план — це подана крупним планом постать головного героя твору — немолодого вже чоловіка, який приміряє на себе шинелю убитого на війні батька. Обережно торкаються пальці руки рукава шинелі, друга рука зажимає борт шинелі, під яким билось колись батькове серце.

На обличчі сина — глибока задума, він увесь поринув у невеселі спогади.

Умовний план картини — контурно подані постаті жінок — героїнь попередніх творів художника, присвячених вдовам солдатів, теж полеглих на війні («Мензенські вдови», «Північна пісня» та ін.). Вони теж поринули у спогади про своїх чоловіків. Наявність цього плану пояснюється тим, що картина «Шинеля батька» — твір автобіографічний. Не лише батько художника, а й скорботні постаті солдатських вдів теж стали об'єктом його спогадів. В. Попков ніби піддає аналізу всю свою попередню творчість. Цікаво, що жіночі фігури вирішені в кольорах, які домінували в картинах, присвячених пам'яті полеглих на війні воїнів (синій, червоний, жовтий), тоді як постать головного, «реального» персонажа вирішена в коричнюватو-сірих тонах, які раніше не були характерними для палітри художника.

Як бачимо, картина В. Попкова «Шинеля батька» — твір ускладненої метафоричності. Створені художником образи — це образи-символи, з допомогою яких художник апелює до пам'яті глядача, змушуючи його не забувати про страшну війну і її безневинні жертви. Однак тут не просто апеляція до пам'яті, а осмислення цієї пам'яті, аналіз її засобами мистецтва, зокрема шляхом поглиблення психологізації образів. Психологізм у цьому творі В. Попкова настільки виразний, що набуває самодостатнього значення, виростаючи, як справедливо відзначив один з дослідників творчості художника, до символічного звучання.

Які ж шляхи ведуть до створення метафоричних малярських образів? Якими принципами повинен керуватися в такому разі митець?

Передусім — це відмова від сюжетності, від наявності у творі того, що у традиційному малярстві прийнято називати сюжетно-розповідною зав'язкою картини. Як відомо, художники-традиціоналісти прагнуть так komponувати картину, так розмішувати постаті і предмети на полотні, щоб між ними був сюжетний зв'язок, щоб у результаті з'явилося живописне оповідання, розповідь і глядач ніби включався б у дію, ставав її активним учасником. Так виникає сюжетність, якою, як правило, характеризується традиційна жанрова картина. У творах метафоричного малярства сюжетний зв'язок відсутній навіть у тих випадках, коли художник розробляє традиційні мотиви, як це можна бачити, наприклад, у творах російського художника М. Зайцева.

Мотиви картин М. Зайцева підкреслено буденні, прості: художник любить зображувати більш ніж скромні інтер'єри кімнат з пейзажами міських околиць, що видніються з вікон, такі ж непримітні будиночки передмістя та сільські краєвиди. Відбір об'єктів зображення, як бачимо, традиційний. Однак далеко не традиційною є трактовка цих об'єктів. У картинах М. Зайцева сюжетної дії ніколи не виникає. Кожен предмет на його полотнах існує немов би сам по собі, як і постаті людей. Вони хоч і оточені звичайною побутовою обстановкою, однак внутрішньо виключені з її ритму. Персонажі у творах художника завжди замислені і звернені не до того, що їх супроводжує в житті, а до глядача, в результаті чого зв'язок між образами твору і глядачем стає специфічним. Між ними виникає дистанція, якої художники-традиціоналісти прагнули будь-що уникнути. Загострюючи цю дистанцію, художник тим самим сильніше привертає увагу глядача до зображеного, до постатей людей і предметів, які набувають явно символічного звучання¹.

Важливо уникати також живописного багатослів'я, побутових подробиць, які, як відомо, у творах розповідно-описового плану відіграють важливу роль як складова і невід'ємна частина сюжету. Акцент повинен бути зроблений на найбільш характерних деталях, здатних піднести образ над буденністю, змусити глядача пережити його, задуматися над його прихованим змістом.

Художник, який працює в метафоричному ключі, повинен уміти бачити в щоденному нещоденне, в конкретному загальнолюдське, уловлювати в буденному високий, «вічний» смисл. А це значить, що у творенні метафоричних образів особливого значення набуває творча уява митця, його схильність до філософського осмислення тих життєвих явищ, які стають об'єктом його зображення.

Метафоричний малярський образ повинен викликати у глядача «складне почуття», містити в собі, образно кажучи, «пізнавальну загадку», закликати до співтворчості з автором, до спільних з ним роздумів над смислом життя.

Усе це в свою чергу пов'язане з переосмисленням ролі художньої форми. У творах метафоричного малярства, на відміну від малярства традиційного, форма трактується, як правило, узагальнено, без детальної розробки, що сприяє монументалізації образів, наближує

¹ Детальніше про творчість М. Зайцева див.: Морозов А. И. Советская живопись 1970-х годов. — М., 1979.

станкову картину до настінного розпису, а точніше, до монументально-декоративного панно. Яскравим прикладом цього може бути, зокрема, картина Т. Яблонської «Літо» (1967), в якій художниця створила узагальнений образ української природи, образ, що змістом своїм наближається до символу, а формою — до декоративного панно.

Нового характеру в декоративному малярстві набуває композиційне вирішення картини. Твори метафоричного малярства, як правило, малофігурні, позначені граничним лаконізмом. Колористичне вирішення цих творів теж своєрідне і будується на інших принципах, ніж колористичне вирішення творів традиційного малярства. Кольори в картинах-метафорах здебільшого локальні, позбавлені тонових градацій і нерідко містять у собі символічний зміст.

З усього сказаного вище випливає такий висновок: у творах лірико-інтелектуального, метафоричного малярства все підпорядковується одній меті, а саме — створенню такого живописного образу, який би містив у собі глибокий загальнолюдський зміст і за характером узагальнення життєвих явищ наближався до образу-символу чи образу-алегорії.

Метафоричність — це лише один з засобів художнього узагальнення у творах образотворчого мистецтва, причому далеко не універсальний. Незважаючи на те, що потяг до метафоричності серед художників останнім часом значний, все ж основним, домінуючим напрямком у малярському сучасному мистецтві залишається напрямок традиційний. Зрештою — обидва ці напрямки рівноправні, обидва мають право на існування. А тому нехай змагаються між собою на користь прогресу в естетичному розвитку людства.

Цитована література

1. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. М., 1990. С. 5—53.
2. Всеобщая теория искусств. В 3 т. Т. 3. М., 1962.
3. Ванслов В. О станковом искусстве и его судьбах. М., 1972.
4. Дмитриева Н. Изображение и слово. М., 1962.
5. Каменский А. Счастье жизни. Сарьян. М., 1969.
6. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.

ПЕЙЗАЖ У МАЛЯРСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ (ДО ПРОБЛЕМИ ЕВОЛЮЦІЇ ЖАНРУ)

Пейзажем прийнято вважати малярський або графічний твір, у якому основним об'єктом зображення є природа — дика або тією чи іншою мірою перетворена людиною. В основі виникнення пейзажу лежить глибоке відчуття людиною природи, яке корінням своїм сягає сивої давнини, коли людина перебувала в найтісніших контактах з природою, вважала себе її невідривною часткою і жила з природою одним життям. Згодом, з розвитком цивілізації, людина все більше відривалася від природи, відгородившись від неї кам'яними спорудами міст, однак усвідомлення нерозривного генетичного зв'язку з природою ніколи її не залишало. У глибинах душі міського жителя поступово зароджувалася і міцніла невідома йому раніше ностальгія за безпосереднім спілкуванням з природою, яку особливо гостро відчували художньо обдаровані особистості — художники, поети, музиканти й інші митці. «У кожній чуйній до природи і життя людини, — відзначає відомий дослідник пейзажного жанру А. Д. Чегодаєв, — неодмінно і до кінця днів живуть найінтенсивніші і найгостріші почуття його дитинства — із ними дух тієї природи, в якій людина виросла» [7, 136].

Художнє освоєння людиною природи розпочалося ще на зорі людської цивілізації. Відомо, що окремі елементи пейзажу (зображення стеблин очерету, лотосу) прикрашали гробниці єгипетських фараонів. Від еллінських часів збереглися досить правдиві замальовки дерев, скель, архітектурних споруд тощо, виконаних на стінах жител багатих римлян. Малювали природу і середньовічні митці, незважаючи на те, що християнська церква тривалий час негативно ставилася до зображення природи як і взагалі до предметів матеріального світу. У середньовічному Китаї (VI—VIII ст.), де філософська думка і релігія заохочували до зображення природи, сформувався навіть своєрідний пейзажний жанр, що базувався на релігійно-філософському вченні «дао», яке проголошувало споглядання природи засобом «очищення духа» і «осягання мудрості». Створюючи на вертикальній формі сувоях зображення оповитих туманом велетенських гір, безмежних водяних просторів, дивовижних

дерев, середньовічні китайські маляри відтворювали, звичайно, не конкретні краєвиди, що відкривалися перед їхніми очима. Це була, як образно висловився дослідник, «велична поема — пісня мудрої краси Всесвіту, яким він уявлявся у відповідності з їхнім життєвим досвідом» [3, 12].

Як самостійний жанр у сучасному розумінні цього поняття пейзаж сформувався в європейському малярському мистецтві лише в XV—XVII ст. Важливою віхою на шляху його становлення була творчість видатних митців італійського Відродження і, передусім, Леонардо да Вінчі, Тиціана, Тінторетто, Караваджо, які не тільки підійшли до зображення природи з нових світоглядних позицій, а й поставили в центрі своєї уваги такі кардинальні проблеми пейзажного жанру, як проблеми просторової і повітряної перспективи, без вирішення яких взагалі немислиме правдиве, реалістичне зображення природи.

Якщо італійські митці, вирішуючи ці проблеми, базувалися на математичних розрахунках, то митці Північного Ренесансу — А. Дюрер, А. Альтдорфер, М. Грюневальд, Пітер Брейгель Старший та ін. спиралися на свою неабияку інтуїцію, на наївну, але не безпідставну довірливість до безмежно різноманітної краси видимого світу. Твори їх були живою ілюстрацією до сповідуваного ними натурфілософського вчення про вічну і абсолютну гармонію створеного Богом Космосу. Гостре відчуття природи дозволило цим митцям здійснити ряд важливих відкриттів у галузі колориту і освітлення, зокрема знайти шляхи «прориву» в безмежну глибину простору, передачі яскравого сонячного світла і непроглядної темряви ночі. У творах А. Альтдорфера, Пітера Брейгеля Старшого, Луки Лейденського — творців панорамного, так званого «космічного» пейзажу перед нами постає природа у всій своїй грандіозній величі з безмежною далиною, високими, оповитими туманом, гірськими кряжами, ріками, лісами — природа, в якій панує повний лад і вічні, визначені Богом закони.

Однак і це ще не був пейзаж у тому розумінні, як це поняття трактується сьогодні. Для того, щоб такий пейзаж з'явився, необхідні були, принаймні, дві важливі умови. По-перше, усвідомлення природи як цілком самостійного об'єкта зображення, незалежного від зображення людини. Таким об'єктом до XVII ст. природа не була, якщо не брати до уваги згаданий вище середньовічний китайський пейзаж. По-друге, звернення до зображення не вигаданих,

створених уявою митця, а реальних краєвидів, які відкриваються його очам. Такі умови вперше виникли в Голландії — північній провінції Нідерландів, де вперше в Європі перемогла буржуазна революція і народ відчув себе господарем країни і своєї землі. Працелюбні, вільнолюбні і завзяті голландці, які відстояли свою незалежність у запеклій боротьбі з іспанськими колонізаторами і які добру частину своєї землі відвоювали у моря, зуміли по-новому подивитися на близький і рідний ландшафт своєї країни. «Такий народ, — відзначає у своїй праці «Старі майстри» Ежен Фромантен, — міг мати на увазі лише одне завдання, дуже просте і дуже сміливе... створити свій власний портрет. Портрет людей і місцевостей, бюргерських звичаїв, майданів, вулиць, ланів, моря і неба — такою повинна була стати зведена до найпростіших елементів програма голландської школи [5, 118]. Голландські малярі XVII ст. — Альберт Кейп, Ян ван Гойен, Клас Берхем, Ян Бота, Вермеєр Дельфтський, як і багато інших, у краєвидах рідної землі побачили красу не менш значну, ніж у модних тоді прославлених краєвидах Італії. З їхніх невеликих розміром, але старанно написаних картин поставала природа не лише до ілюзорності правдиво зображена, але й, що особливо важливо, позбавлена будь-яких історичних, міфологічних чи релігійних ремінісценцій. У цих творах ще було мало «душі» (до появи пейзажу настрою було ще далеко), зате у них було стільки правди, що у мистецтвознавців, які досліджували ці твори, неодноразово виникала думка про те, що виконані вони не в майстерні, як було тоді загальноприйнято, а на пленері [4, 77].

Не всі голландські майстри XVII ст. малювали рідні краєвиди, були серед них і такі, що продовжували лінію видуманого, «італізованого» пейзажу, як, наприклад, Геркулес Сегерс, Якоб Рейсдаля і, певною мірою, Рембрандт. Реалізм у їхніх творах (особливо показова у цьому плані творчість Рейсдаля) набував виразного романтичного забарвлення завдяки продуманим контрастним зіставленням тонів і кольорів. Не старанне опрацювання картини, не доведення до ілюзорності зображення, а досягнення відповідного психологічного ефекту її сприйняття глядачем — таким було основне завдання, що його ставили перед собою художники цього кола.

У той час як у Голландії інтенсивно розвивався реалістичний пейзаж, у сусідній з нею Фландрії, яка продовжувала залишатися провінцією католицької Іспанії, уже повністю утвердився і став

панівним стиль бароко, що прийшов на зміну Ренесансу. Найвидатніший його представник — Пітер Пауль Рубенс принципи барокко, якими він користувався при створенні своїх композицій на історичні та міфологічні сюжети, переніс і на зображення природи.

Як відомо, барокко схильне до перебільшення, гіперболізації, реалістичні тенденції мирно уживаються в ньому з вимислом, надмірним драматизмом, бурхливою фантазією. А тому й не дивно, що образи природи у творах Рубенса теж набувають гіперболізованих, монументальних, певною мірою навіть фантастичних форм. Продовжуючи традиції нідерландської школи, Рубенс «вирішує головним чином завдання узагальненого зображення природи, як цілого; велична картина буття світу, ясної гармонії людини й природи одержує у нього своє піднесено поетичне і разом з тим чуттєво переконливе вирішення» [1; 4, 114].

Інші процеси відбуваються у Франції, де пейзажне малярство репрезентували такі визначні митці, як Ніколя Пуссен і Клод Лоррен. Спираючись на досягнення італійської академічної школи XVI ст. (творчість Аннібале Караччі, Доменікіно та ін.), ці митці розробили нові принципи зображення природи у відповідності з вимогами класицизму. На відміну від барочного гіперболізованого напівфантастичного пейзажу, твори Ніколя Пуссена і Клода Лоррена відзначаються ясністю і гармонійністю форм, упорядкованістю композиції, зокрема продуманістю розподілу об'ємів тональних мас, вишуканістю колориту, високим ступенем завершеності картини. Особливо показові у цьому відношенні пейзажі Пуссена. Природа для Пуссена — уособлення вищої гармонії буття, носій досконалої краси і величі, а тому й постає вона у його творах ідеально впорядкованою, здатною викликати у глядача уявлення про вічне, розумне, піднесене. Людина втратила у творах Пуссена свою домінуючу роль і «сприймається лише як одне з багатьох творінь природи, законам якої вона змушена підкорятись» [1; 4, 199].

Як класицист, Пуссен розробляв в основному сюжети з античної історії та міфології, що не могло не позначитися на характері його пейзажів. І справа не лише в тому, що в них ми знайдемо такі характерні атрибути античної давнини, як залишки античних архітектурних споруд, напівзруйновані колони, статуї тощо. Важливіше те, що сама природа у творах Пуссена співзвучна духові доби Богів і Титанів і носить підкреслено героїзований характер.

Дещо іншими рисами характеризуються класицистичні пейзажі Клода Лоррена, найбільш примітною особливістю яких є ліричне, здебільшого елегійне звучання. Згодом ці риси стануть домінуючими у творчості Антуана Ватто та інших представників рококо у французькому малярському мистецтві другої половини і кінця XVIII ст.

Новим етапом на шляху художнього освоєння людиною природи засобами малярського мистецтва стало XVIII ст. Протягом цього століття образотворче мистецтво збагатилося цілим рядом цінних знахідок, відкриттів у галузі малярської техніки, що дозволило значно збагатити його колористичні можливості. Високого рівня художньої довершеності набув міський пейзаж, так звана «ведута», зокрема в Італії, де його репрезентували Міколе Мартинескі та Франческо Гварді. У класицистичний пейзаж цієї доби починають проникати елементи романтизму.

Однак найпримітнішою ознакою малярського пейзажу XVIII ст. була поява в ньому тенденції до інтимізації природи, особистісного ставлення до неї з боку естетично найбільш чутливих митців, серед яких виділяються англієць Томас Гейнсборо та французи Антуан Ватто і Франсуа Буше, яких є всі підстави вважати предтечами романтизму в європейському пейзажному малярстві.

Гейнсборо увійшов в історію образотворчого мистецтва передусім як портретист, однак, за визнанням самого митця, портрети він писав в основному заради заробітку, тоді як справжнім своїм покликанням вважав пейзаж. Звідси зрозуміло, чому в переважній більшості портретів Гейнсборо тлом служить саме пейзаж. Малював Гейнсборо і «чисті» пейзажі, вкладаючи в них частку своєї душі. Як справедливо відзначають дослідники творчості Гейнсборо, у деяких пейзажах митця «більше мрії про заспокійливу тишу сільської природи, ніж безпосередніх спостережень» [1; 4, 324].

Важливим фактором емоційного впливу на глядача природа виступає у творах Ватто, який зумів домогтися повного співзвуччя зображеної природи з настроями персонажів його картин, чого не вдавалося досягти жодному з його попередників. Пейзажам Ватто, як і його творчості, властива підкреслена музикальність, в основі якої теж лежить поетизація природи. Персонажі картин Ватто із зображенням «галантних святкувань» ніби прислухаються до неясної, ледь вловимої музики природи.

Періодом справжнього розквіту мистецтва пейзажу стало XIX ст. Як слушно відзначає відомий історик образотворчого мистецтва

Ліонелло Вентурі, протягом усього XIX ст. «саме пейзажне малярство стало провідним фактором художнього смаку... Пейзаж став найважливішою, ідеальною галуззю малярського мистецтва, в якій воно знайшло найкращий шлях до художнього вираження. Лише у XIX ст. виняткові досягнення небагатьох окремих особистостей стали загальним напрямком для дійсно творчих художників. Це було наслідком нового розуміння пейзажу як душевного стану, тобто наслідком повного олюднення природи [10, 138-139]. До таких особистостей, які торували шлях новому пейзажному малярству, належать передусім англієць Джон Констебль і француз Каміль Коро.

Джон Констебль (1776—1837) першим у європейському образотворчому мистецтві звернувся до зображення природи в її нерозривному в'язку з буденним людським життям і людською працею. Виходець із демократичного середовища, син мельника з невеличкого містечка Суффолк в південно-східній Англії, Констебль сприймав природу так, як сприймали її прості трударі з його безпосереднього щоденного оточення: землероби-йомени, будівельники мостів і водяних млинів у долині тихої річки Сгур, рибалки тощо. Природа була для Констебля не лише предметом естетичного замилювання, а й необхідною умовою існування. Сміливо відкинувши усталену традицію, згідно з якою предметом поетизації вважалася лише «ідеальна» природа, Констебль звернувся до зображення знайомих йому з дитинства рідних краєвидів. З однаковим натхненням зображував він, пропускаючи через своє серце, долини його улюбленої «старої, зеленої Англії», її ріки з греблями, пагорбами з вітряками, одноманітні й тужливі йоркширські рівнини, покриті вереском, піщаний пустинний берег з маяками, дамбами, човнами. І в усьому, навіть у безлюдних пейзажах, відчувається людина, сліди її праці. Це були перші в європейському малярстві зразки справді демократичного пейзажу.

Однак не лише в цьому полягає новаторство Констебля-пейзажиста. Особливою заслугою цього видатного митця було те, що він першим почав писати на пленері, більш як на півстоліття випередивши в цьому імпресіоністів. Зробивши своїм основним принципом глибоке вивчення природи, поєднавши виняткової точності спостереження з безпосередністю сприйняття, Констебль зумів з небувалою до нього майстерністю передавати в пейзажному творі сонячне світло й повітряне середовище, свіжу зелень трави і дерев, вологість хмар, синяву спекотного полудня. З особливою старанністю Констебль

вивчав небо, справедливо вважаючи його основним емоційним елементом картини. «Небо, — писав Констебль в одному зі своїх листів, — джерело світла, воно панує над усім, і навіть наші щоденні судження про погоду залежать від нього» [2, 331].

Справді доленосним для формування реалістичного пейзажу було вирішення Констеблем проблеми переднього плану і передачі неперервності простору, який до нього передавався умовно, шляхом триколірного розфарбування планів. Констебль писав немов би відрізок Всесвіту, який може розширюватися у сторони і вперед, до глядача, втягуючи його в простір, зображений на картині. У цьому плані Констебля можна вважати безпосереднім предтечею імпресіоністів. Саме від Констебля перейшло до імпресіоністів «уміння поєднувати у своєму мистецтві суб'єктивне ліричне відчуття життя з безкомпромісно правдивим зображенням реального світу — незалежно від глядача, але такого, куди він може увійти і в якому не тільки може, але і повинен рухатися» [7, 127].

Поштовхом до становлення національного реалістичного пейзажу у Франції стала творчість Каміля Кору (1796—1875), яка відбувалася в основному в тому ж руслі, що й творчість Констебля. Переборовши традиції класицистичного історичного пейзажу, Кору звернувся до зображення буденних краєвидів рідної природи, трактуючи її з демократичних позицій як місце, де живе і трудиться людина. Дослідники творчості Кору небезпідставно вважають його, поряд із Констеблем, предтечею імпресіонізму, зважаючи на ту велику увагу, яку він приділяв проблемам освітлення, повітряного середовища, колористичного вирішення пейзажного твору. Надаючи перевагу мотивам перехідних станів природи, Кору домагався виняткової правдивості внутрішнього руху, живого трепету природи.

Утвердження національного реалістичного пейзажу у Франції пов'язане також з іменами художників-барбізонців: Теодора Руссо, Жюля Дюпре, Шарля-Франсуа Добіньї, Констана Тройона, Нарсиса де ля Пеня, Франсуа Мілле. Заслугою цих митців було те, що вони стали на шлях зображення конкретних краєвидів рідної природи, намагаючись якомога правдивіше передати її національну своєрідність. На відміну від Кору, який основну увагу приділяв відтворенню повітряного середовища, від чого його пейзажі набували легкості, напівпрозорості, барбізонці прагнули надавати своїм пейзажам відчутної матеріальності, не забуваючи при цьому й про повітряну перспективу. Шлях до правдивого зображення природи

барбізонці бачили у глибокому її вивченні. Саме це спонукало їх до пленерного виконання етюдів, хоч завершували вони komponування картини уже в майстерні.

Барбізонці вперше в історії пейзажного малярства свідомо поставили собі за мету відтворення різних станів природи в їх динаміці, в процесі переходу одного стану в інший. Особливо цілеспрямованим у цьому відношенні був Теодор Руссо. «Всі змінні капризи природи, все несподіване і неочікуване в ній, — відзначав один з дослідників творчості митця, — все це відбито пензлем Руссо: дощ і вітер, іній і роса, сніг, ранок, вечір і полудень, схід і захід сонця, зима і літо, найчастіше осінь і, нарешті, весна» [9, 125—126].

Прагнення відтворити природу у всій її повноті, в єдності предмета зображення з простором, освітленням і повітрям поєднується у творах барбізонців з намаганням донести до глядача ті емоції, які той чи інший мотив природи викликав у самого митця. Важливо відзначити й те, що у творчості художників-барбізонців вперше в європейському малярстві почав формуватися новий жанр, який згодом одержить назву побутово-пейзажного. Родоначальником його по праву можна вважати Франсуа Мілле. Тема природи у творах цього майстра настільки тісно пов'язана з темою селянського життя, що іноді важко однозначно віднести той чи інший його твір до пейзажного чи побутового жанру. Більше того, навіть у «чистих» пейзажах Мілле завжди відчувається присутність людини завдяки наявності у них таких характерних деталей, як, наприклад, смужка зораного поля чи залишені на ниві знаряддя селянської праці.

Традиції барбізонців, спрямовані на утвердження реалізму в малярському мистецтві, продовжував Гюстав Курбе (1819—1877). Митець виразно демократичного спрямування, Курбе, як і Мілле, теж нерідко поєднував пейзаж з жанровими мотивами, зображуючи сумні сцени життя народу. У порівнянні з творами Коро і барбізонців пейзажі Курбе відзначаються більшою конкретністю, в них рельєфніше відчувається реальний простір, однак колорит їх дещо темнуватий завдяки домінуванню в палітрі коричневих тонів.

Друга половина XIX ст. — період утвердження пейзажного жанру в російському образотворчому мистецтві. М. Клодт, Л. Каменєв, О. Саврасов, Ф. Васильєв, І. Шишкін, А. Куїнджі, В. Полєнов, І. Левітан — ось далеко не повний перелік імен малярів, які репрезентували російський пейзажний живопис даної доби.

Переборюючи традиції умовного академічного пейзажу, російські пейзажисти стали на шлях реалістичного зображення рідної природи, намагаючись якомога правдивіше відтворити її національну своєрідність. Глибоке вивчення природи і плідне засвоєння досвіду своїх попередників допомогло російським пейзажистам оволодіти всім багатством палітри, плернерним розумінням кольору, засобами передачі світла, просторово-повітряного середовища.

Прикметною особливістю російського пейзажного малярства було те, що воно розвивалося в руслі критичного реалізму передвижників. На відміну від західноєвропейських пейзажистів, російські митці прагнули вкладати в пейзажні образи соціальний зміст. Причому стосується це не лише творів побутового жанру, у яких природа набувала значення своєрідного акомпанементу до зображуваних негативних сторін соціальної дійсності (жанрові полотна В. Перова, І. Прянишникова, Л. Соломаткіна), а й творів власне пейзажних. Убоге селянське подвір'я, занехаяне передмістя глухого провінціального містечка, в якому панують нудьга і злидні, запряжена у «бід» худа конячина, що ледве плететься по розгрудлій від осінніх дощів польовій дорозі, як і інші подібні деталі, нерідко красномовніше говорили про соціальну невлаштованість народу, ніж деякі багатотіфурні композиції побутового плану.

Центральним об'єктом зображення російських пейзажистів була природа середньої смуги Росії з її широкими просторами, могутніми лісними масивами, повноводними ріками. Звідси — тяжіння російських митців до епічного пейзажу, найбільш переконливо репрезентованого творчістю І. Шишкіна та А. Куїнджі. Природа постає в їхніх творах в епічній величчї своєї могутньої, урочистої краси. Разом з тим кожен з них підходив до трактування пейзажу у відповідності зі своїми естетичними переконаннями. У той час як Шишкін домагався «повної ілюзії» зображення, вважаючи, що мистецький твір повинен відзначатися «безумовним наслідуванням», Куїнджі писав широко, узагальнено, вдаючись до крупних відношень світлотіньових і кольорових мас у відтворенні землі, води, неба тощо.

Початок ліричного пейзажу в російському образотворчому мистецтві звичайно пов'язують з творчістю О. Саврасова. Дійсно, до появи широковідомої картини Саврасова «Граки прилетіли» в російському малярстві фактично не було ліричного пейзажу, як і взагалі твору з таким тонким проникненням у «душу» природи. Авторів картини

вдалося з небувалою до того майстерністю передати настрої, викликаний пробудженням весняної природи, відтворити її національний колорит. Зображення природи у цьому творі О. Саврасова настільки правдиве, що «здається, ніби пейзаж написаний з натури, ніби у ньому вмістилася вся Русь» [3, 79].

Започаткований О. Саврасовим ліричний напрям набув високого рівня розвитку у творчості його послідовників Ф. Васильєва («Відлига», «Мокра лука»), В. Поленова («Бабусин сад», «Московське подвір'я» та інші твори пейзажно-побутового плану) і особливо у творчості І. Левітана («Березень», «Свіжий вітер. Волга», «Золота осінь»), яка ніби акумулює в собі досягнення всього російського пейзажного малярства XIX ст. Варто відзначити, що Левітан не обмежувався лише ліричним трактуванням природи. Окремим його творам властивий епічний характер у поєднанні з виразним філософським спрямуванням. У цьому плані особливо характерна картина «Над вічним спокоєм». Написана під акомпанемент натхненних звуків героїчної симфонії Бетховена, картина сприймається як урочистий реквієм, у якому втілені глибокі роздуми художника про вічність природи і смисл людського життя.

У другій половині XIX — на початку XX ст. відбувається процес становлення і утвердження реалістичного пейзажу в Україні, початок якому поклав Т. Шевченко своїми пейзажними малюнками 1843—1847 рр. та років заслання. Зображуючи рідну природу, українські пейзажисти цієї доби В. Орловський, М. Мурашко, С. Васильківський, С. Світославський, М. Ткаченко, П. Левченко, К. Крижицький, І. Труш та ін. бачили її справжню красу в звичайних, буденних мотивах, близьких і зрозумілих кожній людині. Як і російські митці, вони багато уваги приділяли соціальному пейзажеві, у зв'язку з чим твори їх звучали в унісон з почуттями і настроями трудового народу. Особливо приваблювали українських пейзажистів мотиви, які давали змогу зображувати природу в її перехідних станах — у період її весняного пробудження чи осіннього прив'ядання, у вечірні сутінки чи на світанку, після дощу чи перед грозою і т. п. Наполегливе оволодіння принципами пленеру дозволило українським митцям не лише правдиво передавати предметний світ природи, але й безмежне багатство її колористичного звучання.

Ведучи мову про еволюцію пейзажного жанру, не можна обійти увагою тієї важливої ролі, яку відіграли у цьому процесі французькі

художники-імпресіоністи і передусім такі видатні представники цього стилістичного напрямку, як Клод Моне, Каміль Піссарро та Альфред Сіслей.

Звернувшись до пленеру як до основного методу роботи над пейзажем, вони зуміли остаточно перебороти академічні обмеження, які стояли на перешкоді відчуття художником безпосередності буття природи, до чого завжди прагнули художники-реалісти. Основним предметом уваги імпресіоністів був не стільки предметний світ природи, скільки рух і час, ті безперервні зміни, які постійно відбуваються у природі, її світловий і кольоровий стан у момент зображення.

Імпресіоністам належить ряд важливих відкриттів у галузі колориту. Так, вони рішуче відмовились від чистих чорного і білого кольорів, переконавшись у тому, що їх у природі не буває. Першими помітили імпресіоністи й те, що тіні в природі не чорні, як вважалося раніше, а завжди кольорові. Посилена увага до проблем колориту і, зокрема, послідовне застосування принципу оптичного змішування кольорів допомогло їм значно підвищити світлоносність картини, її колористичне звучання. Під пензлем імпресіоністів пейзаж загравав найтоншими відтінками тонів, які бувають у природі лише в певний час і при певному освітленні, яке до того ж постійно змінюється.

По-новому підійшли імпресіоністи і до вирішення композиції пейзажного твору. Відкинувши традиційну композицію, замкнену в рамках полотна, вони надавали перевагу композиції «стихійній», фрагментарній, від чого картина (найчастіше це був етюд) набувала характеру своєрідного «вікна в природу».

Імпресіонізм став одним з вершинних досягнень реалістичного пейзажу і одночасно переломним етапом на шляху його розвитку. Уже на початку 80-х років XIX ст. стали очевидними не лише безперечні досягнення, а й вразливі сторони імпресіоністського методу. Виявилися вони передусім у всезростаючій «дематеріалізації» пейзажу, у недооцінці предметності, матеріальної вагомості створених імпресіоністами пейзажних образів, у їх «розчиненості» у світлоповітряному середовищі. Показово, що цей недолік згодом усвідомлять і самі імпресіоністи. Майже всі вони на схилі літ відчули тугу за «добротним», зробленим у майстерні пейзажем, за недооціненим ними у свій час досвідом старих майстрів.

По-друге, пік творчості імпресіоністів припадає на той час, коли була відкрита фотографія, і цінність зображальності, як основного

критерію художньої майстерності, певною мірою була піддана сумніву, тоді як саме в цьому плані імпресіоністам не було рівних. У таких обставинах виникла гостра потреба пошуків нових, специфічних можливостей художнього відображення реальної дійсності, в тому числі й нових засобів творення образів природи.

Першими стали на шлях заперечення основних принципів імпресіонізму «фовісти» Жорж Сьора і Поль Синьяк. Переслідуючи мету «удосконалення методу», вони відмовилися від роботи на пленері, зачинилися у своїх майстернях і, спираючись на щойно відкритий фізиками спектральний аналіз, почали настійно експериментувати, шукаючи нових засобів колористичного вирішення пейзажного твору. Розроблений ними спосіб накладання фарб мікро-мазками (так звана «крапчаста манера»), що ґрунтувався на законі оптичного змішування кольорів, одержав назву «дивізіонізму», або «пуантилізму» (роздільність, крапчастість). Твори неоімпресіоністів відзначаються красивістю, підкресленою декоративністю, але в плані пластичності образів вони мало переконливі.

Ще далі відійшли від імпресіонізму постімпресіоністи Поль Сезанн, Поль Гоген і Вінцент Ван Гог. Розчарувавшись у імпресіонізмі, вони почали шукати власних шляхів у мистецтві.

Поль Сезанн свідомо задався метою повернути творам малярського мистецтва пластичну переконливість і матеріальність, що були втрачені в роки безроздільного панування імпресіонізму. Відмовившись від світлотіні і лінійно-графічних засобів, він переходить до моделювання простору і об'ємів у картині виключно кольором, вважаючи, що не існує ні лінії, ні світлотіні, а існують лише контрасти фарб. Безмежна різноманітність форм у природі нерідко зводилася Сезанном до деяких чітко організованих конструктивних форм, до певного числа найпростіших стереометричних елементів, які до того ж свідомо деформувалися митцем. Це вже, власне, був крок до суто логічного конструювання пейзажу. Саме цю сторону методу Сезанна згодом візьмуть на своє озброєння основоположники кубізму.

Загалом же творчість Сезанна — яскрава сторінка в історії не лише французького, а й всього європейського пейзажного малярства. Твори видатного французького митця відзначаються монументальністю, пластичною вивершеністю, вираженістю композиційного вирішення, від них віє настроєм епічної величі, вічності природи.

Якщо неоімпресіоністів і Сезанна цікавили передусім проблеми об'єктивного зображення природи, зокрема методи моделювання форми, що стимулювало їх пошуки в галузі колориту, то для Гогена було характерним суб'єктивістське світовідчуття. Свій відхід від імпресіоністів сам художник пояснював тим, що вони «не спираються на міцний фундамент, оскільки не враховують характеру почуттів, що їх викликають фарби», і «гребують містичним центром думки» [1; 6, 65]. Засоби вираження «таємничих глибин думки» і почуття Гоген шукає у спрощенні форми, у посиленні декоративності і звучності кольору, в лінійності й площинності зображення, стилізації пейзажних образів. Не копіюючи природу, він «будь-яку тему використовував для того, щоб створити самостійний, незалежний від моделі твір, який, майже зовсім абстрагуючись від змісту, полонить глядача внутрішнім художнім рішенням» [6, 39].

Не сприйняв пасивного, суто об'єктивістського відображення імпресіоністами дійсності і Ван Гог. Пейзажі Ван Гога, як і взагалі його твори, відзначаються одухотвореністю, драматичною схвилюваністю, експресивністю. Художник вкладав у них всю пристрасність своєї душі. Якщо Гоген звертався до пейзажу лише епізодично, то у творчій спадщині Ван Гога пейзаж посідає провідне місце. Саме в жанрі пейзажу художній талант Ван Гога розкрився особливо яскраво і остаточно сформувався його неповторний індивідуальний стиль. Не прагнучи до передачі враження від побаченого, Ван Гог зображує його квінтесенцію у поєднанні зі своїми власними переживаннями. Він виробив свою неповторну мову кольору, для якої характерне не лише емоційне, а й символічне звучання.

Своєрідне вирішення образи природи знайшли у творчості художників-символістів. Митців цього стилістичного напрямку (А. Беклін, М. Чюрльоніс, М. Врубель та ін.) цікавить не стільки природа загалом, скільки окремі її предмети і деталі: окреме дерево, квітка, пташка, морська хвиля тощо, причому виступають вони у творах символістів не в природному оточенні, а здебільшого ізольовано від нього. М. Врубель міг багаторазово малювати окрему квітку бузку, не цікавлячись букетом у цілому, тобто не зводячи твір до завершеного натюрморту. Кожна така окрема деталь, особливо у творах графіки, набувала значення певного символу. Дерево часто виступало як дерево життя або як дерево пізнання, морська хвиля символізувала руйнівну силу стихії і т. п. Однак і в тих випадках, коли художники-символісти зверталися до власне пейзажу, він набував символічного,

здебільшого містичного характеру. У цьому плані показовий пейзаж А. Бекліна «Острів мертвих». Одинокий таємничий острів у цьому творі сприймається глядачем як символ усамітнення, вічного спокою, безнадії. Разом з тим пейзажі А. Бекліна забарвлені глибоким ліризмом, який впливав із протиставлення суєтності людських зусиль безпристрасності природи [8, 61]. Спроби знайти нові підходи до зображення природи продовжувались і в ХХ ст. Однією з таких спроб був «фовізм» (т. зв. «дикі») — напрям у французькому мистецтві початку ХХ ст., репрезентований Анрі Матіссом, Жоржем Руо, Альбертом Марке та іншими відомими митцями. Прагнучи до ідеальної гармонізації і підкресленої декоративності колориту пейзажного полотна, вони вдавалися до свідомого перетворення видимого у природі кольору, використовуючи при цьому кричущі за звучанням («дикі») кольори, а також ігноруючи об'ємні форми і закони лінійної перспективи.

З близьких до фовізму естетичних позицій підходили до трактування пейзажних образів експресіоністи — головним чином представники австрійської і німецької національних малярських шкіл. У пошуках найбільш ефективних художніх засобів експресіоністи (Ернст Кірхнер, Констант Пермеке та ін.) зверталися до досвіду готичних майстрів, надаючи своїм пейзажам підкреслено драматичного, а іноді й трагічного звучання. Характерними рисами експресіоністського пейзажу є деформація образів природи, гострі живописні контрасти, наявність штучних формотворчих структур.

Протягом ХХ ст., поряд з модерністським пейзажем у різних його варіаціях, продовжував розвиватися реалістичний пейзаж, збагачений як за рахунок творчого осмислення досвіду минулих епох, так і за рахунок використання окремих здобутків новітнього малярства. Під впливом останнього в реалістичному пейзажі значно посилилась виражальна функція образів природи, які нерідко стали набувати метафоричного характеру, що, в свою чергу, привело до поглиблення філософського змісту пейзажних творів. Без перебільшення можна сказати, що саме реалістичний напрям у пейзажному малярстві був і залишається найбільш відповідним завданню як правдивого, об'єктивного зображення природи, так і вираженню тих складних і різноманітних почуттів, які природа викликає у людини. Про це переконливо свідчить творчість хоч би таких визначних майстрів пейзажу ХХ ст., як Рокуелл Кент (США), Пол Неш (Англія),

Микола Реріх і Григорій Нісський (Росія), Мартірос Сар'ян (Вірменія), Микола Глущенко і Тетяна Яблонська (Україна) та багато інших. Природа безкінечна у своїх проявах і своїй різноманітності. Звідси і безкінечність її художнього освоєння й інтерпретування людиною. Засобом цього освоєння був, є і довго ще залишатиметься пейзаж — найпоширеніший і найпопулярніший жанр малярського мистецтва.

Цитована література

1. Всеобщая история искусств: В 6 т. М., 1956-1966. Т. 4.; Т.6.
2. Мастера искусства об искусстве: В 7 т. М., 1967. Т. 4.
3. Стасевич В. Н. Пейзаж. Картина и действительность. М., 1978.
4. Фехтер Е. Ф. Голландская пейзажная живопись XVII века в Эрмитаже. Л., 1963.
5. Фромантен Э. Старше мастера. М., 1966.
6. Хорват Т. Гоген. Будапешт, 1962.
7. Чегодаев Л. Д. Констебл. М., 1968.
8. Энциклопедия импрессионизма и постимпрессионизма. М., 2001.
9. Яворская Н. В. Пейзаж барбизонской школы. — М., 1982. — 347 с.
10. Venturi, L. Painting and Painters. New-York and London, 1946. Pp. 138—139.

ДО ПИТАННЯ ПРО ТВОРЧИЙ МЕТОД ШЕВЧЕНКА—ХУДОЖНИКА

Проблема творчого методу Шевченка-художника, незважаючи на наявність значної літератури, належить чи не до найменш досліджених проблем шевченкознавства. Залишається не до кінця з'ясованим, зокрема, питання про характер реалізму митця, про місце і роль у ньому елементів класицизму і романтизму. Спробуємо в найстислішій формі викласти своє розуміння цього принципово важливого питання. Почнемо з загальновідомого факту: Шевченко здобув художню освіту у Петербурзькій Академії мистецтв під керівництвом Карла Брюлова — найвидатнішого і, власне, останнього в російському мистецтві представника класицизму.

Немає потреби детально зупинятися на характеристиці естетичних принципів класицизму — вони загальновідомі. Відзначимо лише, що на час навчання Шевченка в академії класицизм утратив уже позиції провідного методу в загальноєвропейському мистецтві і став фактично тормозом на шляху його подальшого розвитку. В останній фазі своєї еволюції класицизм виродився в академізм — мистецтво сухе, підкреслено раціональне, майже повністю позбавлене зв'язку з реальним життям. Як і раніше, в пору розквіту класицизму, залишалися непорушними всі основні канонічні правила і норми прекрасного, хоча в реальному житті на той час уже були значні зміни [3, 416—418].

Не знаходячи в умовах російської дійсності кінця XVIII — початку XIX ст. тих ідеалів, до яких вони прагнули і на які націлювали теоретики класицизму, художники змушені були абстрагуватися від дійсності, вдаючись передусім до історичної, міфологічної та релігійної тематики.

Система художнього виховання, що склалася в кінці XVII — на початку XIX ст. в Петербурзькій Академії мистецтв, повністю відбивала реальний стан тогочасного академічного мистецтва. Провідним методом навчання залишалося копіювання творів видатних майстрів минулого та студіювання з натури оголеного людського тіла. Оскільки в ієрархії живописних жанрів найвище цінувався історичний жанр, вихованці академії змушені були

виконувати навчальні програми, які включали, головним чином, багатофігурні малюнки-композиції на сюжети з античної історії, Біблії та давньогрецької міфології. Майже повністю були відсутні програми з побутового жанру, який вважався «низьким», не достойним справжнього художника.

І все ж, хоча й відзначена консерватизмом естетичних принципів і настанов, академія відіграла в розвитку образотворчого мистецтва в Росії цієї доби значну позитивну роль. В академії серйозну увагу зверталось на професійну підготовку, зокрема на оволодіння секретами композиції та майстерності малюнка. Рисунки старих майстрів-академістів і сьогодні вражають своєю винятковою майстерністю, як і неабияким умінням малювати оголене людське тіло, що теж було однією з найважливіших вимог естетики класицизму.

Шевченкові повезло, бо естетичні принципи класицизму, які панували в академії і які він не міг обминути своєю увагою, пом'якшувалися тим великим впливом, який мав на нього його улюблений учитель — Брюлов. Найвидатніший художник академічного мистецтва в Росії, Брюлов разом з тим своєю творчістю фактично підготував загибель академізму, зумів перебороти умовність академічної школи історичного живопису, виявив яскраво виражені устремління до правдивого зображення природи й людини у своїх жанрових картинах і особливо в портретах.

Від класицистичного академічного виховання, переломленого крізь призму впливу Брюлова, йде передусім та велика увага, що її приділяв Шевченко правдивому зображенню натури, зокрема оголеного людського тіла, про що свідчать його академічні студії («Натурщик», «Натурщиця», «Натурщик в позі св. Себастьяна» та ін.) і твори років заслання (передусім малюнки серії «Притча про блудного сина»), в яких оголене тіло головного героя зображено зі справжньою віртуозністю.

Достойний вихованець академії, Шевченко надавав великої ваги рисункові, вважаючи його основою живописного зображення. «Перша умова живопису є рисунок і круглота, — писав він в одному з своїх листів до Броніслава Залеського у 1855 р. — Не утвердившись у рисункові, братися за фарби — це все одно, що відшукувати вночі дорогу» [5, 110]. Мистецтвом рисунка Шевченко оволодівав старанно і ґрунтовно протягом усього свого творчого життя. Вже в зрілому віці, перебуваючи на засланні, він неодноразово віддає

данину класицистичній традиції і створює ряд жанрових малюнків, основну естетичну якість яких визначає саме бездоганний рисунок. Це передусім малюнки на біблійні, міфологічні та історичні теми («Благословіння дітей», «Самаритянка», «Діоген», «Умираючий гладіатор», «Мілон Кротонський» та ін.), які тривалий час вважалися творами Шевченка раннього, академічного періоду.

Вплив естетичних настанов класицизму помітний певною мірою і в композиції окремих творів. Як відомо, класицистична композиція повинна була відзначатися бездоганною чіткістю, гармонійністю і обов'язковою замкненістю (нерідко на принципах рівнобедреного трикутника або ж овала чи кола). У відповідності з цими вимогами вирішено, зокрема, композицію картини Шевченка «Катерина». Вона являє собою рівнобедрений трикутник (постать Катерини), вписаний в овал, що його створюють зображення москаля-вершника, собачки, царинного діда, стовбура та гілля крислатого дуба. І. Селіванов, який присвятив композиції картини спеціальне дослідження, першим звернув увагу на те, як композиційні діагоналі в картині, перетинаючись на талії героїні, делікатно підкреслюють її вагітність [4, 18]. Не пройшло повз увагу дослідників картини й те, що рисунок ніг Катерини майже точно повторює положення ніг у «Сікстинській мадонні» Рафаеля.

Все це, звичайно, не означає, що творчий метод Шевченка був класицистичним. З класицизму Шевченко взяв тільки його раціоналізм, бо митець постійно прагнув до простоти й ясності форм, чіткості композиційної побудови творів, цілковитої їх технічної вивершеності.

Помітний вплив на творчість Шевченка-художника, як, зрештою, і на його творчість поетичну, мали також естетичні ідеї романтизму. Як і елементи класицизму, романтичні риси відчутні насамперед у ранніх творах художника, зокрема в жанрових картинах («Циганка-ворожка», «Катерина», автопортрет 1840—1841 рр.). У перших двох з названих творів виразним романтичним настроєм позначений пейзаж. У «Катерині» — це крислатий дуб, розкішне віття якого закриває майже всю верхню частину полотна, важкі сині хмари на небі, вітряк, козацька могила, що видніється на далекому обрії, відірвана гілка на землі біля ніг героїні як символ скаліченого молодого життя. Як відомо, всі ці пейзажні образи-деталі були характерними і для українських поетів-романтиків першої половини XIX ст., в тому числі і для ранніх поетичних творів самого

Шевченка. Романтичним у повному розумінні цього поняття є і згаданий нами автопортрет 1840—1841 рр. Створений у ньому образ молодого поета і художника романтично піднесений, не позбавлений навіть деякої ідеалізації — риса, що була взагалі характерна для тогочасного романтичного портрета. Художник зобразив себе у незвичайному ракурсі: обличчя портретованого різко повернуте вправо, в бік глядача, тоді як сам він сидить до нього боком. Така композиція, в основі якої лежить так званий контрапост, була традиційною для європейського мистецтва XVIII — початку XIX ст.; особливо охоче користувалися нею митці романтичного напрямку, щоб надати позі портретованого більшої динамічності. Одягнений молодий митець по-художницьки недбало, в глибоко запалих очах його світиться натхнення й рішучість.

Романтичним настроєм позначені й деякі інші пізніші портрети Шевченка, зокрема жіночі (портретні зображення Маєвської, Г. Закревської, Є. Кейкуатової). Романтичним пафосом позначено багато пейзажів років заслання («Душанова могила», «Місячна ніч серед гір», «Скеля Монах», «Туркменське кладовище в долині Долнапа» та деякі інші). Отже, романтизм взагалі був притаманний творчому методі Шевченка як один з його суттєвих складників.

У зв'язку з цим вимагає певних корективів усталена в літературі теза про те, що Шевченко пройшов шлях (власне, і як поет, і як художник) від романтизму до реалізму. Як справедливо відзначає П. Г. Приходько, в основі естетичних поглядів Шевченка лежала «зверненість до корінних явищ сучасності — кріпосницького й самодержавного гніту в країні та, зокрема, до соціального й національного поневолення українського народу» [2, 204—205]. Уже у своїх ранніх творах Шевченко прагнув до життєвої правди, до розкриття не тільки засобами поетичного слова, а й засобами малярського мистецтва, гострих соціальних суперечностей кріпосницького суспільства, до правдивого зображення життєвих явищ. Переконає в цьому передусім картина «Катерина» з її гострим сюжетом і тісним переплетенням елементів реалізму і романтизму.

Переломним у творчому розвитку Шевченка-художника, як і Шевченка-поета, був період «Трьох літ», коли остаточно сформувався демократично-гуманістичний світогляд Шевченка і його реалістичний, в основних своїх засадах, творчий метод. У поетичній творчості Кобзаря з'являються в цей час визначні сатиричні та соціально-побутові поеми («Сон», «Кавказ», «І мертвим і живим...», «Наймичка» та ін.),

а в малярській — картини «Селянська родина» та «На пасіці», багато портретів та пейзажів, альбом офортів «Живописна Україна». Поява цих творів знаменувала початок нового етапу у творчості самого митця і в розвитку всього українського образотворчого мистецтва — етап реалізму.

Реалізм Шевченка базувався на пильному вивченні об'єкта зображення — будь то людина, якесь життєве явище чи природа, натура. Все він студіював наполегливо і відповідально. Альбоми Шевченка заповнені численними замальовками і начерками людських облич, постатей, свійських тварин, сільських хат і селянських господарських будівель, возів, дерев, кущів, корневищ, хмар, скель тощо. По пам'яті Шевченко, як правило, не малював, відсутність у той чи інший момент потрібної натури завжди замшувала його.

Старанне студіювання натури не мало, однак, нічого спільного з її рабським копіюванням. Для митця важливою була не зовнішня схожість того чи іншого предмета, а проникнення у його внутрішню суть. У цьому він дотримувався порад свого вчителя — Карла Брюлова. «Великий Брюлов не раз говорив бувало: «Не копіюй, а вглядайся», — писав Шевченко в одному з своїх листів до Броніслава Залеського [5, 83].

Разом з тим Шевченко ніколи не ставав і на шлях прикрашування, ідеалізації натури, не намагався втиснути її у вузькі рамки класицистичних канонів, як це робили художники академічної школи. Як і Брюлов, він відшукував красу у самому житті, у формах самої природи, причому нерідко у самих звичайних, буденних її проявах. У пейзажах увагу художника привертали здебільшого прості, на перший погляд, нічим особливим не примітні краєвиди рідної або ж казахської природи, в жанрових творах — народні типи: постаті селян-українців у домотканому одязі або ж кочівників-казахів в обстановці їхнього убогого побуту.

Людину Шевченко вважав найдостойнішим предметом зображення, і саме цим пояснюється велика увага, яку він приділяв портретному і побутовому жанрам. «Я люблю, або краще сказати, обожаю все прекрасне як у самій людині, так само, якщо не більше, і високий, витончений витвір розуму і рук людини», — читаємо у повісті «Художник» [5, 89]. Саме тому в малярській творчості Шевченка, на відміну від творчості поетичної, ми не знайдемо жодного потворного персонажа або хоч би просто з непривабливою зовнішністю,

навіть коли йдеться про негативні образи, яким є, наприклад, герой серії малюнків «Притча про блудного сина». Художник наділив його вродливим обличчям і красивими, гармонійними формами тіла. І лише обстановка, яка оточує «блудного сина», свідчить про його моральне падіння [1, 89]. У своїх малярських творах Шевченко прагнув до типізації зображуваних життєвих явищ. Типовими, поза всяким сумнівом, є персонажі картин «Катерина» та «Селянська родина», як і персонажі жанрових малюнків на теми з життя казахів, оскільки зображені вони в типових обставинах, характерних для тогочасної як української, так і казахської дійсності. Показові в цьому плані також портрети і, особливо, автопортрети художника, з яких перед нами розкривається у різні періоди життя типовий образ мужнього й натхненного народного співця, демократа й гуманіста, борця за щастя й свободу рідного народу.

Характерно, що однією з найважливіших якостей, які характеризують реалізм Шевченка, є виразно підкреслена соціальна спрямованість його малярської творчості у жанрових творах митця. Вже в ранній, академічний період своєї творчості Шевченко створив картину «Катерина», сюжет якої побудований на гострому соціальному конфлікті. Не позбавлені соціального звучання і пейзажні твори художника 1843—1847 рр. («Хата батьків Т. Г. Шевченка», «Удовина хата на Україні», «Селянське подвір'я» та деякі інші), з яких перед нами постають типові образи злиденного кріпацького села. Особливою соціальною гостротою відзначається серія малюнків «Притча про блудного сина», в якій художник піддав гострій критиці, власне, весь існуючий в тодішній Російській імперії суспільний лад. Є всі підстави вважати цей твір одним з перших зразків критичного реалізму в українському образотворчому мистецтві.

Отже,

1. Творчий метод Шевченка-художника (в основі свій — реалізм) спрямований на правдиве, об'єктивне зображення найсуттєвішого в реальній дійсності у творах усіх жанрів: портретах, пейзажах, жанрових картинах, малюнках.

2. Формування творчого методу видатного живописця і графіка відбувалося під впливом: а) творчості і порад його безпосереднього учителя — Карла Брюлова, найталановитішого класициста в російському живописі; б) естетичних ідей романтизму, визнаних в українському і російському мистецтві в першій третині XIX ст.,

саме тоді, коли Шевченко активно включився в мистецький процес; в) реального життя — кріпосницької дійсності й усвідомлення нестерпного становища, в якому перебував український народ в умовах соціального і національного гноблення.

3. Реалістичний у своїй основі творчий метод Шевченка-художника включає (на правах суттєвих доповнень) також елементи класицизму і романтизму. Шевченко-художник сформувався не в результаті заперечення естетичних досягнень минулого, а, навпаки, завдяки творчому їх засвоєнню і переосмисленню. Без урахування цього важливого фактора цілий ряд суттєвих особливостей малярської творчості Шевченка важко було б пояснити.

Цитована література

1. Білецький П. Скарби нетлінні. Українське мистецтво в світовому художньому процесі. К., 1974.
2. Приходько П. Г. Шевченко і український романтизм 30—60-х років XIX ст. К., 1963.
3. История русского искусства: В 2 т. М., 1957. Т. 1.
4. Селіванов І. До питання про композицію картини Т. Шевченка «Катерина» // Образотворче мистецтво. 1971. № 2. с. 15—18.
5. Шевченко Т. Г. Твори: В 6 т. К., 1964. Т. 6.

МОТИВИ ПРИЧОРНОМОРСЬКОЇ ПРИРОДИ У ТВОРЧОСТІ ОДЕСЬКИХ МИТЦІВ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Якщо вести мову про той внесок, що його зробили в українське образотворче мистецтво останньої третини ХІХ — початку ХХ ст. одеські митці — члени Товариства південноросійських художників, то слід відзначити, передусім, широкі опрацювання ними міської тематики. Колоритні сцени з життя різних соціальних прошарків населення великого індустріального і торгового центру Півдня України, яким була Одеса, — ремісників, портових вантажників, продавців газет, служниць, купців, буржуа-рантє, адвокатів, державних чиновників тощо постають перед нами з численних творів К. Костанді, М. Кузнецова, Г. Ладиженського, П. Нілуса, С. Кшинівського, Ю. Бершадського, Є. Буковецького та інших митців. У цьому плані з художниками-одеситами не можуть зрівнятися представники жодної з інших живописних шкіл тодішньої України. Разом з тим у згаданих митців є й ще одна незаперечна заслуга перед українським мистецтвом — вони першими відкрили своєрідну і неповторну красу південноукраїнської природи. Степова, на перший погляд нічим особливим не примітна природа Причорномор'я, зігріта гарячим промінням південного сонця, заграла під пензлем її талановитих інтерпретаторів різнобарвною і невимовною красою.

Одним з перших до зображення рідної йому причорноморської природи звернувся М. Д. Кузнецов (1859—1929) — уродженець с. Степанівки колишньої Херсонської губернії, митець неабиякого художнього обдарування і широкого творчого діапазону.

В історію українського образотворчого мистецтва М. Кузнецов увійшов, передусім, як видатний майстер побутового й портретного жанрів, автор таких визначних творів, як картини «Об'їзд володінь», «На заробітки», «Мировий посередник», портрети П. Чайковського, І. Репіна, О. Бенуа, П. Саксаганського та ін. Разом з тим не залишився непоміченим і неабиякий талант М. Кузнецова як пейзажиста. Критика неодноразово відзначала важливу роль пейзажного тла в жанрових творах М. Кузнецова, підкреслюючи, що пейзаж нерідко визначав собою «основну особливість жанрового живопису цього

майстра [4, 11]. Ця особливість яскраво виявилася уже в одному з перших побутових творів митця — картині «Об'їзд володінь».

В основу сюжету картини покладено типовий для тогочасної української дійсності епізод: поміщик, об'їжджаючи свої володіння, зустрів селянина, який насмілювався полювати на його угіддях. Погрожуючи нагайкою, поміщик відчитує невдахи-мисливця, а той, кинувши на землю убитого зайця, винувато схилив голову перед паном. Уже в цьому творі на повну силу розкрилося живописне обдарування М. Кузнецова як пейзажиста. Саме майстерно написаний пейзаж — південний степ у полудневу літню пору — відіграв у картині роль основного компонента, який визначав силу його емоційного і естетичного впливу на глядача. Картина сповнена повітря, сонця, багата яскравими світлотіньовими ефектами. Немов би фізично відчувається спека південного літнього дня: втратили свою чіткість контури предметів, майже зникли тіні, вигоріла на сонці трава, пломеніє рудувато-золотавими відтінками. Все це не лише підсилює емоційне звучання твору, а й підкреслює контраст між зображеною художником жанровою сценою і красою благодатної південної природи. І разом з тим завдяки життєствердному, сповненому яскравих кольорів квітучого літнього степу пейзажеві значною мірою нейтралізується гнітюче враження від зображеної художником сцени, і картина звучить загалом оптимістично, не втрачаючи при цьому соціальної гостроти.

Ще більшу роль відіграє пейзаж у картині «У свято» (1881), одній з найпоетичніших у всій мистецькій спадщині М. Кузнецова. На просторій квітчастій луці у високій траві відпочиває молода дівчина, спрямувавши замріяний погляд у небо. В природі повний спокій. Лагідно пригріває сонце, освітлюючи обличчя дівчини, густу траву, розквітлий будяк та інші польові квіти. Картина відзначається багатством емоційно-образного змісту, основне в ній — філософське ствердження нерозривної і гармонійної єдності людини й природи, поетизація благородних і щирих людських почуттів, що так актуально нині, для нашої невлаштованої, далекої від гармонії доби.

Малював М. Кузнецов, правда зрідка, і «чисті» пейзажі, кращим з яких є картина «Весна в садибі», в якій художник майстерно відтворив атмосферу погожого весняного дня. Однак саме в жанрових полотнах майстерність М. Кузнецова як пейзажиста проявилася найповніше. Можна сміливо твердити, що М. Кузнецов, поряд з С. Світославським, С. Васильківським, П. Левченком та деякими іншими

митцями, був творцем того інтегрованого жанру в українському живописі, який О. Федоров-Давидов небезпідставно назвав «побутово-пейзажним жанром» [3, 14].

Значний внесок у поетизацію природи Причорномор'я вніс своєю творчістю Г. О. Ладиженський (1853—1916). Уродженець м. Кологриві Костромської губернії, Г. Ладиженський найбільш плідний період свого життя провів в Одесі, працюючи викладачем в художньому училищі. Він добре знав життя і побут українського народу, захоплювався чудовою українською природою і майстерно зображував її у своїх творах.

Як і М. Кузнецов, Г. Ладиженський належав до тих майстрів пензля, для яких характерним було тісне переплетення побутового й пейзажного жанрів. Пейзажні твори художника завжди містять є собі побутовий елемент, а сюжети його побутових картин, як правило, розгортаються на пейзажному тлі.

Різноманітні за характером і настроєм, пейзажі Г. Ладиженського відзначаються простотою мотивів, ліричною зворушливістю. З однаковим натхненням художник малював як скромну, небагату фарбами природу рідної йому Кологривщини, так і набагато барвистішу, заляту сонцем природу причорноморського краю, яка теж стала йому рідною за довгі роки життя в Одесі.

Особливу майстерність Г. Ладиженський виявив у зображенні південного українського степу (картини «Отара в степу», «Шлях у Херсонських степах» та ін.)/ У жодного з сучасних Г. Ладиженському українських художників ми не знайдемо такого майстерного зображення степової даліни, такої правдивої передачі вигорілої під пекучим промінням південного сонця степової трави, як у згаданих творах Г. Ладиженського.

Не менш майстерними є й пейзажі Г. Ладиженського з зображенням околиць Одеси, берегів Чорного моря, мальовничих причорноморських сіл і хуторів («Околиці міста», «На хуторі», «Корови на Середньому Фонтані», «Кам'яний берег» та ін.), в яких художник виявив глибоке розуміння своєрідної південної природи, тонке відчуття кольору; уміння віртуозно передавати яскраве сонячне світло, прозору синяву південного неба.

Значну частину своїх творів Г. Ладиженський виконав у техніці акварелі, якою захопився в останній період своєї творчості. Досягнення художника у цій техніці були настільки значними, що друзі жартома називали його «королем акварелі» [1, 82]. Акварельні

пейзажі Ладигенського відзначаються особливою чистотою і яскравістю тону, віртуозною майстерністю у передачі світла й повітря. При цьому слід врахувати те, що акварельний живопис вимагає від художника особливої зосередженості і точності, оскільки, як відомо, акварельний твір не підлягає переробці.

Особливо вагомий внесок у поетизацію природи Причорномор'я вніс К. К. Костанді (1852—1921) — загальновизнаний лідер Товариства південноросійських художників. Причорноморські села з типовими для них непоказними землянками, дачні околиці Одеси, що навесні потопають в зелені садків і виноградників, а влітку вкриваються суцільною пеленою пилюги, затишні куточки міських бульварів, густі заростлі бузку в пору цвітіння — такими були улюблені пейзажні мотиви цього майстра. За влучним висловом одного з дослідників, твори К. Костанді «наповнені ароматом степових трав і солонуватим запахом моря» і оригінальні настільки, що обумовили появу в українському живописі «специфічно костандієвських мотивів» [2, 136].

Для К. Костанді було характерним надзвичайно тонке відчуття природи. Мало хто з митців міг зрівнятися з ним у передачі настрою, характерного для ранньої весни («Старенькі»), так правдиво відтворити настання сутінок («Сутінки. Бабуся гонить корову») або поступове згасання останніх променів призахідного сонця («Останній промінь», «Бузок»). Надаючи перевагу мотивам, у яких розкриваються перехідні стани природи, К. Костанді наочно втілював ідею безперервного її розвитку. Природа й людина виступають у творчості художника в нерозривній єдності, становлячи в ідейно-образному плані єдине ціле.

Яскравим прикладом саме такого підходу до трактовки природи і людини в ній може послужити картина К. Костанді «Сутінки. Бабуся гонить корову». Перед нами типове причорноморське село в надвечірню годину. В наступаючих сутінках ледь помітні обриси низеньких землянок, що тьмяно блимають вогниками вікон. На далекому обрії полум'яніє небо, немовби підсумовуючи довгий літній день. І на цьому типовому для околиць Одеси пейзажному тлі художник зобразив самотню постать старенької бабусі, що гонить перед собою корову. Єдине бажання опанувало нею — швидше дійти б додому, дочекатися такого бажаного відпочинку. У глядача мимоволі виникає асоціація: як догоряв літній день, так догоряє і життя цієї стомленої життям трудівниці.

Справжнім шедевром пейзажного живопису К. Костанді є картина «Гуси» (1883), в якій з особливою силою художник продемонстрував свою майстерність пленериста. Перед нами невисокий, порослий кущами і високою травою пагорб, на якому пасуться гуси. Доглядає за ними дівчинка-підліток. Одягнена в червону спідничку і сірувато-синю блузочку, вона сидить у траві і вишиває. Оце, власне, і весь сюжет. Однак чарівність цього твору невимовна, і криється вона у винятковій правдивості і поетичності створеного художником образу природи. До неймовірності правдиво написані дві білі гуски на передньому плані, дозрілі пухнасті кульбаби, вузька смужка покритого світлими хмаринками неба. Вся картина залита сонцем, яскраве проміння якого ніжними перламутровими переливами рефлексує на білому пір'ї гусей, стеблинах трави, постаті дівчинки. Високо оцінюючи живописні якості цього твору, дослідники творчості художника небезпідставно відзначають його спорідненість з творами французьких художників-барбізонців [5, 43].

Як і інші видатні пейзажисти, К. Костанді прагнув до філософського осмислення образів природи, про що свідчить хоча б його картина «Бузок» (1902) — один з найпопулярніших творів митця.

...Догоряє лагідний літній вечір. Останні промені сонця позолотили церковну баню, високий кам'яний мур монастирської огорожі, рефлексами відбилися на зелені трави і кущах розквітлого бузку. Під одним із них на дерев'яній лаві сидить молодий монах. Охопивши руками низько опущену голову, він поринув у глибоку задуму. Різкий контраст між красою зображеної природи і душевним станом людини, пригніченої якимось горем, і становить філософський підтекст цього твору К. Костанді.

Нові акценти в зображення природи Причорномор'я внесли вихованці Одеського художнього училища Г. Головков, Т. Дворников та С. Колесников, творчість яких припадає уже на початок ХХ ст.

Г. С. Головков (1863—1909) був корінним одеситом. Після закінчення Петербурзької Академії мистецтв він повернувся в рідне місто, де й пройшло все його життя. Ще будучи учнем академії, Г. Головков захопився морським пейзажем, писав численні етюди з зображенням Чорного моря у різні пори року і доби, в різних, головним чином, перехідних станах, постійно шукаючи найбільш ефективних засобів передачі повітряного середовища і сонячного освітлення. У цих ранніх творах художника виразно проявився вплив на Г. Головкова творчих принципів запізненого уже на той час імпресіонізму.

У післяакадемічний період переважну більшість своїх творів Г. Головков присвятив зображенню степу та причорноморських степових сіл, розливів рік тощо. Як і у своїх ранніх пейзажах, він надав перевагу зображенню перехідних станів природи, про що і свідчать уже самі назви його творів: «Вечір на Бузі», «Відлига», «Морозний день» та ін. Особливо приваблювали Г. Головкова мотиви зими, їм присвячені кращі твори художника, зокрема картини «Морозний день. На санчатах» та «Відлига». У першій з них художник досяг неабиякого ефекту передачі кришталево чистого морозного повітря, яке ніби дзвенить, пронизане скупим промінням зимового сонця, а в картині «Відлига» — значного ефекту в зображенні пухкого, місцями уже почорнілого снігу, покритого інеем чагарника та сірого задимленого неба.

Згодом в індивідуальній творчій манері Г. Головкова відбулися зміни, пов'язані з засвоєнням митцем композиційних і колористичних принципів, характерних для представників монументально-декоративного напрямку в тогочасному живописі, свідченням чого є, зокрема, картина «Дубки» (1900-ті рр.). На відміну від попередніх творів, виконаних у манері дрібного імпресіоністичного мазка, в «Дубках» художник моделює форму, користуючись великими площинами локальних кольорів, що надає творові відчутного монументально-декоративного звучання.

Великою популярністю як пейзажист користувався на зламі ХІХ—ХХ ст. Т. Я. Дворников (1862—1922), пейзажі якого регулярно виставлялися на виставках Товариства південноросійських художників і відзначалися різноманітністю мотивів та живописною вивершеністю. Т. Дворников любив зображувати Одеський порт, околиці міста, сільські краєвиди з ставками, невеликими затишними гаями тощо. Серйозно цікавила Т. Дворникова проблема передачі перехідних станів природи, яку він намагався вирішувати у багатьох своїх творах, присвячених зображенню ранньої весни чи пізньої осені, перших або останніх днів зими, світанків чи сутінків («На весну», «Кінець зими», «Сніг тане», «Ранні сутінки» тощо). Іноді митець по кілька разів звертався до зображення одного й того ж краєвиду, намагаючись зафіксувати його вигляд у різні пори року й доби, у різну погоду, як це любили практикувати імпресіоністи.

Якщо Г. Головков тяжів до панорамності у зображенні природи, то Т. Дворников, навпаки, надавав перевагу зображенню затишних куточків, трактуючи пейзаж у відповідності з власним, підкреслено

суб'єктивним сприйняттям і переживанням. Саме таким підходом до зображення природи відзначаються пейзажі «В'їзд у село», «Біля ставу», «Телята у воді» та ряд інших, які належать до кращих здобутків живописця. Слід, однак, відзначити, що суб'єктивність у трактуванні природи набувала іноді у Т. Дворникова самодостатнього значення, що виявилось, зокрема, в певній деформації реальних форм у його пейзажах, а також в умовності колориту, який в таких випадках втрачав свою правдивість і достовірність.

Новими темами й мотивами збагатив пейзажний живопис С. Ф. Колесников (1879—1955), творчість якого теж була тісно пов'язана з Одесою.

На відміну від більшості одеських митців С. Колесников майже не звертався до міської тематики. Вся його увага була зосереджена на розробленні тем і сюжетів з життя села і сільської природи.

Як пейзажист С. Колесников надавав перевагу зображенню просторово обмежених краєвидів. Куток села, селянське подвір'я, корчма біля шляху — такі здебільшого сюжети пейзажних творів митця. Цікавили С. Колесникова, передусім, перехідні стани природи, в яких найповніше розкривається її життя, розвиток, відбувається постійна зміна, оновлення її форм. Звідси й характерні назви творів художника: «Рання весна», «Перший сніг», «Відлига», «Вітер» та ін. Приглушені за тональністю, пейзажі С. Колесникова разом з тим сповнені особливої внутрішньої динаміки, драматичної напруженості.

Незважаючи на загальне захоплення тогочасних митців ліричним етюдом, С. Колесников тяжів до завершеної картини, нерідко домагаючись відчутного монументального звучання пейзажних образів. Природа в творах художника, завжди активна, матеріально вагома, фізично відчутна. Таке враження досягається вмілим застосуванням широкого пастозного мазка і великих насичених кольорових площин, з допомогою яких митець моделює форму, намагаючись якомога правдивіше відтворити фактуру і колір зображуваних предметів.

Найбільш показовими для творчої манери С. Колесникова є картини «Перед грозою» (1909) та «Рання весна» (1910), в яких особливо виразно проявилось вміння художника зображувати природу в її розвитку. Дивлячись на картину «Перед грозою», немовби фізично відчуваєш наближення першого весняного грозового дощу. Такого ефекту художник досяг з допомогою контрастного зіставлення покритого важкими темними хмарами неба і витриманого в теплих бурих тонах косогору.

Не менш майстерна за своїм живописним вирішенням і картина «Рання весна», в якій з великою правдивістю передано атмосферу прохолодного весняного дня. Все в цьому пейзажі чарує невимовною красою, у всьому відчувається незборима сила весняного оновлення природи: в залитому сонцем побурілому березі річки, в мерехтливій синяві води, в кришталевій прозорості і свіжості степового повітря.

Оригінальні, життєво правдиві, досконалі в мистецькому відношенні пейзажі С. Колесникова гідно репрезентували українське образотворче мистецтво на міжнародних художніх виставках у Лондоні (1910), Римі (1911), Венеції (1910, 1914) та в інших містах Європи.

Крім художників, про пейзажний доробок яких йшлося вище, в Одесі на рубежі XIX—XX ст. виступали з пейзажними творами також інші митці, зокрема М. Алексоматі (1848—1917), В. Бальц (1864—1939), О. Стіліануді (1868—1948), творчість яких, на жаль, до цього часу залишається майже зовсім не дослідженою.

Уже цей стислий огляд творчого доробку одеських художників-пейзажистів останньої третини XIX — початку XX ст. дає підстави зробити висновок про те, що внесок їх у загальну скарбницю українського національного мистецтва був досить значним і вагомим. Вони не лише першими відкрили широкому колу глядачів своєрідну і неповторну красу природи Причорномор'я, а й зробили це на рівні найвищих досягнень світового пейзажного мистецтва.

Цитована література

1. Афанасьев В. Майстри пензля. К., 1960.
2. Історія українського мистецтва: У 6 т. К., 1970. Т. 4. кн. 2..
3. Федоров-Давидов А. А. Русский пейзаж конца XIX — начала XX века. М., 1974.
4. Членова Л. М. Д. Кузнецов. К., 1962.
5. Яворская Н. Академия художеств и художественное образование на Украине. К., 1956. С. 60—79.

ПОЧАТКОВИЙ ПЕРІОД УКРАЇНСЬКОГО ІКОНОМАЛЮВАННЯ

З усіх етапів історичного розвитку українського ікономалювання, як, зрештою, і всього українського національного мистецтва, найменш дослідженим залишається його початковий період, що припадає на XI—XII ст., тобто на добу Київської Русі. Певною мірою це пояснюється тим, що від тих далеких часів до наших днів дійшли лише поодинокі пам'ятки ікономалювання, які до того ж знаходяться нині здебільшого поза межами України. Однак є й інша, більш важлива, причина, і полягає вона в тому, що згідно з офіційною доктриною радянської історичної науки, яка була панівною понад сімдесят років, Київська Русь взагалі не вважалася Україною, а лише «спільною колискою» трьох «братніх» східнослов'янських народів — російського, українського і білоруського.

Українські радянські історики і мистецтвознавці не сміли й думати про заперечення цієї антиісторичної концепції, боялися бути звинуваченими в українському буржуазному націоналізмі, а тому й розпочинали свої студії над національним мистецтвом лише з післямонгольської доби, тобто з кінця XIII—XIV ст. Вважалося, що саме в цей час відбувався процес формування українського народу як окремої етнічної одиниці. А якщо й згадувалося ікономалювання XI—XII ст., то лише побіжно, як його передісторія. Саме так розглядається ікономалювання доби Київської Русі у 6-томній академічній «Історії українського мистецтва». А тому й не дивно, що йому відведено всього 8 сторінок тексту, і трактується воно як спільна спадщина трьох згаданих народів [4].

У той же час російські мистецтвознавці розпочинали історію російського мистецтва, у тому числі й мистецтва ікономалювання, з доби Київської Русі без будь-яких застережень щодо «спільної колиски» чи «спільної мистецької спадщини».

Перші справді наукові дослідження з історії української ікони, вільні від ідеологічних настанов радянської марксистсько-ленінської методології, з'явилися лише після здобуття Україною державної незалежності. Серед них вигідно виділяється своєю ґрунтовністю дослідження Д. Степовика «Історія української ікони X—XX ст.» [9] та В. Овсійчука «Українське мистецтво X—XVIII ст.» [7]. Однак і в цих

працях проблему, про яку мовиться, не можна вважати вичерпаною і вона вимагає подальших досліджень.

Поява даної статті викликана необхідністю переглянути трактовку давнього українського мистецтва, зокрема українського ікономалювання XI—XII ст., викладену нами у свій час у монографії «Український живопис доби середньовіччя» [3], не позбавлену згаданих методологічних хиб. Монографія писалася і друкувалася у другій половині 1970-х рр. у самий розпал русифікації і в іншій методологічній трактовці мистецьких явищ не могла б побачити світу.

Виклад суті статті розпочнемо з констатації важливої тези про те, що мистецтво ікономалювання в Україні зародилося і почало розвиватися одночасно з запровадженням християнства — нової релігії, що прийшла на зміну древнім язичеським віруванням.

Для України це була подія виняткової ваги. Запровадження християнства сприяло політичному об'єднанню слов'янських племен, утворенню і зміцненню єдиної держави — Київської Русі, яка наприкінці X—XI ст. стала однією з наймогутніших країн Європи і Близького Сходу. Разом з тим запровадження нової релігії стало могутнім поштовхом до бурхливого розвитку культури і мистецтва правданих українців.

З прийняттям християнства в Україні інтенсивно поширюється освіта, виникає писемна (як церковна, так і світська) література, розгортається міське будівництво. Особливого піднесення набуває культова архітектура, унікальними спорудами якої стали собори св. Софії у Києві і Новгороді, Спаса у Чернігові та храмів в інших містах, які вимагали оздоблення як монументальними розписами, так і іконами.

Перші ікони були завезені в Україну з Візантії та її причорноморських колоній. Як свідчить «Повість временних літ», все обладнання для першої кам'яної церкви (десятинної), побудованої у Києві за часів правління хрестителя Русі князя Володимира Великого, у тому числі й ікони, були привезені з м. Корсунь (Херсонес Кримський). Побудувавши церкву, як свідчить літопис, князь Володимир **«украси ю иконами, и поручи ю Настдсѹ Корсѹнянинѹ, и попы корсѹнскыя пристави слѹжити в нѣ, вдавѣ тѹ все, же вѣ взялъ в Корсѹни: иконы, и съѹды и крести»** [8, 83].

Однак, як слушно зауважує Д. Степовик, слід гадати, що ікони з'явились у Києві значно раніше. Відомо, що київські князі Аскольд і Дір прийняли християнство ще у 867 р., а княгиня Ольга — у 955 р.,

тобто задовго до офіційного запровадження християнської релігії, і без ікон вони, зрозуміла річ, обійтися не могли, особливо, якщо врахувати той факт, що помісний собор 844 р., який відбувся у Константинополі, визнав ікону обов'язковим атрибутом православної церкви [9, 24].

Українських ікон візантійського походження збереглося всього кілька, на жаль, жодна з них нині Україні не належить. Найславетнішою з них є ікона Богоматері Єлеуси (Замилування) з м. Вишгорода поблизу Києва — однієї з резиденцій київських князів, широко відома в літературі під назвою «Владимирської Богоматері». Привезена в Україну за часів правління Володимира Мономаха, «Вишгородська Богоматір» (саме таку її назву слід вважати справжньою) була вивезена володимиро-суздальським князем Андрієм Боголюбським до своєї столиці під час віроломного нападу у 1115 р. на Київ і пограбування київських церков. З того часу і до наших днів ікона, перейменована на «Владимирську Богоматір», прикрашає російські храми як святина російської православної церкви. У списку національних реліквій, які Україна вимагає від Росії повернути, «Вишгородська Богоматір» числиться однією з перших.

Написана невідомим і, поза будь-яким сумнівом, геніальним майстром, «Вишгородська Богоматір» справедливо вважається одним із шедеврів усього європейського середньовічного мистецтва.

На іконі зображено Богоматір з немовлям на руках, що притулилося голівкою до материнської щоби. Автор зумів на рідкість вдало передати внутрішній стан Марії, зокрема її неприховану тривогу і глибоке почуття материнства. Любов до сина оволоділа усім єством Богородиці, і саме завдяки надзвичайно переконливому втіленню цього почуття «Вишгородська Богоматір» одержала назву Богоматері Єлеуси.

Високі художні якості ікони (продумана побудова композиції, чіткий малюнок, а також майстерне моделювання обличчя засобами ледь помітної світлотіні — у Марії воно особливо прекрасне і відзначається гармонійністю ліній) визначають великий емоційний і естетичний вплив ікони на глядача. Увагу привертають великі, красивої мигдалеподібної форми і надзвичайно виразні, сповнені суворой печалі очі Богоматері. Вдало підкреслені тонкими рисами обличчя, вони є не лише композиційним, а й смисловим центром ікони, основним джерелом її емоційної сили. Ікона майстерно вирішена в кольорі, особливо обличчя Богоматері, витримане в теплих

зеленкувато-оливкових тонах. Ікона набула великої популярності серед віруючих і відіграла важливу роль у становленні й розвитку українського ікономалювання, послуживши зразком для багатьох українських ікономалярів.

Стильові особливості ікони дають чітке уявлення про норми прекрасного, що були характерними для тодішньої доби. Мистецтвознавці відзначають виразно відчутний в іконі вплив еллінських естетичних традицій.

Достовірно відомо про існування ще кількох українських ікон візантійського походження, зокрема ікони Богоматері з м. Белз (Галичина), привласненої поляками. У 1380 р. після окупації Галицько-Волинських земель Польщею, ікона була привезена до м. Ченстохова, перейменована на Ченстохівську Матку Боску й оголошена релігійною святинею Речі Посполитої.

Богоматір зображена на іконі з засмученим, страдницьким виразом обличчя, викликаним глибокими переживаннями за долю сина: згідно з євангельською розповіддю, Марія знала про майбутні муки Христа. Скрупульозний аналіз із застосуванням найновіших засобів дослідження показав, що Белзька Богоматір належить до найдавніших зображень богородичних образів і разом з тим є одним з найтрагічніших із них.

Ще дві ікони візантійського походження, які належали Україні, знаходяться нині за її межами. Одна з них — Жировицька Богоматір — у Білорусі, а друга — у Литві. Всі ці факти дають підстави твердити, що «українська традиція ікони дала найдостойніші образи своїм сусідам — і вони стали святинями Росії, Білорусії, Литви і Польщі» [9, 33].

З кінця XI ст. ікономалювання починає розвиватися і в Києві. Виникнення його пов'язане з інтенсивним будівництвом християнських храмів і у зв'язку з цим зростанням потреби у їх обладнанні атрибутами церковної служби, передусім — іконами. Центрами ікономалювання стають художні майстерні, засновані при соборі Св. Софії та в Києво-Печерській лаврі. Ініціатором заснування цих ікономалярських майстерень був митрополит Іларіон — гарячий прихильник ідеї незалежності української церкви від Константино-польської.

За свідченням літописця, ікони київських малярів славилися далеко за межами міста. Згадують літописці й ім'я одного з найславетніших ікономалярів кінця XI — початку XII ст. — легендарного Алимпія, до якого сучасники ставилися з великою пошаною через

те, що він «иконы писати хитрь бѣ зѣло». Ні в кого не було сумніву в тому, що рукою його водила воля Бога.

Алимпію приписується (і не безпідставно) авторство однієї з найдавніших українських ікон — «Великої Панагії» (іконографічний тип Богоматері Знамення), на якій Богородиця зображена в позі Оранти з піднятими догори руками. На грудях Богоматері медальйон із зображенням немовляти-Христа (т. зв. Христос Емануїл). Як і більшість візантійських ікон, «Велика Панагія» — твір підкреслено монументальний, урочисто піднесений. Разом з тим уже в цьому творі помітний відхід автора від класичного (грецького) типуажу: в обличчі Богоматері уже відчутні слов'янські риси. Належність «Великої Панагії» до київської ікономалярської школи настільки очевидна, що її не стали заперечувати деякі російські мистецтвознавці [1, 12].

Виконана ікона «Велика Панагія» в теплих, золотаво-пурпурових тонах і відзначається чіткістю малюнка, певною об'ємністю моделювання форми. Як і «Вишгородську Богоматір», «Велику Панагію» теж привласнила московська православна Церква. Нині ікона зберігається у Третьяковській галереї.

До ікон київського походження, судячи з їх стильових особливостей, без будь-якого застереження слід віднести також ікони «Устюзьке Благовіщення», «Ангел із золотим волоссям», «Дмитро Солунський» та «Св. Юрій (Георгій)». Всі ці ікони кінця XI—XII ст. теж знаходяться нині в російських храмах.

Монументальна й урочиста, ікона «Устюзьке Благовіщення» відзначається рисами, явно притаманними київській ікономалярській традиції, а саме: розміреним ритмом, спокійною, врівноваженою композицією, гармонійним колоритом. Постать Богоматері велична, її стрункі анатомічні форми вдало підкреслені складками одягу. Типаж ще канонічний (великої мигдалеподібної форми очі, пряма лінія носа, тонкі губи), однак образ Богородиці відрізняється від візантійських зразків виразом цнотливості, навіть деякої наївності. Ангел Гавриїл, навпаки, зосереджений, серйозний, постать його теж велична, але більш статична, позбавлена внутрішньої динаміки. В колориті переважають темно-вишнєві, блакитні та рожеві кольори. Добре згармонізовані, вони створюють приємну для ока кольорову гаму.

Ікону «Дмитро Солунський» російські мистецтвознавці приписують до володимиро-суздальської школи [5], однак стильові особливості її переконливо свідчать про те, що це теж ікона київського

походження. Як і «Устюзькому Благовіщенню», цьому творові при-
таманний розмірений, навіть суворий ритм, якому підпорядковано
весь образний лад ікони, зокрема витончений, гармонійний, правда,
уже з тенденцією до декоративності колорит.

В образі Дмитра Солунського втілено ідеал воїна-князя, добре
відомий нам з літописів та інших творів світської літератури. Відомо,
що в літописах князь завжди виступає як людина суто офіційна.
Як зауважує Д. Ліхачов, князь завжди ніби повернутий обличчям до
читача і зображується у своїх найважливіших вчинках. Літописець
скрупульозно перераховує всі найважливіші достоїнства князя (як
світські, так і духовні). Він хоробрий воїн, добрий вождь дружини,
щедрий, благочестивий, милосердний тощо. Детально описує літо-
писець військове спорядження князя, атрибути його влади, багате
вбрання. Образ князя узагальнюється і набуває виразно підкресле-
ного монументального змісту [6, 34—48].

Саме такий характер має і зображення Дмитра Солунського на
згаданий вище іконі. З виглядом величного і гордого правителя си-
дить святий воїн на троні, тримаючи в руках важкий меч. Поза його
строга фронтальна, обличчя сповнене рішучості, вбрання багате,
розкішне.

Близьке до «Дмитра Солунського» й зображення Св. Юрія
(Георгія) на іконі кінця XI — початку XII ст., випадково відкрите у
1934 р. під пізнішими замальовками на зворотному боці ікони «Бо-
гоматері-Одигітрії» із Успенського собору Московського Кремля.
Дослідники встановили позасумнівну спорідненість цього зобра-
ження із фресковими розписами Київської Софії, зокрема з фігурою
архангела Гавриїла з мозаїчної композиції «Благовіщення»: така ж
монументальність статично трактованої постаті, такі ж укрупнені
риси обличчя і опуклі, широко відкриті очі, не кажучи вже про
подібність кольорового вирішення [2, 74]. Зображений на іконі
Св. Юрій відзначається могутнім здоров'ям і неабиякою фізичною
силою. Упевненим, звичним для воїна жестом він тримає важкий
меч, що виглядає з-під плаща. У виразі обличчя, як і у всій постаті
Юрія, відчувається безстрашність, велика сила волі, готовність
до самопожертви в ім'я здійснення патріотичних ідеалів. М'яке,
майже об'ємне моделювання форми свідчить про те, що ікона ви-
конувалася під впливом еллінських традицій, які йшли в Україну
з Візантії, де вони, зокрема в провінціальних центрах ікономалю-
вання, ніколи не затухали.

Певне уявлення про київські ікони домонгольських часів може дати й ікона «Свенська Богоматір», створена в Києво-Печерському монастирі в II пол. XIII ст., тобто уже в період панування татаро-монголів. Твір цей є свідченням того, що в українському ікономалюванні посилюється процес українізації візантійських форм. Якщо в суворих ликах Богоматері й Христа ще багато традиційно-візантійського, то в постатях і обличчях засновників Києво-Печерського монастиря Антонія і Теодосія легко відчуваються слов'янські, певною мірою навіть портретні риси. По-друге, ікона «Свенська Богоматір» проливає світло на характер українських ікон кінця XII — початку XIII ст., коли відгомін еллінських традицій в українському ікономалярстві стає все менш відчутним. Ікона виконана в архаїчній манері, однак у ній явно відчувається прагнення ікономаляра надати образам монументальності, а композиції — спокійної рівноваженості і гармонійності.

Незважаючи на обмежену кількість пам'яток, що дійшли до нашого часу від XI—XII ст., і недостатнє їх вивчення, все ж можна зробити деякі узагальнення, якими характеризується початковий період українського ікономалювання. Передусім відзначимо, що українські майстри ікономалювання, навчаючись у греків, з самого початку не стали механічно копіювати чужих зразків, а йшли шляхом творчого їх переосмислення. В результаті київська ікона набула оригінальних рис, які в стильовому плані відрізняють її як від візантійських ікон, так і від творів інших православних ікономалярських шкіл: болгарської, сербської, вірменської, грузинської, сирійської тощо.

Уже в перших, найдавніших київських іконах виразно намітилася тенденція відходу від таких канонічних вимог класичної візантійської ікони комнінівського стилю, як площинність і «графічність» трактування форми, застосування оберненої перспективи, обов'язкове дотримання грецького або іудейського типу, суворість лику святих, темний, холодних відтінків, колорит. Натомість українській іконі притаманні об'ємність, тривимірність, прагнення до відчутної «матеріалізації» постатей, зокрема облич, модельованих хоч ще й ледь наміченою, але все ж відчутною світлотінню, українізація типу.

Знані далеко за межами України, київські ікони позитивно впливали на формування ікономалярських шкіл в окраїнних землях обширної Київської держави. Під їх впливом формувалися на перших порах школи іконного мистецтва у Новгороді, Володимирі, Суздалі, Ростові, Москві, Полоцьку.

Наприкінці XII ст. Київська Русь як єдина держава фактично перестала існувати, розпавшись на окремі самостійні в політичному відношенні і нерідко ворогуючі між собою князівства. Влада київського стольного князя стає лише номінальною. Настав період феодальних чвар і міжусобних князівських воєн, які знекровлювали країну і підривали її сили, тим самим збільшуючи загрозу нападів на українські землі степових кочових племен, зокрема половців. З часом ця загроза стає все відчутнішою і призведе до трагічних наслідків. Катастрофа сталася в середині XIII ст. В результаті децентралізуючих процесів і глибоких внутрішніх суперечностей ослаблена Україна не змогла стримати натиску численних татаро-монгольських полчищ і надовго втратила свою державну самостійність.

Єдиним куточком української землі, який протягом ще цілого століття залишався вільним від іноземних завойовників, було Галицько-Волинське князівство. Саме тут, у Галичині і на Волині, у таких містах, як Галич, Луцьк, Львів, Перемишль, Новоград-Волинський та ін., виникли нові художні центри, в яких уже в наступну добу, у добу пізнього середньовіччя (XIII—XIV ст.), розпочнеться процес поступового відродження українського ікономалювання, як і всього українського образотворчого мистецтва загалом.

Цитована література

1. Алпатов М. В. Проблемы изучения византийской живописи // Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства. Т. 1. М., 1967.
2. Демина К. А. Отражение поэтической образности в древнерусской живописи // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972.
3. Жабoryюк А. А. Український живопис доби Середньовіччя. К.; Одеса, 1978.
4. Історія українського мистецтва: В 6 тт. Т. 1. М., 1966.
5. История русского искусства: В 12-ти т. М., 1972—1978.
6. Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. М., 1958.
7. Овсійчук В. А. Українське мистецтво X—XVIII ст. К., 1998.
8. Повесть временных лет. М., 1950.
9. Степовик Д. Історія української ікони X—XX століття. К., 1966.

РАННЯ СЕРЕДНЬОВІЧНА ІКОНА ЯК ТВІР МИСТЕЦТВА (ДО ПИТАННЯ ПРО СПЕЦИФІКУ ІКОНОПІСУ)

Слово «ікона» в перекладі з грецької мови означає образ, зображення. Звідси і поширена в народі назва ікон — образи. Поява ікон була викликана потребою в засобах, які переконливо засвідчили б реальність земного життя Ісуса Христа і всього того, про що розповідається в Священній історії. Таким чином, іконопис виник не на естетичному ґрунті, а на основі культових, релігійних потреб, і лише в процесі свого історичного розвитку він набув тих історичних якостей, які є визначальними для будь-якого виду мистецтва.

Зародився іконопис в I-му столітті н.е. на терені Римської імперії, але остаточно утвердився і набув статусу офіційного церковного мистецтва у Візантії після рішень Сьомого Вселенського Собору (787), який визнав ікону наріжним каменем православного Богослов'я і одним з найважливіших атрибутів християнського храму.

Ідеологічні засади іконопису розробили і обґрунтували видатні візантійські філософи-богослови Іван Дамаскін (VIII ст.) і Теодор Студит (759—826). Останній з них є «ключовою постаттю не тільки у виробленні канону ікономалювання ... а й у догматизації візантійської ікони як єдиного та незмінного взірця на всі віки і всіх народів» [5, 27].

Іконопис — своєрідне мистецтво, і сучасній пересічній людині багато в чому незрозуміле, особливо якщо йдеться про ранні середньовічні ікони, виконані у «відповідності з вимогами канону, який вимагав від іконописців строго дотримуватись встановлених правил і зразків» [4, 207]. Дійсно, якщо подивитися на візантійську або ранню українську ікону недосвідченим оком, то можна побачити в ній чимало такого, що викличе подив і нерозуміння. Створюється враження, ніби іконописці були невмілими малярами, яким не під силу було правильно зображувати предмети реального світу. Адже в давніх іконах на кожному кроці можна зустрітися з деформацією природних форм, неприродністю кольорів, не кажучи вже про майже повне ігнорування законів перспективи. Однак

пояснюється це зовсім не невмілістю ікономалярів, а особливостями підкреслено специфічної мови іконопису, орієнтованої на дотримання вимог канону.

Образна мова іконопису — явище дійсно унікальне й неповторне. Як справедливо відмітив Б. Успенський, «мова іконопису є чимось суттєво більшим, ніж проста метафора. Коли кажуть «мова іконопису», завжди мають на увазі специфічну систему засобів зображення, специфічну саме для ікони» [6, 183].

Перше, що звертає на себе увагу в іконах, виконаних з дотриманням вимог канону, — це яскраво виражена площинність зображення. Постаті святих, як і взагалі предмети матеріального світу, трактуються суто площинно, навіть без натяку на об'ємність. Одягнені в довгополі, що спадають широкими складками, ризи, вони здаються безтілесними. Зате велика увага приділяється лику святих, на якому, як правило, різко виділяються великі, явно перебільшені розміром очі. Саме вони, очі, в першу чергу й привертають до себе погляд віруючого, закликаючи його зректись всього суєтного, «мирського», наблизитися у своїх помислах до Бога. Площинність зображення, таким чином, є одним з найважливіших принципів і засобів, спрямованих на приниження людської плоті і возвеличення духу, чого й вимагав канон. Подібну роль відіграє в іконі й золоте чи срібне тиснене тло, що заміняло собою реальний тривимірний простір. Виринаючи зображені в іконі постаті й предмети з реальних обставин, воно тим самим посилює ірреальність зображеного.

Своєрідно розміщуються в іконах постаті святих. Принцип, що діє тут, підпорядкований правилу так званого «семантичного синтаксису» (термін Б. Успенського). У центрі іконописної композиції завжди знаходяться найбільш значні в ієрархії святих персонажі, тоді як інші, менш значні, займають, так би мовити, її периферію. Причому майже всі зображені на іконі постаті подаються фронтально, в анфас, хоча у відповідності з ситуацією вони мусли б бути оберненими в бік центральних персонажів — Христа або Богородиці (наприклад, у композиціях на сюжет «Покрови», «Вознесіння» чи «Преображення»). І це теж має своє пояснення. У профіль у відповідності з вимогами канону могли зображуватись лише семантично незначні персонажі, розміщені по краях композиції, або ж персонажі негативного плану. Саме так, у профіль, зображувався, наприклад, Іуда майже на всіх композиціях «Таємної вечері».

Семантикою визначалася і масштабність постатей. Для середньовічної людини звичним було бачити на передньому плані ікони порівняно невеликі за розміром постаті «протистоячих», а за ними, на другому плані, масштабно значно більші постаті Христа чи Богоматері, хоч це, як відомо, явно суперечить законам просторової перспективи.

Іконі протипоказана динаміка, постаті святих, як правило, позбавлені руху, пози їх застигли, статичні, що мало означати не що інше, як заспокоєння в Богові, і тільки ті персонажі, які відчують докори совісті, могли наділятися різкими жестами і рухами.

Чимало в творах іконопису різного роду умовностей. Умовним є зокрема освітлення. Світло в іконі ніколи не падає на предмет з однієї якоїсь сторони, супроводжуючись тінню, воно завжди розсіяне і летить згори, з божественного джерела, сприяючи ствердженню постійної, вічної суті зображених предметів і явищ. Визначаючи характер освітлення в іконі, Л. Ф. Жегін образно назвав його «світлом вічного полудня» [3, 100].

Підкреслено умовно зображувалася в іконі також множинність зображення. Якщо іконописцеві треба було, наприклад, зобразити людський натовп, то він робив це просто: на передньому плані поміщав кілька постатей, а над ними «гірку» контурно намічених голів. Так само чинив він і тоді, коли зображував нагромадження будівель у місті.

Умовно вирішувалася в середньовічній іконі й проблема часу. При цьому нерідко застосовувався прийом поєднання в одній сцені двох актів зображувального процесу, які в реальній дійсності могли відбуватися лише в різний час. Так, наприклад, в іконах на сюжет «Відсічення голови Івана Предтечі» одночасно фіксуються два визначальних моменти покарання: меч, занесений над головою Хрестителя, і відрубана голова на блюді, яку тримає той же обезглавлений Хреститель.

Важливу роль у ранніх іконах відіграє так звана «обернена перспектива». Термін цей умовний і введений у свій час у мистецтвознавчий вжиток для протиставлення іконописної перспективи перспективі правильній або нормальній, закони якої були відкриті митцями і вченими італійського Відродження і якою й сьогодні керуються майстри реалістичного малярства. Нині уже доведено, що обернену перспективу є всі підстави уявити як «своєрідну систему, не схожу на систему прямої перспективи, але в принципі

рівнозначну їй» [6, 7]. Всі ті деформації й спотворення, які ми зустрічаємо в ранніх іконах, саме й здаються нам деформаціями й спотвореннями тому, що вони не відповідають звичній нормальній перспективі.

Для правильної перспективи в її застосуванні до малярського мистецтва основним є достовірна передача того враження, яке виникає у художника від реальної картини природи, коли він спостерігає її в один якийсь момент і з однієї, заданої точки зору. Не випадково імпресіоністи, в творчості яких закони не лише лінійної, а й повітряної перспективи відігравали особливу роль, називали малярський твір вікном у природу.

Ікона не була й не може бути «вікном у природу» уже тому, що іконописець прагнув дати уявлення про весь світ, а не про якусь його частку. Як зазначив М. Алпатов, «майже кожна ікона мислиться як подоба Всесвіту... В її верхній частині височіє небо, вищі сфери буття, а внизу, як правило, позначено землю, позем, в деяких випадках під ним — пекло» [1, 54].

Перед іконописцем ніколи не стояло завдання відтворити реальний вигляд того чи іншого предмета залежно від його розміщення в просторі, атмосферного середовища, освітлення в даний конкретний момент, що так важливо для художника-реаліста. Для іконописця важливо зобразити предмет так, щоб глядач міг уявити цей предмет як щось добре йому відоме, стало й незмінне, не залежне від того, коли й звідки на нього дивитися. А щоб цього досягти, предмет повинен бути схарактеризованим не з якоїсь однієї, а принаймні з двох або й кількох сторін. Так, наприклад, церковна будівля в іконі завжди має такий вигляд, ніби ми одночасно спостерігаємо її як зліва, так і справа. Отже, зворотна (іконописна) перспектива, на відміну від нормальної, передбачає не одну, а кілька точок зору. Особливостями зворотної перспективи зумовлений і характерний для творів іконопису високий горизонт. Саме він давав змогу зобразити окремі предмети в іконописній композиції так, щоб вони не закривали один одного.

У плані композиційному ікона являє собою замкнений простір. Іконописець, komponуючи зображення, ніби одночасно перебуває і перед ним, і в його центрі. Звідси той парадоксальний для сучасного глядача вигляд, що його набувають у творах іконопису предмети переднього плану. Так, наприклад, стіл (а цей предмет зустрічається в іконах дуже часто) майже завжди має форму трапеції, повернутої

до глядача не більшою, що є звичним для нас, а меншою стороною, оскільки іконописець бачить його ніби очима свого візаві, з центра композиції. Таких парадоксів у творах іконопису можна знайти чимало.

Для іконопису характерним є не лише умовність зображення, а й широке використання символів. Символічно зображувалась, наприклад, ніч у вигляді згорнутого сувою, божественне слово, що вилітає з вуст святого світлою хмаркою. Особливий символічний зміст має колорит ікон. Кожний колір в іконі має конкретне смислове навантаження і відіграє роль певного символу, білий означає чистоту й невинність, синій — божественність, пурпуровий — царственність, владність. Червоний символізує мученицьку кров Христа і вогонь віри, зелений — життя, чорний — кромішню пітьму пекла. Останній, зокрема, найчастіше використовували в іконах із зображенням Страшного суду [2, 101].

Однак колір в іконописі не лише відіграє символічну роль, а й бере активну участь у створенні відповідного настрою: радості, смутку, спокою, збудження тощо. Видатні майстри іконопису розуміли велику емоційну силу локальних кольорів і були прекрасними колористами. Який би сюжет іконописець не розробляв, він завжди прагнув так розмістити кольори на площині ікони, так поєднати їх, щоб, разом взяті, вони створювали єдине гармонійне ціле — справжню кольорову симфонію із чистих прозорих, дзвінких кольорів. Не випадково про кращі твори іконопису кажуть, ніби в них відчувається веселий передзвін фарб. Саме в яскравому, глибоко емоційному колористичному вирішенні передусім і криється сила естетичного впливу творів іконопису на сучасного глядача.

Підсумовуючи сказане про специфіку іконопису, можна зробити висновок, що система його художньої мови є досить ефективною, продуманою, що й забезпечило основну передумову емоційної сили й мистецької довершеності кращих його творів, органічну єдність у них ідейного змісту і художньої форми.

Проте на певному етапі розвитку іконопису ця єдність почала порушуватись. Починаючи з кінця XVI ст. під впливом ряду чинників і, передусім, під впливом реалістичних тенденцій, які утверджувалися в цей час у світському малярстві, почався поступовий відхід іконописців від виробленого візантійськими богословами і утвердженого багатовіковою традицією іконописного канона. Всупереч одній з основних вимог канонічних приписів — ігнорувати все матеріальне,

тілесне, в ікони все частіше починають проникати побутові реалії: характерні для часу написання ікони деталі хатньої обстановки, знаряддя праці, народного одягу тощо. Порушуються канонічні настанови й щодо трактування образів святих. Постаті їх набувають тілесності, обличчя (лики) моделюються уже об'ємно, пластично, зі застосуванням світлотіні, в типажі з'являються національні риси. Ікона набуває стилістичних рис, які до того не були їй властивими. У розвитку іконопису настає якісно новий етап, однак це вже тема окремої розмови.

Цитована література

1. Алпатов М. В. Древнерусское искусство. М., 1974.
2. Буслаев Ф.И. Исторические очерки русской народной словесности. СПб., 1861.
3. Жегин Ф. Язык живописного произведения. М., 1970.
4. Успенский Б.А. О семантике иконы // Учен. зап. Тартусского университета. Вып. 254. Труды знаковых систем. Тарту, 1971.
5. Якимович А. Пространство в средневековой живописи: Пространство картины. М., 1989.

ДАВНІЙ УКРАЇНСЬКИЙ ПОРТРЕТ. ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ

Походження давнього українського портрета традиційно пов'язують зі звичаєм розмішувати на стінах церков і соборів зображення їх фундаторів. Першим зразком такого зображення є груповий портрет родини Ярослава Мудрого в Київській Софії. Згодом звичай включати в релігійні композиції зображення конкретних осіб поширився і на іконопис. У свій час в Україні поширеними були ікони з зображенням святих мучеників Бориса і Гліба, а також відомих церковних діячів Антонія і Феодосія — засновників Києво-Печерської лаври. Портретні зображення історичних діячів — царів, гетьманів, козацьких полковників тощо можна бачити на багатьох іконах XVII—XVIII ст., зокрема в композиціях на сюжет «Покрови». Зачіпив цей звичай і народний іконопис, про що свідчать, зокрема, так звані мотивні або жертвні ікони. Якщо в побожній і, звичайно, заможній родині трапляється якесь нещастя — важка хвороба чи смерть когось із членів родини, то родичі замовляли іконописцеві ікону з зображенням хворого чи померлого і дарували її церкві. Цей дар мусив полегшити страждання хворого чи відкрити шлях до раю покійному.

Поступово портрет відривається від ікони, однак культовий характер втрачає не відразу. До таких портретів, що відірвалися уже від ікони, але не втратили свого сакрального характеру, належать, зокрема, так звані натрунні або надгробні портрети. Писали їх, як правило, на металевих, здебільшого мідних, дошках і прибивали на торцеву частину труни (звідси їх шестикутна форма). Крім свого прямого призначення як важливого компонента похоронного ритуалу, ці портрети відігравали ще й роль своєрідної епітафії. Оскільки основною ідеєю натрунного портрета було забезпечення покійному благополуччя у потойбічному світі, то замовці вимагали від маляра якомога більшої схожості образу портретованого.

Крім натрунних, ритуальну погребну функцію виконували також портрети-хоругви, портрети-пелени та портрети-конклюдії. Перші виставлялися над могилою, другими накривали (пеленали) труну, а треті (портрети-конклюдії) зберігалися в родині покійного.

Культовий характер мають також ктиторські портрети — зображення осіб, на чий кошти будувалися церкви. Вивішувалися вони у храмі поряд з іконами. Саме цим пояснюється те, що обов'язковими

деталлями антуражу в цих портретах було зображення речей релігійного культу: розп'яття, євангелії, чоток, аналоя тощо.

Взагалі майже всі середньовічні українські портрети, за небагатьма винятками, тією чи іншою мірою пов'язані з культом. Інакше не могло й бути, оскільки у свідомості віруючих цілком природно виникає уявлення про містичний зв'язок між людиною і її портретним зображенням. Це позначилося й на композиційних особливостях переважної більшості давніх українських портретів — людина зображувалася в них найчастіше в молитовній позі, нерідко стоячою на колінах перед розп'яттям.

Майже всі ранні українські портрети належать до західноукраїнського, а точніше, галицько-волинського регіону. Східноукраїнський портрет цієї доби внаслідок певних історичних обставин не зберігся.

Від XVI ст. до нашого часу дійшли лише поодинокі твори портретного жанру, та й то частина з них не в оригіналах, а в копіях XVII ст. З оригінальних творів найбільш показовими для цієї доби є портретні зображення галицького магната і вченого Яна Гербурта (1577), польського короля Стефана Баторія (1576) та фундаторки Почаївського монастиря Ганни Гойської (1597). Крім того, від самого початку XVII ст. дійшов портрет багатого львівського купця Костянтина Корнякта, на кошти якого побудована дзвіниця біля Успенської церкви у Львові (1603).

Визначальними стильовими особливостями цих портретів є своєрідне поєднання реалістичного, об'ємного зображення обличчя портретованого з площинним, близьким до іконописного, вирішення постаті, застосування поряд з живописним графічних засобів моделювання форми, застиглість і канонічна усталеність композиції. Таке поєднання пояснюється впливом на ранній західноукраїнський портретний живопис, з одного боку, польського портрета, який розвивався значною мірою на основі засвоєння досягнень північноренесансного портрета, а з другого — старих іконописних традицій. У цьому плані особливо показовий портрет Яна Гербурта. Зображений Гербурт у підкреслено епітафіальній позі з молитовно складеними руками (поза так званої «вічної адорації»). Одягнений портретований у чорну професорську мантию, постать його трактована площинно і майже повністю зливається з темно-зеленим тлом (нижня частина портрета відрізана). Зате довгообразе обличчя зображене з граничною чіткістю і виділяється на темному

тлі великою світлою плямою. Автор переконливо передав спокійну задуму портретованого, властиве йому почуття власної гідності.

Лінія на зближення з західноєвропейським портретом, що намітилася на рубежі XVI—XVIII ст. в українському портретному малярстві, не знайшла подальшого розвитку. Ренесансні віяння поступово затихають, натомість посилюються традиції іконописного малярства, доповнені впливом так званого сарматського портрета, що утверджувався на той час на терені Речі Посполитої.

Під впливом іконопису посилюється ієрархічність композиції. Запозичена колись із західноєвропейських аристократичних портретів композиційна схема з колонами, драпірованими дорогою тканиною, збагатилася новими, майже обов'язковими атрибутами: столом, аналоєм з розп'яттям, євангелієм, чотками в руках портретованого тощо.

Зростає репрезентативність портретних зображень. На перший план виступає не загальнолюдське, а соціально-типове в портреті, він все більше стає засобом вираження і утвердження престижності, високого становища в суспільстві. Якщо в ранніх творах, позначених ренесансною традицією, маляри намагалися облагородити образ портретованого, акцентуючи увагу на підкресленні таких якостей, як розум, почуття власної гідності, то тепер на перший план виступають такі «вартості», як знатність, багатство, гонор.

Помпезність пози (прямий наслідок впливу сарматського портрета) поєднувалася з безкомпромісною передачею неповторно-індивідуальних рис обличчя, яке далеко не завжди відзначалося привабливістю. До всього відзначеного слід додати ще й таку важливу рису, як підкреслена декоративність багатьох портретних зображень, досить високу майстерність їх колористичного рішення.

До найбільш характерних зразків такого репрезентативно-декоративного західноукраїнського портрета першої половини XVII ст. слід віднести портретні зображення Юрія Мнішека (1610), Криштофа Збаражського (1620-ті рр.), які зберігаються в Національному музеї у Львові, «Портрет невідомого в червоному кожусі» (Острозький історико-краєзнавчий музей) та «Портрет Боїма» з каплиці Боїмів у Львові.

Репрезентативно-декоративний портрет продовжував побутувати на західноукраїнських землях і в пізнішу добу — в другій половині XVII — в першій половині XVIII ст. Більше того, саме в цей

період він набув особливого поширення і набуває рис, які ріднять його з польським сарматським портретом. Пояснюючи появу в українському малярстві, зокрема на Правобережній Україні, портрета сарматського типу, П. Білецький пише: «Багаті землевласники, яким належали десятки міст і сіл з тисячами мешканців, відчували себе у своєму маєтку повновладними володарями, їм немає чого соромитися своєї розбещеності — пияцтво було їх доблестю, а вбивство чи згвалтування — буденним випадком. Гладке черево, припухла пика, фіолетовий ніс, відполірована пліщина — все «своє» викликало у них ніжні почуття. Вони й не замислювалися над тим, яке воно оце «своє» — бридке чи гарне. Шляхтич розумів волю як право на егоїзм і сваволю, як непідлеглість присудові інших станів. Він був далеким від того, щоб соромитися власного вигляду і вчинків, підганяти свій гонор під будь-які правила» [1, 68].

Типовим зразком «сарматського» портрета є, зокрема, зображення відомого своїм безмежним гонором і свавіллям польського магната, автором якого вважається маляр Почаївської лаври Яків Гловацький. Портретованого зображено на повний зріст на тлі задрапованої завісою церковної стіни. У правій руці він тримає пернач, ліва застигла на ефесі шаблі. Така композиція характерна для багатьох репрезентативних зображень того часу. Хоч портрет писався як ктиторський і був призначений для збереження в церкві м. Бучача — резиденції магната, у створеному малярем образі немає й натяку на набожність. Відсутній і традиційний для ктиторських портретів антураж: стіл, розп'яття, панегіричний напис тощо. Зате є в портреті інше — безкомпромісно правдиве, навіть гротескне відтворення зовнішнього вигляду, зокрема обличчя портретованого. Неприродно видовжена, з великою пліщиною голова, довжелезний крюкуватий ніс, тупий, придуркуватий вираз очей — таким постає перед нами цей магнат-деспот.

Магнати і шляхтичі були основними, але не єдиними замовцями портретів. Портрети замовляли також заможні міщани та представники духовенства. З портретних зображень духовних осіб найбільш цікавими є портрети сільських священиків, авторами яких здебільшого були самодіяльні маляри-іконописці. На відміну від портретів «князів церкви» — єпископів, митрополитів тощо, які змістом образів мало чим відрізнялися від ідеалізованих світських аристократів, портрети сільських священиків вражають граничною об'єктивністю у відтворенні зовнішнього вигляду портретованих,

завдяки чому вони теж тяжіють до гротескності, що певною мірою зближує їх з портретами сарматського типу.

У 1777 р. відбувся перший поділ Польщі, в результаті якого галицькі та буковинські землі відійшли до Австро-Угорщини. Починаючи з цього часу західноукраїнські митці професійну підготовку здобувають уже не в малярських цехах, а в художніх академіях Відня, Рима, Кракова та інших європейських міст. В західноєвропейському малярстві розпочався новий етап — період формування і поступового утвердження нового, реалістичного портретного мистецтва.

Як уже було відзначено, пам'ятки портретного малярства Наддніпрянщини кінця XVI — першої половини XVII ст. в оригіналах до наших днів не дійшли, хоча ймовірність їх існування не викликає ніякого сумніву. Іноземний мандрівник Павло Алеппський, перебуваючи в Києві в середині XVII ст., був у захваті від того, що там побачив. Згодом у своїх спогадах він писав: «У цьому місті серед козацьких художників є багато вправних майстрів, які володіють великою винахідливістю в зображенні людей, якими вони є» [4, 284].

Зате у другій половині XVII ст., коли художнє життя знову зосереджується навколо Києва, портрет, поряд з іконописом, стає найпоширенішим жанром малярського мистецтва. Представники козацької старшини, духовенства, а згодом і міщанства стають замовниками портретів. У деяких старшинських родин портретів набиралося до десятка. Так в описі майна полковника Івана Сулими згадуються «портрет Івана Сулими, в рядах, на холсту, портрет Василя Савича, в простих рядах, портрет Богдана Хмельницького в рядах» та ряд інших зображень [5, 168].

Саме в цей період виробився і утвердився стиль так званого «парсунного» портрета — унікального явища не лише в українському, а й у світовому мистецтві.

Характерними рисами творів парсуни є площинне, іконописне трактування людських постатей, окреслених, як правило, різкими контурами, застиглість поз, усталений ієратизм композиції і разом з тим прагнення домогтися якомога більшої схожості портретованого з оригіналом. Однак, правдиво передаючи зовнішній вигляд людини, малярі у кращому разі лише натякали на її характер, внутрішній психологічний стан. Важливо було так зобразити людину, щоб це зображення відповідало її суспільному становищу, її титулу й сану. Разом з тим є й ще одна визначальна особливість парсунних портретів — їх виняткова за своїми ритміко-мелодійними та орнаментальними

якостями декоративність. Цілковиту рацію має П.Біленький, коли пише: «Дивишся на ці мистецькі пам'ятки, бачиш часом далеко не привабливі фізіономії, окуті одноманітними та неприродними рухами постаті, і все ж — очей не відведеш. У душі глядача, крім радості зустрічі з живою людиною минулих часів, виникає ще одна радість... радість від мелодії кольорів і лінійних сполучень, від живописної музики твору» [2, 144].

У другій половині XVII ст. і особливо у XVIII ст. значного поширення набув, зокрема, козацький, а точніше, старшинський парсунний портрет. За своїм призначенням це були головним чином ктиторські зображення, рідше — родинно-меморіальні. Виробився й композиційний штамп цих творів. Як правило, постаті надавалася велична, підкреслено гордовита осанка, запозичена з шляхетського репрезентативно-декоративного портрета, велика увага приділялася атрибутам влади. Якщо художникові позував хтось із представників козацької старшини, то в руках він тримав пернач або булаву. Незмінними деталями таких портретів було зображення родового герба та традиційних для давнього українського портрета речей релігійного культу. У нижньому кутку (найчастіше) вміщувався напис, в якому зазначалися ім'я, титул, посада портретованого, зрідка — дата виконання портрета, а ще рідше — ім'я його виконавця. Портрети писалися як поясні, поколінні, так і ростові. З останніх особливо характерний портрет генерального обозного Василя Дуніна-Борковського (1701—1703).

Композиція портрета традиційна: генеральний обозний стоїть біля столика, вкритого дорогим, розкішним килимком, тримаючи у правій руці булаву, а в лівій — ефес шаблі. На столику, за усталеним звичаєм, лежать шапка і євангеліє. У верхніх кутках дещо асиметрично розташовані родовий герб та ікона з зображенням Богоматері. Постать портретованого, як і предмети антуражу, трактовані в іконописній графічно-орнаментальній манері, підкреслено площинно. Не лише візерунки на килимі та вбранні, а й кожен камінець, що прикрашає шаблю, виписано скрупульозно, з великою старанністю. Декоративному завданню підпорядковане і колористичне рішення твору, що відзначається чітким, продуманим ритмом. Гармонійно розміщені й врівноважені одна одною, яскраві кольорові плями створюють ілюзію, ніби перед нами не портрет, а майстерно витканий килим.

І все ж обличчя портретованого не загубилося серед численних декоративних плям. Навпаки, саме обличчя передусім і привертає

увагу глядача. Модельоване узагальнено і м'яко, відтінене знизу темно-зеленого кольору коміром, воно контрастною світлою плямою виділяється на темному тлі.

Репрезентативно-парадні старшинські портрети особливого поширення набули на початку та в середині XVIII ст., в пору, коли автономне самоврядування в Україні було більш-менш реальним. Володіючи значним багатством і привілеями, впевнена в завтрашньому дні козацька старшина прагнула увіковічити себе у всьому блиску сили і влади, для цього і замовляли портрети — і не лише з живих, а й давно покійних предків. Однак у другій чверті XVIII ст. і в період відчутних обмежень прав і привілеїв козацької верхівки з боку російського уряду парсунний портрет набуває іншого характеру. Замовляються в основному невеликі розміром погрудні і поясні зображення, які поступово набувають характеру камерних, інтимних портретів. Основний акцент уже робиться не стільки на декоративних ефектах, скільки на виявленні індивідуальних особливостей портретованих, на наданні образам більшої емоційної виразності.

Камерність особливо притаманна півфігурним жіночим зображенням, про що свідчить, зокрема, портрет Параски Сулимих — дружини переяславського полковника Івана Сулими. Портретована зображена з молитовником в руках у оточенні традиційного для творів парсуни антуражу (родовий герб, іконка з зображенням розп'яття тощо). Єдина незвична деталь — квітка в руці Сулимих, яка надає їй позі певної театральності. Як і в більшості парсун, образ портретованої не відзначається психологізмом, відчувається лише, що полковниця замислилась. Однак думи її очевидно не затьмарені смутком — у вустах застигла ледь помітна посмішка. І знову ж найпримітніше в цьому портреті — майстерність колористичного рішення, яке досягається продуманим розташуванням кольорових плям та вмілим використанням елементів візерункового стилю: верхній одяг Сулимих вкритий великими барвистими квітками.

Природно виникає питання про джерела виникнення на українському ґрунті парсунного портрета. Криються вони, на наш погляд, в органічному поєднанні різних за характером художніх традицій. Це передусім багатовікова іконописна традиція з її площинним трактуванням форми та любов'ю до насичених яскравих кольорів. Справа в тому, що авторами парсун були ті ж самі митці, які писали ікони, розписували церкви та виконували інші малярські роботи. А тому й не дивно, що трактування образів, зокрема людських

постатей, в парсунних портретах близьке до іконописного. На творах парсуни позначився також вплив західноєвропейського і польського барочного портрета з його зовнішнім пафосом, пишним вбранням, наявністю атрибутів владності і знатності портретованого, з певною тенденцією світлотіньового моделювання людського обличчя. Остання риса, нехай і ледь помітна, все ж притаманна більшості парсунних портретів.

Нарешті ще один фактор, який відіграв важливу роль у формуванні парсуни як стилістичного різновиду давнього українського портрета, а саме — традиція народного мистецтва. Саме в ній слід шукати коріння виняткової декоративності багатьох парсун, своєрідності їх лінійної й кольорової ритміки, загальної їх святковості й піднесенні, таких властивих для творів самодіяльних народних майстрів.

Разом з тим уже в другій половині XVII ст. в розвитку східно-українського малярства намічається нова лінія, пов'язана з пошуками більш досконалих засобів зображення людини. В загальному потоці парсунних творів починають з'являтися портрети, в яких світлотіньова розробка форми переважає над площинною, іконописною, а психологічна характеристика образів стає однією з визначальних рис. До найбільш ранніх творів цього плану належить, зокрема, портрет сотниці з Новгорода-Сіверського Євдокії Журавко роботи талановитого маляра кінця XVII ст. Івана Паєвського (про історію створення цього твору цікаво розповідає П. Білецький в одній з своїх праць [1, 15—16]. Основним засобом моделювання форми тут виступає світлотінь. Одяг хоч і покритий графічно виконаними візерунками, проте трактується загалом об'ємно. Завдяки введенню в композицію краєвиду, витриманого з дотриманням вимог прямої перспективи, в зображенні відчувається простір. Однак найбільш мистецьким досягненням автора портрета Євдокії Журавко є новий, майже реалістичний підхід до зображення обличчя. Влучно схарактеризоване (добре передано, зокрема, гострий погляд живих очей і привітну, з відтінком лукавства, посмішку), воно виглядає досить переконливим.

Реалістичні тенденції в східноукраїнському малярстві ще більше посилюються у XVIII ст. Живі й правдиві людські образи постають перед нами в портретах Андрія Полетики (початок XVIII ст.), Олени Галаган (середина XVIII ст.), полковника Опанаса Ковпака (1775), козаків Івана та Якова Шиянів (1784), Наталії Розумовської роботи талановитого майстра Григорія Стеценка та ряд інших. Назвати ці портрети творами одного стилістичного ряду було б, звичайно,

помилкою. Це були явища хоч і примітні, однак лише епізодичні, не пов'язані одне з одним рисами, властивими якомусь одному, чітко вираженому напрямку. Говорячи словами відомого дослідника давнього українського мистецтва П. Жолтовського, згадані твори були «блискучим епілогом старого українського портретного малярства і, разом з тим, прологом нового періоду в історії його розвитку» [3, 156]. Старе, своєрідне і неповторне як за своїм змістом, так і за формою українське мистецтво відійшло в минуле, однак і сьогодні, з глибини віків, воно продовжує дивувати і хвилювати нас своїми безсмертними образами.

Цитована література

1. Білецький П. Українське мистецтво XVII — XVIII століть. К., 1963.
2. Білецький П. Український портретний живопис XVII — XVIII століть. Проблеми становлення й розвитку. К., 1968.
3. Жолтовський П. Український живопис XVII—XVIII століть. К., 1978.
4. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века // Русское обозрение. 1897. № 3
5. Сулимовский архив. Фамильные бумаги Сулим, Скоруп, Войцеховичей XVII—XVIII вв. К., 1884.

Жаборюк, Анатолій Андрійович

Ж12 Про літературу, малярство і українську національну ідею:
(статті й есе різних років) : [зб. ст.] / А. А. Жаборюк. — Одеса :
Астропринт, 2008. — 168 с. — Укр., рос.
ISBN 978-966-190-004-1

У цю книгу увійшли окремі літературознавчі та мистецтвознавчі статті, а також публіцистичні есе, які в різні роки публікувалися в наукових збірниках та періодичних виданнях. Автор сподівається на те, що, зібрані до купи, вони знайдуть свого зацікавленого читача.

ББК 84(4Ук)7-46
УДК 821.161.2-4:[(82+75+13)(477)]

Науково-популярне видання

ЖАБОРЮК Анатолій Андрійович

**ПРО ЛІТЕРАТУРУ, МАЛЯРСТВО
І УКРАЇНСЬКУ НАЦІОНАЛЬНУ ІДЕЮ**

(статті й есе різних років)

Збірка статей

Українською та російською мовами

Завідуюча редакцією *Т. М. Забанова*
Головний редактор *Н. Я. Рихтік*
Дизайнер обкладинки *В. І. Костецький*
Технічний редактор *Н. С. Жукова*
Коректор *Н. І. Крилова*

Підписано до друку 14.09.2008. Формат 64×80/16. Папір офсетний.
Гарнітура Newton. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 9,76. Тираж 150 прим.
Вид. № 154. Зам. № 321.

Видавництво і друкарня «Астропринт»
65091, м. Одеса, вул. Разумовська, 21
Тел.: (0482) 37-07-95, 37-14-25, 33-07-17, (048) 7-855-855
www.astroprint.odessa.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1373 від 28.05.2003