Анатолій Жаборюк

ЛІТЕРАТУРА І МАЛЯРСТВО: СПІЛЬНЕ І СПЕЦИФІЧНЕ

Стаття присвячена проблемі порівняльного вивчення літератури й малярства. Визначається спільне для обох мистецтв, а також специфічне для кожного з них.
Ключові слова: література, малярство, спорідненість, специфічність.

The article deals with the comparative investigation of literature and pointing. The common and specific features of both arts are being determined.
Keywords: literature, painting, affinity, specific features.

Давно помічено, що між літературою і мистецтвом малювання є багато спільного. Так, ще в античні часи родилося 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 "наслідуваувні природи" [7, 24].

Згодом, у XVIII ст., думку про спорідненість літератури і малярства стверджували й популяризували видатні теоретики мистецтва Лессинг і Дідро. "Перший, хто порівняв між собою малярство й поезію, — писав Лессинг 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,

© А. Жаборюк, 2007

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, симпозіуми, конгреси, у тому числі й таке представницьке наукове зібрання, як Міжнародний конгрес славістів, 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 богослужебних книг. Про це свідчить і малярське мистецтво XVI–XVIII ст., митці якого теж розробляли в основному літературні (біблійні і міфологічні) сюжети.

"Сікстінська мадонна" Рафаеля, "Динарій кесаря" Тіціана, "Повернення блудного сина" Рембрандта, "П'яний Силен" Рубенса, "Легенда про Сатира" Дюрера, "Царство Флори" Пусена, 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 XIX–XX століть 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, осягнути своєрідність словесного (літературного) і малярського ("пластичного") образів, найчастіше зосереджують увагу на порівняльному співставленні 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 XIX століть С. М. Ткаченка "Скеля парус".

Наведемо наступні 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 весельця
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 застиглі 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 плакать, я сміялась.
А тепер, коли для мене
жартом злим кінчиться драма
І от-от зірватись має
Гостра, злобна 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, вражаюче 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 виглядить 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 рефлекси, 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 кінцевому 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 в 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 Дікенс, 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.Кузнєцова, 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, в 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 наділеним 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. Співставимо 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 веселої вдачі. Цією сценою тішаться 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 плодотворний період своєї 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 пусткою 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 чи символу. Однак це уже тема окремої розмови.

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.* Поэзия прозы. — М., 1965.
9. *Українка Леся.* Вибране. — К., 1977.

Микола Пащенко

✧

МЕТАФОРИЗАЦІЯ ЯК ОБРАЗНА КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ СВІТУ

Зосереджена увага на амбівалентності метафори: на її функції в історичному письмі і мистецтві слова, на її ролі у творенні цілісності об'єкта і суб'єкта та завершенні новелістичної форми концептуалізації світу.
Ключові слова: метафоризація, цілісність об'єкта і суб'єкта, концептуалізація.

The article is devoted to the ambivalence of metaphor: its function in historical science and literature, its role in creating "integrity" of object and subject, as well as completeness of novella form of conceptualization of the world.
Keywords: metaphorization, integrity of object and subject, conceptualization.

У філософській науці, в її західноєвропейському варіанті, осмислення, наукове пізнання історії, особливо постмодерністської, тісно пов'язується з тропологією. Саме такий нетрадиційний /компаративістський підхід у науковому дослідженні минулого, історії філософської думки стає предметом спеціалізованого критичного розбору, зокрема нідерландським філософом Анкерсмітом Ф. Р., який аргу-

© М. Пащенко, 2007