

А. А. ЖАБОРЮК

МЕТАФОРА В МАЛЯРСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Термін «метафора» перенесений на ґрунт малярського мистецтва з художньої літератури, як зрештою, і такі терміни, як «сюжет», «фабула», «сюжетно-композиційний центр» та інші терміни, котрі 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 ітенсивний поцес зближення малярства з прозою. Результати цього зближення загальновідомі. Під впливом малярства збагатилися зображальні можливості літератури, її здатність малювати словом. З другого боку, 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 в 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, с. 192].

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

но 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 в нашій свідомості, теж свідомо «провоюються» художником.

Асоціативність властива тією чи іншою мірою всім видам, типам і жанрам мистецтва. Властива вона і творах 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 в коло понять, близьких до метафори, однак метафорою не стають, що переконливо довів у своїй відомій праці «Проблеми символу і реалістичне мистецтво» А. Лосев [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 якийсь новий смисловий нюанс. Вона стабілізується в мові і «живе» незалежно від тих чинників (за термінологією А. Лосєва — «депотатів»), 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 (депотатів): 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, с. 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 століття. 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 («Вавилонська вежа», «Сліпці-каліки» та ін.), в яких видатний нідерландський митець в алегорично-символічній формі висловив своє розуміння важливих морально-етичних проблем свого часу [2, сс. 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 30-і роки. 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-і роки, 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 прозпочинали свою творчість як художники-традиціоналісти. У російському мистецтві це В. Попков, в 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, с. 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 з 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 сплавнене 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 з метою поглиблення філософського і символічного звучання своїх творів вдається до інтеграції жанрів, як це має місце, наприклад, в портреті дочки художника Катаріне Сар'ян. Своєрідність цього портрета полагає 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 вагомні 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 не етапі аналітичного осмислення картини, спробувавши визначити ідею твору, ми зробимо висновок про те, що художник прославляє в ньому материнство.

В картині Т. Яблонської ця ідея вловлюється нами відразу, при першому ж погляді на зображе-

ну 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 не зрівнянне 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, в 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 билося 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 солдат, теж полеглих на війні («Мензенські вдови», «Північна пісня» та ін.). Вони теж поринули в 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 коричнювато-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 справедли-

во 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 в творі того, що в традиційному малярстві прийнято називати сюжетно-розповідною зв'язкою картини. Як відомо, художники-традиціоналісти прагнуть так компоувати картину, так розміщувати постаті і предмети на полотні, щоб між ними був сюжетний зв'язок, щоб в результаті з'явилося живописне оповідання, розповідь і глядач ніби включався б в 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 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 в 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 звучання.¹

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 ви-

кликати у глядача «складне почуття», містити в собі, образно кажучи, «пізнавальну загадку», закликає 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 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, впливає такий висновок: у творах лірико-інтелектуального, метафоричного малярства все підпорядковується одній меті, а саме — створення 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 в творах образотворчого мистецтва, причому далеко не універсальний. Незважаючи на те, що потяг до метафоричності серед художників останнім часом значний, все ж основним, домінуючим напрямком в 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-х тт. — Т. 3. — М., 1962. — 530 с.
3. Ванслов В. О станковом искусстве и его судьбах. — М., 1972. — 296 с.
4. Дмитриева Н. Изображение и слово. — М., 1962.
5. Каменский А. Счастье жизни. — Сарьян. — М., 1969. — 26 с.
6. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. — М., 1976. — 367 с.

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