

На правах рукопису

Г Е Н Е Р А Л Ю К

Леся Станіславівна

**Живописно-зображувальне начало  
в поезії 1900-1910-х рр.**

(На матеріалі творчості М. Волошина)

10.01.01 — Російська література

17.00.04 — Образотворче мистецтво

А в т о р е ф е р а т

дисертації на здобуття наукового ступеня

кандидата філологічних наук

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі  
жовного університету ім. І. Франка

ЛНБ України ім. В. Стефаника



00519686 (Z)

**Науковий керівник** — кандидат філологічних наук, доцент

АЛЬБЕРТ І. Д.

**Офіційні опоненти:** доктор філологічних наук МАЗЕПА Н. Р.

доктор мистецтвознавства, професор БІЛЕЦЬКИЙ П. О.

**Провідна організація** — Дрогобицький державний педінститут.

Захист відбудеться 14 грудня 1994 р. на засіданні спеціалізованої  
вченої ради Д 01.24.01 при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка  
НАН України (252601, Київ, вул. М. Грушевського, 4).

З дисертацією можна ознайомитися в бібліотеці Інституту літератури  
ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

Автореферат розісланий 22 жовтня 1994 р



Вчений секретар  
спеціалізованої вченої ради

ГАЙНІЧЕРУ О. І.

Для літературознавчої науки останніх років властиве комплексне вивчення явищ, процесів, етапів розвитку літератури в контексті культури. Узагальнення здобутків певних літературознавчих спрямувань та шкіл показують, що література розвивається не ізольовано від різних сфер науки та мистецтва, а в тісному контакті з ними.

Особливої уваги заслуговує проблема взаємодії літератури і образотворчого мистецтва, якій присвячено збірники, видані в Києві<sup>1</sup>, Пермі<sup>2</sup>; в Петербурзі, де при Інституті російської літератури (Пушкінському Домі) створено Комісію комплексного вивчення художньої творчості<sup>3</sup>; а також окремі роботи В.Альфонсова<sup>4</sup>, Б.Галанова<sup>5</sup>, Н.Дмитрієвої<sup>6</sup>, К.Шахової<sup>7</sup>. Особливу увагу дослідники звертають на проблеми змістовності форми, естетичної суті літературних творів, які розглядаються в зв'язку з предметною структурою окремих творів живопису та графіки.

З іншого боку, зусилля вчених спрямовані на виявлення продуктивних зв'язків "між словом і зображенням", в чому проявляється сучасне, ширше розуміння літературознавчої науки, що диктує вихід її в суміжні галузі культурології. Такий процес виявляється більш результативним, ніж зусилля вузьких спеціалістів, яким властивий певний ізоляціонізм.

У зв'язку з цим видається зовсім не випадковим інтерес літературознавства до проблеми синтезу різних видів і форм мистецтва, яка є, по суті, фундаментальною в культурі ХХ століття. Все частіше вчені намагаються розкрити механізм такого синтезу, при якому відбувається проникнення засобів і прийомів одного виду мистецтва в інший<sup>8</sup>. При певній трансформації ці засоби відкривають можливості створення якісно вагомішого, багатограннішого літературного твору, побудованого на підключенні нових асоціативних каналів, які можуть бути ввімкненими лише при наявності впливу іншого конкретного виду мистецтва (наприклад, образотворчого). Аналіз синкретичних явищ, власне, в такому аспекті застосовано автором цієї роботи.

---

<sup>1</sup> Література і образотворче мистецтво. - К., 1971.

<sup>2</sup> Литература и живопись: Опыт изучения взаимодействия искусств. - Пермь, 1990.

<sup>3</sup> Литература и живопись. - Л., 1982; Русская литература и зарубежное искусство. - Л., 1986; Русская литература и изобразительное искусство XVIII - начала XX века. - Л., 1988.

<sup>4</sup> Альфонсов В.Н. Слова и краски: Очерки из истории творческих связей поэтов и художников. - М.; Л., 1966.

<sup>5</sup> Галанов Б.Е. Живопись словом: Портрет. Пейзаж. Вещь. - М., 1974.

<sup>6</sup> Дмитриева Н.А. Изображение и слово. - М., 1962.

<sup>7</sup> Шахова К.О. Образотворче мистецтво і література. - К., 1987.

<sup>8</sup> Явище дістало назву "художнього перекладу". Див.: Хангельдиева И.Г. Взаимодействие и синтез искусств. - М., 1982.

Об'єктом дослідження вибрана російська поезія початку століття (зокрема, поезія М.Волошина), на яку мало вплив образотворче мистецтво різних країн кінця XIX - початку XX ст.

Наявність синкретизму між спорідненими сферами - поезією і живописом - виявляють сучасні вчені, зокрема К. Григор'ян<sup>1</sup>, К.Пігарев<sup>2</sup>, З.Тарахан-Береза<sup>3</sup>, О.Чичерін<sup>4</sup>, О.Завадська<sup>5</sup>, М.Долинський<sup>6</sup> та ін. Проте синкретизм, що набув нечуваного розмаху саме на початку століття, вимагає більш обширного системного аналізу. Він простежується в даній роботі на матеріалі творчості І.Буніна, О.Блока, А.Белого, В.Брюсова, К.Бальмонта.

Закономірність вибору головним суб'єктом дослідження творчості М.Волошина визначається перш за все тим, що, будучи професійним поетом і професійним малярем, він показав у своїх віршах характерні зв'язки словесного і живописного начал. Волошин представив можливі і результативні шляхи й форми впливу живопису на поезію, різноманітні прояви синкретизму в художньому мисленні поета. Крім того, як теоретик мистецтва, він розробив оригінальну естетичну концепцію, що може служити науковим базисом для ним же створеного синтезу мистецтв.

Актуальність питання про вплив образотворчого мистецтва на поезію початку століття продиктована необхідністю відновлення цілісної об'єктивної картини літературного процесу періоду "Срібного віку", що, в свою чергу, дозволяє виявити причини і форми синкретизму в літературі всього XX століття.

Своечасність цього дослідження зумовлюється також можливістю простежити основні моменти зародження полісинтетичних видів мистецтва, яким належить явний пріоритет саме зараз, в кінці цього ж віку. Вивчення законів літератури в єдності з іншими видами мистецтва є необхідним не тільки для розкриття основ художнього мислення, а й для самої практики творчості. В статті "Про синтез мистецтв" Е.Неізнавстний, "практик сучасності", розглядаючи пейзаж, колорит, композиційну організацію простору в Пушкіна і Достоевського, переконує, що "синтез - не еkleктика, де зібрано все волею випадку..., а живий організм, який, чим більше коло явищ вбирає в себе, тим симфонічніше переживання, тим більше

<sup>1</sup> Григор'ян К.Н. Пейзаж в русской живописи и поэзии // Литература и живопись. - Л., 1982.

<sup>2</sup> Пігарев К.В. Русская литература и изобразительное искусство. М., 1972.

<sup>3</sup> Тарахан - Береза З.П. Шевченко - поет і художник. - К., 1985.

<sup>4</sup> Чичерин А.В. Идеи и стиль: О природе поэтического слова. - К., 1968.

<sup>5</sup> Завадская Е.В. Ut pictura poesis Андрея Белого // Андрей Белый. Проблемы творчества. - М., 1988.

<sup>6</sup> Долинський М.З. Искусство и Александр Блок. - М., 1985.

різноманітності" і тоді синкретичний твір "є подією", "є мікрокосмосом"<sup>1</sup>.

Тому **головна мета** дослідження зводиться до того, щоб виявити цілісність і багатогранність конкретного твору-"мікрокосмосу", який є таким саме завдяки наявності трансформованих в слово засобів образотворчого мистецтва. Їх Волошин, як і інші поети, широко використовував в своїй поетичній творчості.

Оскільки досягнення названої мети можливе при умові виділення головних моментів "художнього перекладу" мови живопису на мову поезії і встановлення характеру взаємовідносин між цими видами мистецтва, то буде доцільною постановка ряду конкретних завдань:

- виявити деякі характерні особливості творчості Буніна, Брюсова, Бальмонта, Белого в плані взаємодії їхньої поезії з образотворчим мистецтвом різних видів, жанрів, різних шкіл і напрямків;
- диференціювати симбіотичні явища використаних цими авторами прийомів образотворчого мистецтва через посередництво мистецтвознавчої класифікації;
- дослідити різноманіття художніх пошуків і експериментів Волошина-поета в його перший період творчості (1900 - 1915рр.);
- розглянути можливі варіанти проєкції образотворчого мистецтва в поетичне через призму жанрової своєрідності віршів Волошина;
- з'ясувати, в якій мірі співвідносяться його поетичні портрети і пейзажі з портретами і пейзажами в образотворчому мистецтві; провести конкретні паралелі;
- розробити класифікацію досліджуваних явищ синкретизму, дати їм характеристики;
- розкрити внутрішні закономірності волошинської орієнтації на певні види мистецтва, що тяжіють до синтезу форм і стилів.

**Наукова новизна** дисертаційної роботи визначається наміченим аспектом дослідження. Цілеспрямованого аналізу поезії початку століття з точки зору її синтезу з образотворчим мистецтвом дотепер ще не було проведено в літературознавстві. Згадані публікації, які стосуються зображальності поезії Блока, Анненського, Белого мають, радше, спорадичний характер і не виявляють повної картини синкретичних процесів у поезії.

Також відсутні праці про синкретизм поетичного стилю Волошина. І хоча про його творчість написано численні критичні статті й літературознавчі роботи, хоча майже всіх їх автори підкреслюють, що "специфіку його поетичного стилю визначає живописне начало"<sup>2</sup>, проте об'ємного, конкретного типологічного співставлення

<sup>1</sup> **Неизвестный Э.И.** О синтезе искусств // Вопросы философии. 1989. - №7. - С. 74.

<sup>2</sup> **Куприянов И.Т.** Судьба поэта: Личность и поэзия Максимилиана Волошина. - К., 1978.

поезії Волошина й живопису в цьому плані поки ще не зроблено.

У дисертації вперше проведено детальний аналіз живописно-зображальних засобів, використовуваних у поезіях Волошина, вперше зроблена спроба їх класифікації, а також спроба класифікації нових синтетичних жанрів та їх інваріантів, що виникають на ґрунті взаємодії поезії та образотворчого мистецтва. Окрім того, простежено еволюцію поетичного малярства Волошина, виявлено якісні зміни складу його живописної поетики і співвідношення її компонентів.

Методологічною основою дисертації стали праці вітчизняних, зарубіжних літературознавців і мистецтвознавців з проблем історії й теорії літератури та мистецтва.

Основні методи дослідження - історико-генетичний та порівняльно-типологічний.

Результати дисертаційного дослідження мають певне наукове та практичне значення для осмислення особливостей літературного процесу початку століття, що проходив під знаком синтезу. Аналіз волошинської творчості, яка є прикладом в плані синкретизму, можливо, вкаже деякі шляхи майбутнього виявлення "точок зіткнення" літератури з суміжними видами мистецтва. Спостереження та висновки, що містяться в дисертації, можуть бути використані при створенні нових досліджень і навчальних посібників, при читанні історико-літературних курсів лекцій з літератури "Срібного віку", в підготовці систем спецсемінарів, а також на відповідних уроках і факультативних заняттях в середній школі.

Апробація роботи. Основні положення і наукові результати дисертаційного дослідження були викладені на наукових конференціях Львівського держуніверситету: "Чичерінські читання" (1990) та "Українська філологія: історія і перспективи" (1994); на науково-практичній конференції "Купрінські читання" (Кам'янець-Подільський, 1990); на Третій міжнародній конференції "Мова і культура" (Київ, 1994); в п'яти публікаціях, а також обговорювалися на засіданні кафедри російської літератури Львівського університету.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, загальних висновків, списку використаної літератури та доповнень. Загальний обсяг роботи 189 сторінок, зокрема 14 сторінок бібліографії і 18 сторінок додатків.

У Вступі обґрунтовується вибір теми, визначаються її актуальність та наукова новизна. Формулюються завдання дисертації, характеризується її науково-теоретичне і практичне значення. Дається огляд наукової літератури, що стосується основних проблем дисертації, а також підкреслюється правомірність і необхідність вивчення проблем синтезу, що дає можливість бачити історико-літературні процеси більш цілісно і об'ємно, поза міжвидовою ізоляцією.

У першому розділі "Взаємодія поезії й живопису в російській культурі початку

століття" йдеться про практичну реалізацію ідеї синтезу мистецтва у поезії 1900-х рр., особливо в контексті символізму. Відомо, що саме символізм оголосив себе "мистецтвом *par excellence*", яке завершує і синтезує в собі всі попередні методи та форми творчості, використовує "звуки зі всіх клавіатур і фарби зі всіх палітр"<sup>1</sup>. Питання синтезу звуків і кольорів було одним з найбільш дискусійних питань художнього життя епохи, йому присвячено ряд статей у "Весак", "Золотому руні", "Перевалі", "Аполлоні", "Світі мистецтва", воно бурхливо обговорювалось представниками різних літературно-мистецьких угруповань. Ідея "вселенського мистецтва" призвела до особливої активності у взаємодії та асиміляції різних сфер художньої творчості, що, з одного боку, вилилось у конкретні форми *Gesamtkunstwerk*, а з другого - стимулювало опосередковане взаємозбагачення мистецтв.

Резюмуючи наведене в дисертації історико-теоретичне обґрунтування синтезу поезії та образотворчого мистецтва 1900-х рр., зумовленого літературним процесом кінця XVIII і всього XIX століть, потрібно відзначити: цей синтез стимулювався загальною орієнтацією культури "Срібного віку" на художнє збагачення творчої особистості, на формування нового синтетичного способу мислення. Твори більшості поетів, по суті, втілили постулати Шеллінга про всеохватність і невичерпність вербального символу, народженого в умовах синкретизму й вдосконаленого через тісну взаємодію поезії та живопису.

Конкретні результати цієї свого роду "естетичної дифузії" пропонується розглянути в роботі більш детально. В зв'язку з тим, що загальноприйнята термінологія в цій сфері практично ще не сформована, автор використовує в термінологічному значенні адекватні поняття мистецтвознавчої науки, вживає такі метафори як "дифузні процеси", "симбіотичні явища", "словесний живопис", "словесний рисунок", "зображальність стилю", що насправді мають на увазі спільну в автора і в читача здатність "бачення" світу.

При цілеспрямованому аналізі поезії Буніна, Блока, Белого та ін. видається прийнятною спроба застосування класифікації образотворчого мистецтва на жанри, види, підвиди тощо. В зв'язку з тим, що жанр пейзажу зі всіма його модифікаціями (сільський, урбаністичний, гірський, морський, тропічний і т.п.) досить широко представлений у поезії, в дисертації виділено його особливий різновид - "пластичний пейзаж", побудований за допомогою живописно-зображальних засобів. Наводячи приклади, де словесне живописання, по суті, дорівнює нулю і такі, де воно проявлене в більшій мірі, автор формулює визначення пластичного пейзажу в поезії: зображальним, пластичним пейзажем в поезії можна вважати такий пейзаж,

<sup>1</sup> *Эллис. Итоги символизма // Весы. - 1910. - N7. - С. 59.*

в якому задіяні прийоми образотворчого мистецтва (лінійні, тональні, колористичні співвідношення, передній і дальній плани тощо), ретрансльовані у вербальну форму. Завдання такого пейзажу - дати чіткий, завершений візуальний образ, образ-картину. Це визначення ілюструється довершеними зразками бунінських пейзажів та пейзажних фрагментів, взятих з поезії Блока, Бальмонта, Брюсова, Белого. При цьому порівнюються, наприклад, життєрадісні урбаністичні пейзажі Буніна, "виконані" в імпресіоністичній манері французьких малярів, з гіпертрофовано-похмурими замальовками міста у Блока, Белого, Брюсова, що тяжіють до образотворчого символізму.

Також при диференціації за порами року і часом доби такі варіанти пластичного пейзажу, як "весняний", "осінній", "ранковий", "нічний" тощо, при типологічному зіставленні у різних поетів дозволяють визначити характерні риси живописності стилю кожного автора. Окрім того, це дає можливість проведення конкретних паралелей з творами живопису та графіки, а також з певними напрямками і школами в образотворчому мистецтві. Наприклад, пейзажний фрагмент з вірша Блока "Наближається звук..." (1912) і тематично, і своїм елеґійним настроєм дуже близький до символічного живопису В.Борисова-Мусатова ("На балконі", 1905; "Зустріч біля колони", 1903), а ряд пейзажів Буніна ("Спустошення", 1903; "Берізка", 1906-1911; "З вікна", 1906) відповідно видаються проекціями полотен М.Нестерова ("Осінній пейзаж", 1906), А.Куїнджі ("На острові Валаамі", 1873), І.Остроухова ("Перша зелень", 1888) - представників реалістичного напрямку.

Окрім жанру пейзажу, в поезії початку століття достатньо об'ємно представлений портрет. Окреслюючи його специфіку в поезії, автор дисертації наводить для прикладу ряд бунінських реалістичних портретів, які виділяються простотою і лаконізмом живописних деталей, цитує загадкові, неокреслено-туманні символічні віршові портрети з Блока, Белого, Бальмонта, де живописно-зображувальне начало виявилось в меншій мірі.

Роль інтер'єру в поезії, його значення, символіка майже не досліджені. Разом з тим, велику кількість віршових інтер'єрів можна знайти у Буніна (понад 15), у Белого, Блока. Бунінські інтер'єри, в яких звучить ностальгія за сільськими затишними помістями, настроєво близькі до полотен К.Коровіна ("Вечір. Інтер'єр", 1911 та "Інтер'єр", 1914), до полотен невідомих і маловідомих художників XIX ст.<sup>1</sup> Декотрі віршові інтер'єри Белого нагадують роботи О.Бенуа, М.Добужинського, Л.Бакста, О.Головіна.

<sup>1</sup> Див.: Из истории реализма в русской живописи. - М., 1982. - С. 82, 86, 99, 105, 108 та ін.

"Словесне малярство" є досить яскравим при відтворенні поетами жанрових сцен. Вірші, які нагадують жанровий живопис, виділити неважко. Вони зустрічаються у Блока, Белого і в ідейно-тематичному плані дуже тісно пов'язані з роботами О.Бенуа, К.Сомова та інших художників, котрі використовують, як і поети, мотиви маски, комедіанства, лялькової гофманіади. Напрі.клад, яскраві сцени "галантних святкувань" є центральними в картинах К.Сомова ("Арлекін і дама", 1912; "Маскарад", 1907; "Фейерверк", 1907; "Язичок Коломбіні", 1913) і поезії Белого ("Арлекінада", 1906; "Освідчення в коханні", 1903; "Променад", "Менует", "Опала" - всі 1903; "Маскарад", 1908; "Свято", 1908).

У дисертації виділено ще один вид віршового живопису - анімалістичний. Співставляються екзотичні образи тварин у символістів з численними бунінськими замальовками звірів та птахів, виконаних з великим розумінням і тонким естетичним чуттям.

Живописно-зображувальне начало, що впливає з наведених прикладів, надзвичайно активно виявило себе в поезії досліджуваного періоду. Спроба застосування жанрової термінології образотворчого мистецтва продемонструвала багатство пластичних сюжетів та фрагментів. Функціонально суттєвими є графічні, колористичні й світло-тіньові засоби, запозичені поетами зі сфери живопису; специфічне використання їх визначає індивідуальний "почерк" поета і дозволяє співвідносити його творчість з творчістю майстрів пензля.

Слід відзначити, що такі паралелі досить широко проводив М.Волошин у своїх літературно-критичних та мистецтвознавчих статтях. Він підкреслював, що живопис та поезія пов'язані між собою за принципом "взаємо-внутрішньої присутності" і, доповнюючи одне одного, стереоскопічно відтворюють просторово-часовий континуум реальності.

**Другий розділ** - "Пластичний портрет в поезії М.Волошина" - ілюструє більш детально концепцію синтезу мистецтв. Досліджуючи функції вербального живопису в жанрі літературного портрета, дисертант, не відкидаючи різних модифікацій цього жанру, пропонує власне визначення віршового пластичного портрета який за основними своїми параметрами тяжіє до живописного.

Словесне зображення людини, безсумнівно, не є адекватним живописному, а лише "вихоплює окремі опорні пункти", натякаючи на ціле. Відповідно, пластична виразність рисунка в змалюванні індивіда досягається саме шляхом копіткого вибору цих "опорних пунктів", "рис", "штрихів", "деталей" та їх поєднань. Волошин підбирає їх надзвичайно економно, вдумливо як в критичних роботах, так і у віршових творах. Суто через зовнішні, "промовисті" деталі він зарисовує ексцентричну постать Белого (вірш "В цирку", 1903 та прозаїчний портрет 1907 р.), Бальмонта (вірш "Бальмонт", 1914

і прозаїчний портрет 1907 р.), причому, співставляючи прозаїчний та поетичний портрети, зроблені однією рукою, можна прийти до висновку, що поетичні більш досконалі - лаконічніші й вишуканіші. Таке співставлення дозволяє виділити характерну особливість Волошина-портретиста<sup>1</sup>: його вміння за допомогою декількох зовнішніх рисочок передати живу натуру моделі. Цими рисочками переважно є пластичні деталі, риси лица, міміка, жести, одяг тощо. Вони виконують у віршах ту ж функцію, що й на полотні маляра - розкривають глибинний неповторний світ людини.

Характерна закономірність: чим більше поет обмежує себе формою, тим вдалішим і яскравішим виходить портрет. Такими є закінчений портрет-картина гр.С.Толстої ("Кінцем голки...", 1909), написаний у романтичному тоні, такі ж завершені портрети М.Цветаєвої (1910), Майї Ковілье (1914), М.Новицької (1912), Лілі Ефрон (1913) та інші, що класифіковані в дослідженні, як особливий жанр пластичного портрета в поезії. В цьому жанрі Волошин виступає новатором.

Друга група волошинських портретів умовно названа "ескізами" (в живописцях, графіків така швидка контурна робота називається "шкіц"). Ознаки портретів цієї групи: а) фрагментарність (в основному вони є частиною, фрагментом вірша); б) "ескізність", начеркність (виділення зовнішніх рис і психологічного стану моделі подається натяком, через одну-дві деталі). Такими є портрети Бальмонта ("Фаетон", 1914), В.Соловійова, М.Стороженко, О.Урсова ("Р.М.Хін", 1913), О.Муромцевої ("Небо заплуталось...", 1902), Е.Дмитрієвої ("З тих пір...", 1910) та ін. Портрети такого роду зустрічаються в поезії Буніна, Брюсова, Бальмонта. Тільки у Волошина вони завжди написані з реальних історичних осіб і є більш професійно виконаними в живописному плані.

Особливої уваги заслуговує група віршових автопортретів, які дуже цікаво перегукуються з автопортретами олівцем та пензлем. Останніх дослідники нараховують біля п'ятдесяти; віршових - значно менше, але й вони - явище своєрідне в поезії. В декотрих з них помітна самоіронія, в інших - спостерігаються алюзії на античність, на язичництво, а в цілому - вони візуально точно і правдиво передають колоритну постать поета.

У багатьох портретах Волошина присутня природа, її стихії, що перш за все є фоном для виділення певних внутрішніх рис особистості. Поет іноді дуже доскіпливо вибирає його. Наприклад, він свавільно перекреслив фон, написаний В.Серовим на портреті М.Цетлін (відчинені двері, морські хвилі, вітер) і створює у вірші "М.С.Цетлін" інший пейзаж для цієї жінки, який є одночасно "портретом її душі" (осінні зеркала озер, печальні алеї Булонського лісу, сплетені гілки дерев, шії скорботних лебедів). У тих випадках, коли пейзаж повністю співпадає з внутрішнім

<sup>1</sup> Відомо, що Волошин-художник не був портретистом: зарисовки друзів, шаржі, автопортрети сприймаються, скорше, як виняток серед численних пейзажів.

строем душі, Волошин не вимальовує анатомічних деталей обличчя, деталей одягу - тоді його модель ніби виходить за раму портрета, щоб, як висловився С.Ейзенштейн, "з небувалою силою і розмахом залишитися всередині картини". Такі портрети, явлені через пейзаж, інтер'єр, через окремі стихії природи, виділені в окрему категорію портретів-символів. Це портрети М.Кювільє ("І будуть вогниками...", 1913), О.Петрової ("Бути чорною землею...", 1906), Ю.Балтрушайтіса ("До твоїх віршів...", 1903), М.Сабашникової ("Портрет", 1903). Пластичне начало в них також яскраво виражене.

Пластичний портрет для Волошина, як і для професійного художника, - дослідження, один із способів пізнання сутності людини, її мікросмосу, програми життя на землі. Поет в основному зображує натуру цікаву, змістовну, вибираючи, за висловом М.Нестерова, "модель до душі". "Модель до душі" - це специфічне чуття портретиста, коли особистість цікавить його, дає матеріал для висунення певної естетико-психологічної концепції. Волошин відштовхується від того, що внутрішній світ людини формує її зовнішність, манеру поведінки, середовище, яким вона себе оточує, а не навпаки. Духовний світ за Волошином первинний щодо матеріального (обличчя, жести, предмети користування), який є тільки проекцією духу, оправою для нього.

Надзвичайно важливими є для поета деталі, які несуть на собі відбиток душі. Тому дуже часто, створюючи портрет або автопортрет, він звертається до орієнтованих на твори мистецтва ремінісценцій, котрі із-за своєї повноти, символічного підтексту більше служать розкриттю художнього образу, аніж довге описування: "Тобою звучать наспіви Куперена, Ти - сум вогнів на святах у Рамо"; іншій моделі властиві "тонкі руки юнаків Содоми, Зміїність вуст у жінок Леонардо" і т.п.

Також Волошин часто поселяє героя в те століття, в те предметне оточення, яке є найбільш співмірним з внутрішнім світом даної особи: Бальмонта - в постренесанснх Іспанію (його "Веласкес міг би написати на фоні гір Толедських"), Мінцлову - в готичну Німеччину епохи Просвітництва, Сабашникова "сяє... на фоні Ренесансу" італійського, Ропшин "живе" у Франції XVIII століття, коли Клує рисував "подібні маски Часів останніх Валуа", а Муромцеву, "гордого Феба сестру", поет переміщує в Елладу відповідно не в сувні 1900-х рр., а в "сріблястій туніці".

Так само велику роль відіграють аксесуари типу "пера й мечі", "клинки", "рапіра", "плащ", "замшева рукавиця", "перський фаянс", що, окрім атмосфери епохи, передають притаманні певній людині внутрішні пориви. Іноді внутрішні параметри, не проявлені через риси лиця, атрибутику, одяг, фон поет виводить через міміку, жести, навіть вираз очей, які мають в його портретах надзвичайно багато модифікацій і відтінків.

За характером жестів, пози, міміки, руху можна визначити: статичним чи

динамічним є даний портрет. Застосування цих мистецтвознавчих термінів дозволило виявити цікаву закономірність: в поезії Волошина переважає характерний для образотворчого мистецтва статичний портрет.

Новаторство Волошина в мистецтві поетичного портретування полягає в тому, що при великій кількості портретів, які він робить лише з конкретних людей (явище в поезії рідкісне), він створює ряд унікальних портретів-символів і завершених віршів-портретів, які можна назвати якісно новим різновидом жанру літературного портрета - поетичним пластичним портретом.

Третій розділ - "Пейзаж" - складається з двох підрозділів: I. Миський пейзаж (описи Парижа та інших міст Європи) і II. Киммерійський пейзаж (описи районів східного Криму). Такий поділ викликаний перш за все вузьким тематичним колом пейзажних мотивів у ліриці Волошина, а також тим, що кожна з цих груп є цілісною і вичерпною ілюстрацією до аналізу характерних особливостей живописно-зображального стилю поета в певний творчий період.

Дві риси волошинського світосприйняття визначають його орієнтацію на використання прийомів образотворчого мистецтва стосовно поезії: 1) вивчення природи очима професійного художника, звідси - намагання зафіксувати, організувати її, надати їй завершеності; 2) орієнтація на пластичну виразність вірша, на методи французьких символістів та "парнасців".

Вплив паризьких шкіл (поетичної та живописної) дуже помітний у ранніх віршах Волошина. Це переважно урбаністичні пейзажі, але вони настроєво далекі від похмурого урбанізму П.Верлена, Ш.Бодлера чи Блока і Брюсова. На противагу їхньому розумінню міста як розсадника зла, "міста-спрута", Волошин показує витончену красу бульварів, неповторну гармонію вулиць, будинків, скверів. Такий підхід зближує його твори з живописною трактовкою теми міста французькими імпресіоністами. Тому основна увага в підрозділі спрямована на те, щоб виявити елементи живописного імпресіонізму в урбаністичній ліриці Волошина паризького періоду, з'ясувати їх функцію в пластичному пейзажі.

Перебуваючи під сильним впливом К.Моне, К.Піссарро, О.Ренуара, Е.Мане, А.Сіслея, П.Сезанна, Волошин запозичує в них і перекладає на мову поезії багато технічних малярських прийомів. Один з них - так званий прийом "стирання контурів" - часто повторюється. Париж, "каламутно-сірий океан", поет передає аморфними коричнево-сірими плямами вулиць, скверів; він змальовує через синій серпанок вечірнього повітря дахи будинків, злиті в темні нескінченні площини, між якими піднімаються вгору шпилі та бані соборів (вірш "Пустеля", 1901).

Дійсність сприймається, як світ "живих, прозорих плям", і поет зображує її, звертаючись передусім до принципів імпресіоністичного пленеризму. Серед цих принципів - культ фрагмента, зупиненої миті, який дозволяє вписувати в раму

довільно "вихоплений з природи" кадр. Тут поетичний імпресіонізм, що також має в основі фрагментарність, стикується з живописним і підсилюється "грою" світла й тіней, вмінням Волошина передати світлоповітряне середовище, яке розчиняє контури предметів, пом'якшує чіткість зображення. (Поет не випадково вибирає для своїх віршових етюдів дощову або вологу осінню погоду, туман, і особливо любить він Париж вечірній).

Відомо, що на нову техніку живопису імпресіоністів навела гра світла на воді. Подібно до К.Моне, тільки у віршовій формі, Волошин зображує мінливу поверхню Сени та озер Булонського лісу.

Але головна стихія, яку досліджує Волошин за прикладом імпресіоністів, - це стихія світла. Найрізноманітніші світлоєфекти, сонячні промені, їх відбитки, безліч можливих градацій світлотіні - все це у великій кількості зустрічається у волошинських віршах. Характерно, що в ранніх творах "світло" сприймається поетом лише як естетична категорія, він оперує ним з метою створення віршового живописного полотна. Пізніше семантика світла й тіні набуває додаткових значень - символічних.

У передачі барв Волошин-поет не має собі рівних. Це підкреслюють майже всі дослідники його творчості. Узгоджуючи свою словесну майстерність з імпресіоністськими канонами, він скрупульозно добирає кольорову гаму кожного вірша. Більшість його поетичних пейзажів вражають виваженим колористичним ритмом, який є настільки чітким, організованим, що його можна виділити в умовну схему. В роботі наводиться ряд прикладів, де прекрасна колористична рівновага пейзажів зумовлена не тільки суто "технічними" малярськими прийомами, а й глибинною символікою, яка ґрунтується на теорії кольору Й.-В.Гете та Р.Штейнера<sup>1</sup>.

Характерно, що Волошин, тонкий знавець творів світового мистецтва, аналізуючи їх у критичних роботах, говорить про них і в своїх віршах, які є "художніми описами творів образотворчого мистецтва", тобто екфрасисами<sup>2</sup>. Волошинські екфрасиси також характеризуються високим пластичним коефіцієнтом. Разом з тим вони містять тонкі об'єктивні міркування про європейських митців та їхні полотна.

Особливе місце займає опис Руанського собору, його готична символіка імпонує Волошину своїм універсалізмом. Цикл "Руанський собор" (1907), створений на зразок однойменого циклу Клода Моне, відзначається колористичним багатством (на 7 віршів невеликого об'єму - біля 50-ти найменувань кольору), багатством світлотіньових градацій, численними зарисовками архітектурних деталей. Але всі

<sup>1</sup> Інтерпретація символіки барв подається Волошином у статті "Чого вчать ікони?". Див.: **Лики творчества**. - Л., 1988. - С. 291 - 295.

<sup>2</sup> Термін "екфрасис" належить К.Кантору. Див.: **Кантор К.М. Тысячеглазый Аргус: Искусство и культура**. - М., 1990. - С. 43.

ці засоби живописної техніки задіяні тут задля створення символічних образів, точність і вишуканість яких захоплювала сучасників поета.

В цілому ж, досліджуваний урбаністичний пейзаж є прикладом злиття імпресіонізму з символізмом. Поетичний імпресіонізм Волошина, відтінки настроїв, їх переходи, модуляція почуттів, взаємодіючи з імпресіонізмом живописним, тяжіє до символізму, який в свою чергу усвідомлює "необхідність раціональної переробки первинних емоцій в лінії та барвисті плями, яким надається символічне значення"<sup>1</sup>.

В роботі підкреслено, що елементи імпресіонізму живописного (колір, тон, світло, тінь), ретрансльовані посередництвом слова в структуру вірша, окрім функції збагачення імпресіонізму поетичного, виконують роль символів.

Протягом усього аналізу, що вівся в підрозділі "Миський пейзаж", автор роботи проводив численні співставлення віршової пластики Волошина з живописними полотнами французьких імпресіоністів К.Моне, К.Піссарро, О.Ренуара, А.Сіслея, Ван Гога, Е.Мане, П.Сезанна, таких майстрів імпресіоністичного живопису, як Англада і К.Коровін, а також деякими живописними замальовками Парижа самого Волошина.

Киммерійський пейзаж - друга група віршів, в якій розглядаються живописно-зображальні прийоми, властиві поетичному стилю Волошина. У цій групі сфера аналізу обмежена двома циклами: "Киммерійські сутінки" та "Киммерійська весна", в яких найяскравіше представлений пластичний пейзаж. У цьому підрозділі подаються викладки, що демонструють еволюцію пластичного методу поета. Нова фаза його творчої концепції полягає в орієнтації на живописність більш вагому, конкретну, дещо протилежну живописній манері імпресіонізму.

У віршах названих циклів (1907-1915 рр.) поет застосовує новий метод: замість кольорових розмитих плям він фіксує чіткі контури зображуваних предметів, їх об'єм, фактуру, він намагається надати графічну окресленість великим предметним масам. Цей, більш вимогливий підхід митця до матеріалу, свідчить про творчу зрілість майстра і ґрунтується на використанні засобів та прийомів японського мистецтва, що були основними орієнтирами в його малярстві. З іншого боку, на віршову пластику Киммерійських циклів мав великий вплив живопис К.Богаєвського, друга Волошина, якому присвячений цикл "Киммерійські сутінки". Більшість робіт художника на тему Киммерії, за словами дослідників, "можна покласти на музику волошинського вірша".

В дисертації простежено різні аспекти названих впливів за такою схемою:

І. Прагнення до граничного лаконізму в обрисовці контурів, ліній, об'ємів за принципом конкретного відображення матеріального світу (акмеїзм).

<sup>1</sup> Андреев Л.Г. Импрессионизм. - М., 1980. - С. 34.

II. Зміни в колористиці, спрощення мистецької палітри.

III. Особливості градацій світла й тіні в киммерійських пейзажах. Характерно, що спостереження над категоріями світла й тіні в циклах

"Киммерійські сутінки" та "Киммерійська весна" приводять до парадоксального висновку: Крим, географічний південь, виявляється більш похмурим і тьмяним, аніж, наприклад, осінній нічний Париж. Порівняно з урбаністичними пейзажами у віршах про Киммерію дуже мало слів, що передають світлоєфекти. По суті, світло відсутнє - нема навіть тіней. Сині, лілові тіні, такі, якими їх малювали імпресіоністи, - зникли. Натомість з'являється деяка субстанція "антисвітла" - символ, що візуально надає всім пейзажам тьмяного, темнуватого тону.

Автор висовує дві гіпотези щодо причини девальвації категорії світла. Перша з них, очевидно, зумовлена ідейно-тематичним спрямуванням циклів, друга полягає в опосередкованому впливі японців, котрі "на відміну від європейських майстрів ніколи не давали прямого зорового зображення світла й тіні"<sup>1</sup>.

Цікаві зміни відбулися і в кольоровій палітрі поета. Колір у досліджуваних пластичних пейзажах, на відміну від світла, стає яскраво вираженим; численні назви барв, характерних для місцевого ландшафту, влучні, нестереотипні. Але, властивий поезії Волошина "багатоколірний потік", наче знаходить своє русло: він буквально оформився в чотири домінуючих барви - синя, сіра, червона, жовта. В роботі наводиться відповідна таблиця використання цих кольорів, яка допомагає провести паралелі з гравюрами Харунобу, Утамаро, Хокусаї.

Трансформовані методи волошинської віршової пластики нагадують стиль гравюри. Спостерігається більша конкретика форм та ліній, лаконізм рисунка, чіткість кольорів - всі ці особливості простежені на прикладі чотирьох архетипів, задіяних у пейзажах, і виділених самим Волошиним: земля, море, небо, сонце.

Чітко прорисовані статичні, монолітні контури ландшафту: скал, гір, пагорбів, обвалів та долин, переданих переважно в жовто-буро-червоній гамі, контрастують зі стихією моря - рухливою, неспокійною, де барви більш різноманітні. Білий, рожевий, сизий, синій, золотистий кольори чергуються при постійному підкресленні фактури води.

Фантастично-мінливим, величним змальовує Волошин небо і аморфну стихію хмар на ньому - в цьому його поетична пластика не має рівних. Через поєднання у віршових пейзажах (як і в акварельних) цих архетипів поет встановлює зв'язок між небом і землею. Він, постійно підкреслюючи цю єдність, висловлює свою філософську позицію, яка полягає в постійній взаємодії земного і небесного, духу та матерії.

<sup>1</sup> Воронова Б.Г. Японская гравюра 17 - 19 веков: Тетрадь II. - М., 1987. - С. 470.

У цьому підрозділі проводяться паралелі віршових пейзажів Волошина з його живописними роботами, а також полотнами К.Богаєвського. Разом з тим проведені спостереження дозволяють стверджувати, що характер зображувального начала в киммерійських циклах близький до малярської манери японських шкіл укі-йо та сандзьоцу, частково - до реалізму європейської графіки, а вплив живописного імпресіонізму тут майже виключений.

Значна кількість подробиць, конкретність відтворення реалій світу, прагнення до ясності та лапідарності стилю в цілому зближують поетичний стиль Волошина з акмеїзмом.

Таким чином, на основі проведеного аналізу пластичного пейзажу в ліриці Волошина, можна стверджувати, що його творчість є синтезом не тільки в плані взаємодії різних видів мистецтва, але і в плані взаємодії різних шкіл і напрямків всередині цих видів мистецтва.

**Висновки** роботи в основному такі:

Явища синкретизму, які активно заявили про себе на початку століття, були досить результативними. Дисертант стверджує, що взаємодія поезії та живопису охоплює найважливіші аспекти розвитку літератури ХХ століття: ідейно-художній, жанровий, стильовий. Поетична спадщина Волошина є достатньо ілюстративною в плані виявлення характерних рис симбіотичного союзу цих видів мистецтва.

Аналіз показав, що живописно-зображувальне начало формує індивідуальну (а у випадку Волошина - універсальну) систему естетичних засобів, яка визначається масштабами і різносторонністю відтвореної поетом картини світу.

В цілому автор вважає, що маловивчена в літературознавстві проблема синтезу різних видів мистецтв відкриває широкі перспективи для її глибокого дослідження, а надто в руслі взаємин поезії та живопису.

**З теми дисертації опубліковано такі роботи:**

1. До проблеми взаємодії мистецтв в контексті естетики символізму початку століття // Зб. наук. праць Кам.-Подільського пед. ін-ту. Серія: філологічна. - Випуск I. - Кам'янець-Подільський, 1993. - С. 123 - 127.
2. Пластический портрет в поэзии М.А.Волошина // Язык и культура. Третья международная конференция. Т.1. Доклады. - Киев, 1994. - С. 246 - 256.
3. Гармонія слова // Слово і час. Ж-л Ін-ту літ-ри НАН України. - 1994. N 2. - С. 79-84.
4. Емоціонально-філософська символика цвета и света в поэзии М.А.Волошина. - Деп. в ДНТБ України 18.XI.93. - № 2318 - УК93. - 21 с.
5. Пластический портрет в прозе А.И.Куприна: Тез. докл. научно-практ. конф. - Каменец-Подольский, 1990. - С. 64 - 66.

## SUMMARY

General'yuk L.S. The Pictorial and Figurative Principle of the Poetry in the 1900-1910-s. /On the basis of M.Voloshin's works/.

The thesis is submitted for the Candidate of Philological Sciences award in accordance with Specialties 10.01.01. - Russian Literature and 17.00.04. - Pictorial Arts; T.G.Shevchenko Institute of Literature, National Academy of Sciences of Ukraine, Kiev, 1994.

In the defended thesis analysis is made of the largely unknown interspecific processes in the sphere of culture - those of synthesis. A general analysis of K.Balmont, A.Blok, V.Bryusov, A.Belyi, I.Bunin, and, more importantly, a thorough scrutiny of M.Voloshin's works reveal the fruitfulness of the interplay between poetry and fine arts in the cultural context of the early XX-th century. M.Voloshin's poetry may serve as an example of a synthesis of the two art forms. His poetic works abound in the verbally transformed pieces of pictorial and graphic arts, i.e. numerous portraits, self-portraits and landscapes. To provide a more comprehensive and clear classification of the syncretic phenomena in M.Voloshin's poetry the terminology of fine arts is used when analysing the above said landscapes and plastic portraits.


## АННОТАЦИЯ

Генералюк Л.С. Живописно-изобразительное начало в поэзии 1900 - 1910-х годов. (На материале творчества М.Волошина).

Диссертация на соискание научной степени кандидата филологических наук по специальностям 10.01.01 - Русская литература и 17.00.04 - Изобразительное искусство, Институт литературы им.Т.Г.Шевченко НАН Украины, Киев, 1994.

Защищается рукопись, в которой проводится анализ малоизученных межвидовых процессов в сфере культуры - процессов синтеза. Продуктивность взаимных контактов между поэзией и живописью в контексте культуры начала века выявляется при общем анализе творчества К.Бальмонта, А.Блока, В.Брюсова, А.Белого, И.Бунина и при более тщательном системном исследовании творчества М.Волошина. Поэзия Волошина служит своего рода образцом синтеза двух видов искусств. В ней посредством трансформированных в слово средств живописи и графики представлены многочисленные портреты, автопортреты, пейзажи. При типологическом анализе пластических портретов и пейзажей задействована искусствоведческая терминология, которая способствует созданию четкой и обширной классификации явлений синкретизма в поэзии М.Волошина.

**Ключові слова:** синтез мистецтв, симбіоз поезії та живопису, портретна пластика, пластичний пейзаж, вербальний живопис, мальовничість стилю.



Підписано до друку 18. Ію. 1994р. Об'єм 0,8. Формат 60x84 І/16  
Друк офсетний. Тир. 100пр. Зам. 270. Безплатно.  
ЛОД УДПУ ім. М. П. Драгоманова, Київ, Пирогова, 9.



**AB 31.111**