

УДК 821.161.2-1.09

*Наталія Науменко*

## ЛІТЕРАТУРНА МАРИНІСТИКА ЯК СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ: ПРОЗА ТА ПОЕЗІЯ

На засадах поетики синтезу мистецтв проаналізовано мариністичні мотиви української літератури початку ХХ століття, уведені в образну структуру поетичних та прозових творів. Показано, що море як архетипний образ української культури не лише зумовлює добір засобів синтезу мистецтв письменниками, а й сам стає метафорою літературної творчості.

**Ключові слова:** мариністика, синтез мистецтв, поезія, проза, архетип, символ, індивідуальний стиль.

### **Naoumenco N. Literary Marine How Synthesis of Arts is: Prose and Poetry.**

The article gives an analysis of marine motifs in Ukrainian prose and poetic works of the beginning of the 20<sup>th</sup> century, based on the poetics of artistic synthesis. There is shown that ‘the sea’ as an archetypal image of Ukrainian culture not only conditions the ways to synthesize the artistic methods in a literary work, but also becomes itself a metaphor of literary creativity.

**Key words:** marine imagery, artistic synthesis, poetry, prose, archetype, symbol, individual style.

Літературний твір – не просто сукупність образів, а й сам образ – результат симбіозу *слова, кольору та звуку*. Посилення інтересу до проблеми синтезу мистецтв, яке відбувалося в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст., є одним із чинників, що дають змогу дослідникам визначати цей період як “*неоромантизм*”, або, за Лесею Українкою, “*новоромантизм*” [10, 125].

Синтез різних мистецтв у літературному творі – один із виявів яскравого й важливого процесу модернізації красного письменства, що постав у результаті глибинних світоглядних змін. Для конкретизації цього явища щодо **малої прози** Ю. Кузнецов пропонує термін “синтетична новела” – “мініатюрний прозовий твір, у якому з особливою силою виявилася тенденція до синтезу в літературі здобутків суміжних мистецтв” [3, 108–109].

На думку Н. Шумило, розмаїтість жанрових різновидів української літератури зламу століть пояснюється не стільки синтезом мистецтв, скільки змінами у структурі оповіді, передусім прозової: “Епічна обізнаність “всезнаючого автора”, розкладаючись у жанрах аква-

релі, есе, новели... набуває свого оновлення за рахунок введення кількох співіснуючих точок зору, утворюючи, таким чином, суб'єктивовану об'єктивність" [12, 85].

Однак залучення мистецьких образів до канви твору, перетворення їх на символи, поряд із особливостями образу оповідача, на нашу думку, і є головним чинником утворення "суб'єктивованої об'єктивності". Це й стало теоретичною основою монографій О. Рисака "Лесин дивосвіт", "Мелодії й барви слова: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст.", "Найперше – музика у слові: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст."

Розробки О. Рисака стали вагомим набутком у розробленні питання "Інтерпретація мариністичної символіки в українській літературі", зокрема вони уможливили порівняльний аналіз творів, заснованих на поєднанні мистецьких концептів, де ключовим хронотопом є *море*. Тому *мета* нашого дослідження – з'ясувати, як саме в контексті прозової або ліричної оповіді сполучення цих образів стає не лише композиційним чинником її творення, а й символом певного різновиду мистецтва, явленого в царині писемної творчості.

Російський дослідник М. Епштейн вирізняє "ідеальний", "бурхливий" та "похмурий" різновиди пейзажу в поезії. Море як елемент ідеального пейзажу співвідноситься із дзеркалом: "Тиха, упокоєна гладінь води потрібна природі, щоб милуватися собою... Звідси – гармонія, яка вноситься дзеркальною поверхнею води у внутрішній світ природи й вивершує її в самій собі" [13, 133]. У світових культурах поширеним є порівняння "море – наче небо у свічаді" [див. 8, 76]. Однак у поетичній творчості епохи романтизму (додамо, що й неоромантизму) ідеальному пейзажеві протистоїть сум'яття в душі ліричного героя або оповідача, який переживає розрив із красою природи [13, 136].

Так, у новелі М. Коцюбинського "Сон" завдяки образів води (й моря як одного з його компонентів) розмикається хронотоп оповіді, ускладнюється її наративна структура, створюються складніші образи: "Антін покидає бульвар і виходить на міську площу, де в самому центрі – калюжа. Йому не треба дивитись на місто. Він може глянуть в калюжу й побачити город... Все вмістилось в одній калюжі" [2, 112]. **Імпресіоністичний** пейзаж міста, "написаний" уявою

героя, – проекція зовнішніх реалій на внутрішній світ: *“Як в калюжі весь город, так і в окремому дні він бачив ціле життя своє”*.

У спогадах героя до образу води долучаються й образи інших стихій: *“Колись він бачив далекі краї, де сонце і море навперейми намагалися розгорнуть перед ним всі свої дива, але то було давно, й буденне життя вщерть занесло попелом згадки... [Тому] він любив сні. Лягаючи спати, наче пускаєшся плисти по морю ночі, невідомому, чорному”*. Разом із композиційним концептом сну в імпресіоністичній оповіді з’являється притаманна символістичній поетиці фігура таємниці, недовомленості: *“Що там зустрінеш, побачиш, переживеш, поки темні хвилі ночі не викинуть тебе на ясні береги дня?”* [2, 114].

Лейтмотивні деталі твору, які є змістовими прирощеннями образу води, присутні в оповіді на різних її рівнях. Загалом вони працюють як на створення враження героя від дійсності, так і на показ самої дійсності: *“Там [у печері] води горіли шафіром або смарагдом, там була піна, рожева, наче троянда, склепіння в містичному сяйві, зеленім, блакитнім, там вода крила сріблом човен... Переливалась веселка, блищадо дорогоцінне каміння, грали брильянти, а різнобарвні молюски своїм тілом цяцькували підводні скелі”* [2, 128].

Завдяки образу води, введеному на різних символічних рівнях у вставну новелу – сон Антона, Коцюбинський уперше в українській літературі витворює архетипний образ, який отримав у працях К.-Г. Юнга назву “Аніма”. Це – безіменна жінка з “далекої, теплої країни” – острова серед моря, образ ідеальної жінки в підсвідомості героя. Жінка-Аніма зі сну є виявом *alter ego* оповідача [5, 92], на що вказує характеристична дзеркальна деталь *“ціле небо в морі та ціле море в небі”*. До того ж із плином оповіді риси води переносяться на інші об’єкти природи, які оточують героя та його ілюзорну супутницю: *“Не знаю [каже Антін], хто з нас назвав ящірку душею каменя, живчиком, що вічно б’ється в важкій і нерухомій масі”* [2, 119].

Морська стихія у сприйнятті героїв набуває “неплинних” ознак, перетворюючися на людину: *“Море несло на собі хвилю й, докотившись, коротким назвиклим рухом викидало її на берег, неначе карти здавало”*, на квітчастий луг: *“Море... все розцвіталося срібними квітами”* [2, 119]. Видиво моря викликає в жінки-Аніми (а, можливо, й у самого Антона) філософські роздуми про єднання між людьми: *“Котиться хвиля з Африки і, як далекий братерський привіт – цілує*

скелі. *І, може, та хвиля, що мила ноги араба, набігає тепер на мої ноги, як символ єднання (! – Н. Н.)*” [2, 119].

Заглиблення в архетипний образ *води* виявляється в сцені подорожі морською печерою: *“Вона розцібнула рукав... і встромила руку, блакитну в місячній сяйві. – Дивіться! – гукала вона... Тепер ми, як боги!.. Кричить – “хай буде світ!”*. Як зауважує із цього приводу М. Барг, подібність людини до Бога полягає в її творчому вмінні користуватися символами [1, 269].

Через образ моря Коцюбинському вдалося втілити у “Сні” не лише особливості характеру головних героїв, а й чималу кількість філософських ідей, лейтмотивом яких є “життя як мистецтво”: *“Не можна зростити квітку на ґрунті безводному. Вона зів’яне. Він розуміє, що без прози трудно прожити. Хай буде зверху піна, але під нею мусить в келиху грати чисте вино, і той, хто лле у нього безперестанку воду, позбавить смаку вино”* [2, 133].

Ключові образи мариністичного **віршованого** твору часто зумовлюють його жанр, композицію, особливості художньої мови та образної структури. Якщо поглянути на історію новочасної літератури, то можна виявити, що відкриття хронотопічного образу моря як важливого символу нескінченності, свободи й дива, а морського узбережжя – як місця просвітлення й філософських роздумів, виразно збігається з піднесенням популярності *вільного вірша*.

До цього значення образу моря через низку метричних поезій, які складають цикли “Подорож до моря” та “Кримські спогади”, підводить Леся Українка. Море для неї – істота багатоліка: то розгнівано-грізна, то принадно-покірنا й ніжно-лагідна. Морські поетичні картини, виконані у пленері, напоєні “переливами сонячного проміння, ніжними поетичним фарбами, бо це – “країна світла й золотистої блакиті” (“Тиша морська”) [див. 7, 115].

За твердженням А. Панькова та Т. Мейзерської, “ритмічна заданість [поезій Лесі Українки] породжує своєрідну хвилеподібну композицію... Можливо, недаремно у поезії “Уривки з листа”, де авторка характеризує свою віршотворчість, вона порівнює свої думи з Чорним морем” [6, 30].

Мариністика Лесі, виражена в основному білими та синіми тонами, лише подекуди нюансована відтінками сріблясто-сірого й блакитного або контрастним акцентом ясно-червоного:

*Ой високо сонце в яснім небі стало,  
Гаряче проміння та й порозсипало,  
По хвилях блакитних плине човен прудко.  
От і берег видко! Прибули ми хутко [9, 22].*

У цій поезії кольорова гама помітно розширюється, зокрема в напрямі поєднання автологічного та тропейного вимірів образності: епітетів – “синє море”, “світ красний, хороший, розкішний”; епітетів-прикладок – “стрільниці-бійниці”, “турки-яничари”, “куринь-мінарет”; паралелізмів – “Де полягла козацькая голова думлива, // Виріс там будяк колючий та глуха кропива”. Таким чином лірична героїня намагається пропустити історичні події, пов’язані з кримською землею, через власне бачення, акцентоване засобами синтезу мистецтв у сполученні з історіософськими роздумами. Ці ознаки посилюються в 8-й поезії циклу “Подорож до моря” – “Вже сонечко в море сіда”:

*На хвилях зелених тремтять  
Червонії іскри блискучі  
І ясним огнем миготять,  
Мов блискавка з темної тучі.  
А де корабель наш пробіг,  
Дорога там довга й широка  
Біліє, як мармур, як сніг,  
І ледве примітно для ока [9, 24].*

Зустріч із морем, замилювання його силою і красою, асоціативні роздуми – “все зблизило, зріднило ліричного персонажа з могутнім велетнем... Пізнання моря сприяло розширенню бази естетичного ідеалу” [7, 113–114], насамперед зіставлення життя моря з поетичною творчістю. Чому й стали взірцем “Уривки з листа” – фактично перший вірєць оновленого верлібру:

*Товаришу мій! Не здивуйте з лінивого вірша.  
Рифми, дочки безсонних ночей, покидають мене,  
Розмір, наче химерная хвиля,  
Розбивається раптом об кожну малу перешкоду... [9, 104].*

Тут доцільно говорити не лише про метафоричність вільного вірша, а й про сам вільний вірш як метафору. Верлібр Леся називає “лінивим віршем”, рими для неї – “дочки безсонних ночей” (ідеться, очевидно, про невпинний пошук точної рими). Розмір – “химерная

хвиля”: адже наголошені й ненаголошені склади в стопі – синонім зіставлення руху хвилі з непостійністю вільновіршових рядків. А перешкоди, об які вона розбивається, – це слова, які могли б стати окрасою твору, але, на жаль, не вкладаються в розмір [див. 4, 7].

Імпресіоністична багатоколірність моря, притаманна новелі “Сон” Коцюбинського, виявляється в образі мрії:

*Так би й лежала я завжди над сею живою водою,  
Дивилась би, як без жалю сипле перли вона й самоцвіти  
На побережне каміння,  
Як тіні барвисті від хмарок злотистих  
Проходять по площині срібно-блакитній  
І раптом зникають,  
Як білая піна рожевіє злегка,  
Немов соромливе обличчя красуні... [9, 104].*

Однак цілком у дусі неоромантизму у творі Лесі Українки контрастують “ідеальний” пейзаж моря, який постає у мріях героїні, та “бурхливий” пейзаж гірського довкілля:

*Крейда, пісок, червонясте та сіре каміння  
Скрізь понад шляхом нависло, неплідне та голе,  
Наче льоди на північному морі.  
Сухо, ніде ні биліни, усе задавило каміння,  
Наче довічна тюрма.  
Вітер здійма порохи... [9, 105].*

На контрасті цих пейзажів виникає образ “великої, хорошої квітки” – квінтесенція цілої поезії:

*Квітку ту вченії люди зовуть Saxifraga,  
Нам, поетам, годиться назвати її Ломикамінь  
І шанувать її більше від пишого лавра [9, 105].*

Цей “Уривок...”, датований 1897 роком, можливо поцінувати як варіацію на тему “Поетичне мистецтво” – тему, яку впродовж усього часу існування поезії розробляли по-різному. Зокрема в Лесиному творі саме море виступає чинником віршотворення та образотворення, – таку естетичну роль отримує цей символ у парадигмі **неоромантизму**.

Творчу манеру М. Хвильового, яка є поєднанням стильових концептів **імпресіонізму** та **неоромантизму**, також часто описують у

художніх і музичних термінах: його творам властивий “романтичний пафос та імпресіоністичний настрій, нерідко мінорний; пастельні тони, які звучать на музично виладованих, подвійних фразах, мов на струнах виготовленого досвідченим майстром інструмента” [12, 219].

“Романтика вітаїзму” – ключовий стильовий концепт творчості Хвильового – за одну зі складових частин має мариністичні мотиви. Вони й визначають синкретичний характер мистецького образу, суміщуючи “ідеальний” пейзаж доквілля та “бурхливий” чи “похмурий” пейзаж душі ліричного героя як у прозових: “Далеко на півдні замислилось море. Далеко-далеко Ялта – порт. Морські купання, і море пахне, а грона з винограду на узгір’ях. Виноград у листях, і тільки зрідка соковито на сонці блищить. // Так блищить: морська хвиля мчалась, і вдарило її з нальоту проміння” [10, 255], так і в поетичних творах:

*Мандарини із Мальти везуть  
І у фуру впряглася зоря...  
Зникни геть, на майдані бур'ян –  
Мандарини із Мальти везуть!  
Хто це крапа осінню сльозу?  
То пільма шкереберть за моря –  
Мандарини із Мальти везуть  
І у фуру впряглася зоря... [10, 73].*

Море як архетипний образ, уведений в “Арабески” – своєрідний взірець “орнаментального стилю” – відіграє ключову роль в естетичній концепції Хвильового: “Степова оселя й дальні виноградники – все потопало в мовчазному концерті цвіркунів. Стояли похмурі хмари, і десь традиційно глухо билось і грало з берегами сіре туманне море. Природа, цей незрівнянний художник, шукала цієї ночі химерного жанру. В кожному шелесті й тремтінні приморської сиротливої флори я відчував **напружену боротьбу за майбутнього прекрасного Рафаеля** (виділено нами. – Н. Н.)” [11, 311–312].

В аспекті злуки мистецтв виявлено, що символіка суміжних мистецтв, ужита в образній системі словесного твору, дає авторові змогу показати складну панораму художнього явища, яка утворюється з інтерпретованих по-новому символів. Прийоми синтетичного письма та виведені завдяки їх застосуванню нові значення традиційних символічних образів є одним із чинників, які допомагають по-іншому

поглянути на історично усталену концепцію індивідуального стилю письменника, оцінити його внесок в естетичну доктрину неоромантизму, імпресіонізму, експресіонізму тощо.

Узагальнюючи, наголосимо: захоплення митців живописом і музикою, обізнаність із творчістю відомих художників і композиторів, а також успадковане від предків-слов'ян пантеїстичне ставлення до природи значною мірою позначилися на їхньому світовідчутті й світобаченні, які промовляють до нас мовою їхніх творів. Звукокольорова образність, її “первозданний” зміст і прихована, часом контекстуально-спровокована символіка стали важливим елементом філософсько-естетичних концепцій українських письменників рубежу століть, сприяючи повнішому осмисленню кожного прояву буття.

Аналіз літературного твору та її символічного (мариністичного) компонента в контексті інтерпретації життєвого шляху героя, його світогляду та відносин зі світом приводить до такого висновку: символіка як виражальний засіб художньої мови є тим чинником, який розширює мікросвіт твору до рівня макросвіту загальнокультурного явища. Уведення в канву літературного твору мариністичної символіки, зокрема пов'язаний із цим добір засобів синтезу мистецтв, визначається як спроба акцентувати розвиток літературного символу із зацікавленості літераторів у відтворенні прадавньої світоглядної картини, де чільними постають образи природи, зокрема внаслідок посиленого інтересу авторів до осмислення предковічних архетипів батьківства й материнства.

### *Література*

1. Барг М. Эпохи и идеи.– М.: Прогресс, 1987.– 417 с.
2. Коцюбинський М. М. Сон // Вибр. тв.: У 3 т.– Т. 3.– К.: Дніпро, 1979.– 375 с.
3. Кузнецов Ю. Б. Імпресіонізм в українській прозі XIX–XX століть.– К.: Зодіак-ЕКО, 1995.– 304 с.
4. Науменко Н. В. Вільний вірш у творчості Лесі Українки // Дивослово.– 2004.– № 4.– С. 6–8.
5. Науменко Н. В. Символіка як стильова домінанта української новелістики кінця XIX – початку XX століть.– К.: НУХТ, 2005.– 204 с.
6. Паньков А. І., Мейзерська Т. С. Поетичні візії Лесі Українки: онтологія змісту і форми.– О.: Астропринт, 1996.– 76 с.
7. Рисак О. О. “Найперше – музика у слові”: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст.– Л.: Вежа, 1999.– 402 с.

8. Сетонайкай (зібрання японської поезії в перекладі на українську мову) // Всесвіт.– 2004.– № 3–4.– С. 20–25.
9. Українка Леся. Лірика. Драми.– К.: Дніпро, 1986.– 415 с.
10. Українка Леся. Твори: У 12 т.– Т. 8: Літературно-критичні статті.– К.: Дніпро, 1977.– 367 с.
11. Хвильовий М. Твори: У 2 т.– Т. 1: Поезія. Оповідання. Новели. Повісті.– К.: Дніпро, 1990.– 650 с.
12. Шумило Н. Від соціальних настроїв до літературних // Слово і час.– 1996.– № 6.– С. 84–87.
13. Эпштейн М. Н. “Природа, мир, тайник вселенной...”: Система пейзажных образов в русской поэзии.– М.: Высш. шк., 1990.– 303 с.
14. Pavlyshyn M. Aspects of Literary Process in the USSR. Southern Review (Adelaida), 1991.– 731 p.

УДК 821.161.2-1.09

*Марта Хороб*

## ЕСТЕТИЧНИЙ СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У ПОЕЗІЇ СВЯТОСЛАВА ГОРДИНСЬКОГО

На матеріалі лірики Святослава Гординського (1906–1993; художника-малювача, поета, літературознавця й мистецтвознавця) здійснено ідейно-естетичний аналіз збірок “Барви і лінії”, “Італійські вірші”, який засвідчує органічний синтез живописного та словесного насамперед (рідше музичного) мистецтв, що функціонують як цілісне художнє явище.

**Ключові слова:** синтез мистецтв, психологія творення, світобачення поета й живописця.

**Horob M. Aesthetically Beautiful Synthesis of Arts in Poetry of Svyatoslava Gordinscogo.** The high-aesthetic analysis (the collections “Tints and lins”, “Italian poems”) which testifies to the organic synthesis of the pictorial and in the first place verbal ( more rarely musical) art that functions as the whole artistic phenomenon has been made on the material of Svyatoslav Hordynski’s lyrics (1906–1993) (the artist – painter).

**Key words:** the synthesis of art, the psychology of creation, the poet and art’s world view.

У літературознавстві останніх десятиліть наукове осмислення проблеми синтезу мистецтв більше зосереджувалось на синкретизмі слова й музики (Т. Басс, М. Брістігер, В. Васіна-Гроссман, І. Глебов,