

УДК 821.0 “18/19”

ПЕЙЗАЖ У КОНТЕКСТІ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ (на матеріалі слов'янської поезії)

Людмила ПЕТРУХІНА

Львівський національний університет імені Івана Франка
вул. Університетська, 1, Львів, 79000
Кафедра слов'янської філології

У статті розглядається необхідність введення поетичних тем та універсальних компонентів художньої писемності (зокрема пейзажу) у коло зацікавлень теорії літератури. На матеріалі слов'янської поезії запропонована класифікація видів і типів пейзажів, втілених у поетичному слові романтизму і модернізму, показана їхня спільність і відмінність.

Ключові слова: польська поезія, українська поезія, романтизм, модернізм, пейзаж, словник природи, каталог природи.

Ще перед Другою світовою війною В.Жирмунський писав, що “основним недоліком більшості сучасних праць з питань поетики є свідомо чи несвідомо перевага, яка надається питанням композиції над проблемами тематики (...) Не можна думати, що питаннями метрики, інструментовки, синтаксису та сюжетотворення (тобто сюжетної композиції) вичерпується сфера поетики: завдання вивчення літературного твору з естетичної точки зору тільки тоді буде завершено, коли до кола вивчення увійдуть і поетичні теми, так званий зміст, що розглядається як художньо дієвий факт”¹.

Це судження є винятково важливим для вирішення проблеми, порушеної у запропонованій статті. Адже і в наш час теоретики літератури (зарубіжні і вітчизняні) здебільшого залишають поза увагою вивчення і дослідження поетичних тем. Образи (моделі, топоси, поетичні формули) не завжди стають предметом зацікавлення поетики чи теорії літератури. Один із небагатьох, і то чи не єдиний універсальний компонент художньої літератури, а саме – **пейзаж**, посідає належне місце у дослідженнях з літературознавства. Очевидно, цьому сприяло одвічне зацікавлення філософів і теоретиків літератури взаємовідносинами мистецтва і природи, яке знайшло своє відображення у працях, зокрема, Арістотеля, Ф.Прокоповича, Й.-В.Гете, Н.Буало, С.Франка та багатьох інших. Визначення літературознавчої категорії **пейзажу** міститься у спеціалізованих словниках², в сучасних ґрунтовних дослідженнях з теорії літератури

¹ Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Ленинград, 1977. С.103.

² Літературознавчий словник-довідник. Київ, 1997. С.542.

(від тритомного “Вступу до науки про літературу” С.Скварчинської, виданого на початку 50-х років, до підручника для вузів “Теорія літератури” О.Галича, В.Назарця, Є.Васильєва, що побачив світ у 2001 р.). У вказаному підручнику розділ “Пейзаж” включений у главу “Структура і елементи внутрішньої форми художнього твору”. Автори розглядають “пейзаж” у системі літературних образів поруч з іншими – “персонаж”, “ліричний герой”, “інтер’єр” тощо, вони називають його “образом природного оточення персонажів”, “картиною природи” і визначають основні функції цього образу³. Значно більше уваги пейзажу і його функціонуванню у художньому творі приділяє А.Ткаченко, який слушно зауважує, що у літературі, як і в малярстві, пейзаж набуває найрізноманітніших функцій – “романтичної, символістської, реалістичної, імпресіоністської, експресіоністської, модерністської...”⁴.

І все ж зображення природи у літературі ще у багатьох аспектах залишається неопрацьованою темою, яка може стати предметом зацікавлення дослідників.

Розуміючи під словом **пейзаж** будь-яке зображення природи у матеріалі мистецтва слова, визначимо дві основні позиції щодо його вербального втілення – пейзаж або займає визначене, виокремлене місце у творі, або присутній у ньому імпліцитно. Передусім це обумовлено авторською концепцією, яка відтворює двоїстий характер пейзажу, що, зрештою, є основою діалектики всього сущого, а саме – відображає об’єктивний і суб’єктивний моменти наявності теми природи у творі. Перший, тобто об’єктивний момент, пов’язуємо з такими формальними чинниками, як сюжет, композиція, зовнішня сторона дійсності, тло подій тощо. Другий – суб’єктивний – з вираженням внутрішнього стану автора чи ліричного героя, який часто у літературному творі стає екстрактом життя, з’єднувальним субстратом між світом людини і трансценденцією, *profanum* і *sacrum*, відображає момент причетності до вічності, полегшує подолання меж людського пізнання, нівелює почуття часу, допомагає читачеві не тільки зрозуміти настрої й емоції автора чи ліричного героя, а й наблизитися до світу власної душі.

Художній світ завжди є своєрідною “другою реальністю”. Реципієнт входить і входить не у світ, створений автором, а лише у світ, який відкривається йому, читачеві, завдяки певним історичним, культурним, психологічним, віковим, освітнім та іншим чинникам.⁵ Тому митець, який у своїй творчості звернувся до матеріалу природи, перекинув свої думки на її “божественну мову”, скористався цим первісним матеріалом для втілення власних почуттів, може бути впевнений, що його зрозуміють, адже мова природи не тільки наочна, багатозначна, емоційна, вона ще й демократична. Досвід спілкування з природою є у кожного. Саме тому вона здатна бути досконалим посередником між автором і читачем, “особливе”, “тільки моє” вона допомагає зробити “не тільки моїм”, загальним, розповісти про нього мовою доступних образів, ще й підкреслити індивідуальне, зберегти авторське таїнство, зробивши його особистою власністю читача.

За образним висловом Л.Будагової, “особливий заповідник природи розмістився у поезії”⁶. Природа як “словник почуттів”⁷ найбільш інтенсивно і винахідливо вико-

³ Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. Київ, 2001. С.159.

⁴ Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства). Київ, 1998. С.188.

⁵ Федоров Ф. Романтический художественный мир: Пространство и время. Рига, 1988. С.7.

⁶ Будагова Л. Природа как словарь чувств. (Об одной из функций природы в поэзии) // Нагура и культура. Славянский мир. Москва, 1977. С.98.

⁷ Там само. С.98.

ристовується саме у поетичному слові, яке порівняно з прозою завжди виявляє підвищену схильність до образної думки, іншомовності. Іманентна емоційно-семантична напруга поезії у поєднанні з лаконізмом, режимом економії слів у віршах вимагає заміни розгорнутих описів тропами, джерелом яких виступає світ довкілля.

Саме ті віршовані твори, що звертаються до природи як до поетичного матеріалу, розкривають її “словник”, послуговуючись відповідними образами, моделями, елементами, можна залучити до “пейзажної поезії”. Таким чином, вважаємо за можливе розширити цей “відділ” поетичного слова, не обмежуючись описовою поезією.

На основі аналізу вітчизняних і зарубіжних літературознавчих джерел здійснена певна класифікація пейзажів у ліриці романтизму і модернізму. Зупинимось саме на цих культурних епохах, для яких панівним було передусім духовне начало, що дозволило як поетичному, так і образотворчому мистецтву найбільш повно і творчо відоб-

разити світ природи, дати своє неповторне й оригінальне бачення довкілля і співвідношення останнього з внутрішнім світом людини. І для романтизму, і для модернізму природа була не тільки зовнішнім фактором, що служить людині за тло її дій, вона стала органічною складовою внутрішнього світу героїв творів, відображенням їх психологічних та емоційних станів.

Які ж образи природи трапляються у поезії романтизму і модернізму?

З багатоступенового “каталогу природи” романтиків виділяємо такі типи пейзажів:

Схематичний – спадок з минулих епох, укорінений у фольклорній традиції, досить розвинений у літературі сентименталізму, характерний для раннього романтизму. Для нього властиве перелічування елементів природи, наявність усталених образів, супровід ліричного коментаря. Саме для схематичного пейзажу характерні транспозиції образів “душа–природа”, побудовані за принципом психологічного паралелізму – контрастного протиставлення або порівняння картин природи з емоційним станом людини⁸: “співає пташка – серце радіє” або навпаки – “світить сонце, а на серці туга”, “весна повернеться, а молодість – ні” тощо. Схематичність пейзажу виявляється також у використанні узагальнених образів природи, неіндивідуалізованих і неконкретизованих автором. Це здебільшого прості сполучення означуваного слова і епітета, що вказує на основну ознаку об’єкта без будь-якого уточнення (географічного чи родового) – “висока гора”, “зелений гай”, “бистра ріка” тощо. Часто таким схематичним пейзажам властиві ознаки міфопоетичних структур, а використані у них образи природи мають архетипне чи, принаймні, міфологемне значення.

Описовий, або міметичний – опис природи, здебільшого певної місцевості. З огляду на особливості поетичної мови, викладені вище, вважаємо описовий тип пейзажу найменш характерним для поезії. З уже перелічених об’єктивних причин описовий краєвид у поезії набуває характерних ознак відчуттєво-перцепційного або внутрішнього пейзажу, про що йтиметься далі. Навіть ліричні твори, назви яких ніби містять вказівку на конкретну місцевість, наприклад, у А.Міцкевича в “Кримських сонетах” чи його ж “В Альпах у Шпліхен”, по своїй суті є далекими від описовості.

Відчуттєво-перцепційний – лірична ситуація представлена з точки зору спостерігача і складається з двох основних елементів: “я”, або ліричний герой, та “середовище”. Значну роль у такому пейзажі відіграє локалізація спостерігача у конкретному

⁸ Галич О., Назарець В., Васильєв С. Теорія літератури. С.159.

місці, тобто організація простору. Поет називає місце, з якого він оглядає певний краєвид. “*Lubię spoglądać wsparty na Judahu skale*” (А. Міцкевич); “*wyszedłem w dzikie ustronia między skał zwaliska*” (Ю. Пшерва Тетмаєр); “*Летим. Дивлюся, аж світає, край неба палає*” (Т. Шевченко). Цей тип пейзажу змальовується переважно у теперішньому часі. Для створення у реципієнта враження про актуальність того, що відбувається, використовуються відповідні лексичні засоби: “вже”, “тепер”, “зараз”, “раптом”, нарратором зазвичай є сам автор, що також сприяє актуалізації ситуації.

Медитативний, внутрішній, “пейзаж душі” – літературознавці по-різному називають цей тип пейзажу. Наприклад, М. Подраза-Квятковська вживає терміни – вну-

т-рішній, церебральний, ментальний як синоніми. На нашу думку, ментальний краще виділяти в окрему групу. “Пейзаж душі” – це визначення швейцарського письменника А.-Ф. Ам’єля. Його формула “Кожний пейзаж є пейзажем душі” набула неабиякої популярності серед європейських дослідників літератури. Такий краєвид стає тлом, підпорядкованим враженням спостерігача. Важливішою від зображення явищ природи є людина, її думки і переживання. Поета не цікавить конкретизація місцевості, передача композиційної цілісності виду природи. Найчастіше він виділяє тільки певні елементи пейзажу, зосереджує увагу на світлових, кольорових та звукових ефектах. Ілюстраціями до цього типу пейзажу можуть слугувати пейзаж Кременця з поеми Ю. Сло-

вацького “Час роздумів” (“*Godzina myśli*”), гірські краєвиди з поезії А. Міцкевича “В Альпах у Шпліхен” (“*Na Alpach w Splüchen*”), вірш Т. Шевченка “І небо невмите, і заспані хвилі...”. Усі образи природи, використані українським поетом у цій поезії, антропоморфізовані з однозначним негативним навантаженням: небо – невмите, хвилі – заспані, очерет – п’яний, море – нікчемне, трава – пожовкла, мовчить і гнеться.

У цьому пейзажі, спрямованому не на передачу конкретного опису природи (хоча виразні іманентні ознаки вказують на географічну їх приналежність), основною функцією “словника природи” є передача внутрішнього стану поета, його настрою, який легко прочитується у контексті вимовних знаків.

Ментальний – насичений рисами, характерними для визначеної національної культури, підкреслення етнічних елементів: “Садок вишневий коло хати” Т. Шевченка, інтродукція до поеми А. Міцкевича “Пан Тадеуш”. Такі твори органічно увібрали у себе багатовіковий історичний, етнопсихологічний і культурний досвід певного народу, зуміли трансформувати “своє”, “особисте” в “загальне”, підняти поетичний образ до рангу міфа. В цих образах створюється рівновага між внутрішнім і зовнішнім його змістом, між об’єктивним і суб’єктивним сприйняттям, між поетичним вираженням і ментальною наповненістю. Ментальні пейзажі особливо характерні для романтизму доби становлення націй – часу, який для багатьох слов’янських народів став періодом національного відродження, утвердження національних культур і літератур. Пейзажі цього типу відзначаються наявністю так званих “національних маркерів”, тобто ознак, які засвідчують приналежність твору до саме до цієї національної літератури. Романтична поезія, зрештою, як і вся література того часу, тяжіє до семантичного уточнення. Замість загального “дерево” саме у романтизмі з’являються назви конкрет-

них дерев. У садах, лісах, парках зашелестіли “дуби”, “берези”, “липи”, “вишні”. Над гірськими проваллями з’явилися самотні сосни. Вишні, тополі та калина стали своє-

рідними маркерами ментального пейзажу в українській поезії, дуб, смерека, липа – у польській, чеській та серболужицькій. У хрестоматійному вірші класика серболужицької літератури Якуба Барта-Чішинського “Сербське село” (“Serbska wjeska”) липа, що росте посеред села, в емоційно-згущеній атмосфері вірша літнього вечора – є маркером ментального пейзажу⁹. Щодо подібних ключових символів, то поезія романтизму не відмовлялася і від деякої декларативності. Про це свідчить, наприклад, вірш серболужичанина Якуба Рука “Сербська липа” (“Serbska lipa”). Ще далі пішли інтенції класика чеського національного відродження Яна Коллара, який у поемі “Дочка Слави” (“Slávu dcera”) не тільки утверджує липу як національний символ чехів, а й вибудовує антагоністичні пари емблематичних символів, що свідчать про протистояння двох культурних світів: слов’янського та німецького. Дослідник чеської літератури В.Мацура подав таку таблицю, побудовану на основних та похідних символах Яна Коллара¹⁰:

<i>Слов’янський світ:</i>	<i>принцип:</i>		<i>Німецький світ:</i>
	<i>жіночий:</i>	<i>чоловічий:</i>	
<i>липа</i>	<i>м’якість</i>	<i>твердість</i>	<i>дуб</i>
	<i>миролюбство</i>	<i>агресивність</i>	
<i>мед</i>	<i>солодкий</i>	<i>гіркий</i>	<i>жолудь</i>
	<i>працьовитість</i>	<i>дармоїдство</i>	
<i>бджола</i>	<i>миролюбство</i>	<i>агресивність</i>	<i>дикий кабан</i>

Тенденція романтизму до створення національних маркерів вмотивовується історичними умовами, процесом формування і становлення націй та їх світогляду. Тому “маркування” пейзажу характерне передусім для національних літератур, які проходять етап самоствердження і самостворення (українська, чеська, серболужицька).

Пейзаж як витвір мистецтва – польський дослідник літератури М.Слівінський вважає, що саме таку концепцію поетичного втілення природи випрацював у своїй творчості Ю.Словацький¹¹. Як основні прикметні риси такого поетичного пейзажу визначаються: динаміка або активність природних елементів, що на нашу думку, може проявлятися і в інших типах пейзажів, та взаємопроникнення й органічна взаємодія природи і культури, коли світ довкілля зображається за допомогою культурних знаків і, навпаки, елементи культури уподібнюються до образів природи. У “Змії” (“Zmija”) Ю.Словацького філяри замку нагадують очерет, у “Часі роздумів” (“Godzina myśli”) того ж автора архітектурне завершення будівлі замку стає “короною”, світловим оточенням місяця. Такі пейзажі “представляють світ як зібрання знаків чи алюзій, значення котрих може розшифрувати знавець герменевтичної науки, щоб з їхньою допомогою проникнути у невидиму сферу”, пише видатний філософ Л.Колаковський¹², очевидно, маючи на увазі під “невидимою сферою” царину духу. Сприйняттю

⁹ Serbska čitanka. Praha, 1920. S.16.

¹⁰ Macura V. Znamení zrodu: České obrození jako kulturní typ. Praha, 1983. S.106.

¹¹ Słowiński M. Juliusza Słowackiego próba przezwyciężenia nowożytnych antynomii // Poetyka przemiany człowieka i świata w twórczości Juliusza Słowackiego. Olsztyn, 1977. S.117.

¹² Kolakowski L. Świadomość religijna i więź kościelna. Studia nad chrześcijaństwem dezwyznaniowym siedemnastego wieku. Warszawa, 1965. S.445.

пейзажу як витвору мистецтва у романтичному поетичному слові, очевидно, сприяють і такі фактори, як інтенсивна персоніфікація елементів природи та світлова і кольорова гама, яка утворюється, наприклад, у творчості Ю.Словацького на основі блиску і барв шляхетних металів та дорогоцінного каміння. Білі будинки у пейзажі Кременця з поеми “Час роздумів” (“*Godzina myśli*”) бачаться поетові як перлини у смарагдовому оточенні садів. На цю особливість творчої манери Ю.Словацького, яка, зрештою, мала гідних послідовників у модерністській поезії (і не тільки польській), звертали увагу численні дослідники, серед яких особливо треба відзначити І.Матушевського¹³.

Фантастичний – продукт творчої фантазії автора, його “інтелектуальної спекуляції”: численні “нібито пейзажі” з поеми Ю.Словацького “Король-Дух” (“*Król-Duch*”). Такі “нібито види природи” мають якнайменше зіткнень і співвідношень із реальним світом, вони будуються тільки на творчій уяві митця, який створює окремі образи, не турбуючись про їхнє поєднання у певну цілісність не тільки у своїй, а й в уяві читача. Фантастичні пейзажі романтичної літератури є провісниками поетичних пейзажів, заснованих передусім на “ланцюгу асоціацій” чи “потокі свідомості”, про що йти-меться далі. Як приклад можна навести зображення неба (октава XVIII, пісня I, рапсод I) у поемі Ю.Словацького “Король-Дух”, яке не стільки передає сам вигляд неба чи навіть стосується характеристики загадкової Королеви, скільки служить для створення особливого настрою – піднесеного, загадкового. Як часто буває у Ю.Словацького, цей опис природи має також ознаки інших типів, передусім пейзажу як витвору мистецтва: хвилі золотих променів порівнюються з атласом, зорі на небі – з гафтуванням.

Запропонована класифікація пейзажів у поезії романтизму не претендує на вичерпність. Кожний з названих вище пейзажів може існувати у так званому “чистому вигляді” або мати риси двох чи навіть кількох типів. Так, вступ до поеми “Пан Тадеуш” А.Міцкевича (“*Litwo, ojczyzno moja...*”) одночасно може кваліфікуватись як ментальний, внутрішній, медитативний чи описовий пейзаж. Відзначимо, що термін “пейзаж” у багатьох випадках вживається стосовно поезії умовно, під ним розуміється будь-яке зображення природи чи її елементів. Адже “пейзаж – у нинішньому розумінні – не тільки опис, а й *візія* (сновидна, фантастична) будь-якого незамкненого простору”¹⁴.

У поезії типи пейзажів вербально реалізуються у їхніх видах, що мають певні характерні ознаки. Зі “словника природи” романтиків виділяємо найбільш типові позиції, які виступають як слова-ключі або слова-маркери епохи і є носіями її внутрішніх значень, загальних настроїв та особистісних переживань поетів. Це передусім дикі краєвиди та їх елементи: гірські і морські пейзажі з ефектами незвичного освітлення, види екзотичної природи та її атрибути. У “словник природи” романтиків увійшли такі топоси, як “буря на морі”, взагалі буря і вітер, “сходження на гору”, “засніжені вершини”, “вид у провалля”, “мандрівка горами (лісом, пустелею)”, “одинокі дерева”, “руїни”, “нічний ліс (парк, море)”, “місячна ніч”, взагалі ніч, “східний пейзаж (незвична рослинність)”, “дикий степ” та ін. Знаменно, що ці образи-ключі, визначною ознакою яких є частота їх використання митцями даної епохи, виступають практично в усіх європейських романтичних літературах.

¹³ *Matuszewski I.* Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle estetyki nowoczesnej. Warszawa, 1965.

¹⁴ *Ткаченко А.* Мистецтво слова (Вступ до літературознавства). Київ, 1998. С.188.

Стосовно пейзажної тематики Р.Пшибильський писав, що “описуючи та насолоджуючись природою, романтичний автор свідомо чи несвідомо виключав ті предмети чи явища, які не були співзвучні його душі. Він бачив тільки те, що мав у серці, тому кругозір романтика був станом його душі, а не звичайним “об’єктивним пейзажем”¹⁵.

Такий же суб’єктивний підхід до зображення довкілля характерний і для модерністської поезії.

Оскільки модернізм повністю не пориває з романтичними традиціями і майже у кожного з поетів-модерністів є вірші, які тематично і стилістично пов’язані з романтизмом або перебувають у річищі класичних традицій, то типи і види пейзажів, визначені як типові для романтичної поезії, трапляються і у літературі кінця XIX–початку XX ст. Щоб уникнути повторів, звернемося лише до змін у використанні, експлікації й артикуляції краєвидів та елементів природи у модерністському поетичному слові.

Описовий (міметичний) пейзаж – характерний для ранніх періодів творчості поетів як спадок романтизму. Навіть у найбільш конкретизованій формі описовий пейзаж наближається до ментального або внутрішнього залежно від форми та способу вираження, як приклад – ранні сонети Яна Каспровича або пейзажні замальовки Богдана Лепкого. Однак описовий пейзаж найменш характерний для модерністської поезії. З цього приводу К.Вика писав: “Лірик модернізму створює пейзаж не для того, щоб використати його як символ у реальній, наближеній до дійсності пропорції, а для того, щоб ці пропорції порушити, усунути все, що є конкретним... Реалістична пропорційність завжди є жертвою модерністів”¹⁶.

Гностичний пейзаж – термін, упроваджений польським літературознавцем Е.Бонєцьким¹⁷, потребує деякого пояснення. Дослідник вважав, що пейзаж, відтворений митцем на основі “таємного знання”, а саме – емоційного досвіду раннього дитинства, коли образи навколишнього світу сприймаються радше почуттям, ніж розумом, можна назвати гностичним пейзажем. Очевидно, що поняття гнозису у розумінні Е.Бонєцького збігається з визначенням цього терміна сучасного польського філософа Є.Прокопюка: “Ідентичне з безпосереднім внутрішнім (неінтелектуальним) досвідом пізнання Бога, суті речей, самого себе, інших людей і світу – за посередництвом “просвітлення” або “втаємничення”¹⁸. У такому розумінні гнозис виступає як відкриття найглибшої сутності людини, те, що показує сенс її існування у світі. Для гнозису типовим є “почуття відокремлення людини від природи, яка постає перед нею незрозумілою і нерозгаданою, однак одночасно виражає її суб’єктивні почуття”¹⁹. Гностичну, символічну сутність світу, властиву модерністському світобаченню, відзначила Т.Гундорова, перелічивши основні чинники “інтенсифікованої, модерної образності” – “часткове відчуження”, несвідомість і неможливість раціонального відтво-

¹⁵ Przybylski R. Ogrody romantyków. Kraków, 1978. S.64.

¹⁶ Wyka K. Modernizm polski, Kraków, 1968. S.221.

¹⁷ Bontecki E. Struktura “Nagiej duszy”. Studium o Stanisławie Przybyszewskim. Warszawa, 1993. S.13–15.

¹⁸ Prokopiuk J. Gnoza, gnostycyzm, manicheizm. Apologia pro domo sua // Literatura na świecie. 1987. №12. S.4.

¹⁹ Zimińska K. “Maria” A.Malczewskiego na tle motywów gnostycznych // Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji “Marii”: Materiały sesji naukowej. Białystok, 1997. S.319.

рення світу, піднесеність і загострення чуттєвості²⁰. На думку Е.Бонєцького, краєвиди, збудовані за гностичним принципом, найяскравіше проявились у творчості Станіслава Пшибишевського та Яна Каспровича. У свою чергу, Ст.Пшибишевський тонко відчув вираз душі куявської землі (батьківщина Ст.Пшибишевського та Я.Каспровича) у творчості Я.Каспровича, її пейзажу. “Його душа [Я.Каспровича] – це таємниче озеро із заторами і глибинами, з мороками затоплених костелів, багна і торф'яників; він висав отруту болю і розпачу, осінні ночі вилили йому до жил світло глибокого суму, широкої і болісної задуми, а на роздоріжжях його страшила бідна доля. Він є душею цієї землі”²¹.

Сучасний польський літературознавець Р.Льот зазначає, що власне куявські образи є не тільки численними мотивами ранньої творчості Я.Каспровича, а й найбільш самостійною її частиною. “Надгоплянський пейзаж, Шарлей, Крушвіца, Мишача вежа (етнокультурні елементи батьківщини поета. – Л.Л.), що розглядаються крізь призму літературної норми, є результатом власних спостережень поета, єдиних, напевно, у цьому періоді безпорадної, наслідувальної, постромантичної поезії”²².

Підсумовуючи, зазначимо, що у творенні так званого гностичного пейзажу не останню роль відіграють автобіографічні чинники поета – спогади місць дитинства, батьківщини. У цьому руслі гностичними можна назвати численні поетичні краєвиди Тараса Шевченка чи описи природи у “Пані Тадеуші” Адама Міцкевича. Такими ж рисами позначені “образки” Галичини у поезії Б.Лепкого чи степові пейзажі Великої України у творчості О.Олеся. У такому випадку образи природи стають не тільки джерелом натхнення для поетів – вони відіграють роль своєрідного субстрату їхньої душі. Не можна також не звернути увагу на те, що за своєю суттю та засобами вираження **гностичний** пейзаж у багатьох випадках буде зближатись або навіть змикатись з **ментальним** або **внутрішнім** пейзажем.

Внутрішній пейзаж – очевидно, один із найбільш поширених у поезії модернізму. Він не передбачає залучення до формального матеріалу поезії конкретного виду природи чи логічного зіставлення її елементів. Такий пейзаж вільно оперує мовними засобами, “з метою поглиблення відповідного настроєвого забарвлення або спрямування уваги на приховане значення навмисне виділяються незвичні елементи пейзажу”²³. Марія Подраза-Квятковська виділяє дві версії внутрішнього пейзажу у “молодопольській поезії” – порівняльну, де образ природи та стан душі виступають у вигляді розгорненого порівняння, та метафоричну, у якій матеріал природи є визначальним чинником (еквівалентом, заміником) певного стану екзистенції²⁴. Як внутрішній пейзаж можна окреслити майже кожне з поетичних втілень природи у ліриці модернізму, однак серед них є найбільш яскраві та промовисті: “Над порожнім полем” (“Nad polem pustom”) К.Тетмаєра, “Осінній дощ” (“Deszcz jesienny”) Л.Стаффа, “В городі мого духа” Б.Лепкого, “Leitmotiv” зі збірки “Пливе по морі тьми” П.Карманського, “Тіні” М.Вороного та багато інших. “Пейзаж душі” – це зіткнення і зустріч світів, “мого” і “чужого”, це топос, де “я” поєднується із зовнішнім світом, де зникає межа між загальним і особистим. Як одна з основних прикмет “внутрішнього пейзажу”

вис-

²⁰ Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Львів, 1997. С.148.

²¹ Przybyszewski S. Z gleby kujawskiej. Warszawa, 1902. S.24.

²² Loth R. Poeta ziemi i buntu // Jan Kasprowicz. Warszawa, 1964. S.9.

²³ Podraza-Kwiatkowska M. Symbol i symbolika w poezji Młodej Polski. Kraków, 1994. S.189.

²⁴ Там само. С.195.

тупає принцип “мозаїчності”. Автор пропонує читачеві низку образів, аж ніяк не пов’язаних між собою – ні логічно, ні композиційно. Так, у вірші “Ноктюрн” Т. Мічинського “на снігу розквітають чорні тюльпани”, а “берези хилять донизу свої пожовклі віти”, таким чином автор подає одночасно кілька вимовних прикмет, що відносяться до різних пір року, не тільки нехтуючи законами природи, а й не намагаючись ні у своїй, ні в уяві читача створити хоча б найменшу подобу цілісного образу природи. Транспозиція “природа–душа” у таких випадках порушується на користь другого компоненту, а окремі елементи першого служать лише “будівельним”, сирым матеріалом для створення настрою чи передачі психологічного стану автора.

Такі пейзажі класифікують ще як **невизначений** пейзаж, що функціонує у поезії зламаної XIX–XX ст. як підтип внутрішнього пейзажу. Він складається з елементів природи, які не наповнені якимись конкретним значенням, виконують здебільшого метафоричну функцію і не мають на меті викликати в уяві реципієнта візуальний образ, лише навіюють йому неясні, невизначені почуття. У вербальному вираженні такий “пейзаж” розчленований на окремі елементи, які є аналогами відповідних емоційно-психологічних станів. У поетичних експлікаціях цей тип наближається до схематичного, позбавленого ліричного коментаря або до фантастичного пейзажу.

Пейзаж як витвір мистецтва – у польській модерністській поезії найбільш яскраво виступає у творчості Л. Стаффа – поета схильного до естетизації всього суцього, до переведення натуральних категорій з їхньої природної сфери у царину мистецтва, до створення малярських візій у поезії. Різномірний і хаотичний світ явищ і предметів Л. Стафф піднімає на рівень мистецтва слова, внаслідок чого “затирається кордон між *beau idéal* (як певним теоретичним постулатом чи мрією) і реальністю – красою настільки досконалою, що малореальною”²⁵. Ці характерні для модерністського поетичного слова прийоми властиві й українській ліриці початку XX ст. – творам М. Вороного, “молотомузівців” С. Чарнецького, С. Твердохліба.

Пейзаж як асоціативний монтаж – створюється на основі відчуттєвих асоціацій (зорових, слухових, запахових), внаслідок чого має найчастіше синестезійний характер. У поезії модернізму він набуває кількох формальних виражень: **ланцюг асоціацій** – коли один образ викликає наступний, між ними існує певний логічний зв’язок; **коло асоціацій** – останній образ ланцюга є одночасно його першим поетичним втіленням, ланцюг замикається; **струмінь асоціацій, потік свідомості** – образи подаються довільно, без участі у порядку їхньої появи логіки. Хрестоматійними прикладами саме таких поетичних експлікацій є вірші Я. Каспровича “Що стається? Що стається?” (“Co się dzieje? Co się dzieje?”) та В. Роліч-Лідера “Посмішці моєї сестри” (“Uśmiechowi mojej siostry”). До асоціативного монтажу наближається Б. Лепкий у поезії “Великий бачу тихий сад”.

Межа століть зберігає вірність таким популярним у романтизмі видам пейзажу, як гірський, морський, орієнтальний, казковий. Митець модернізму часто намагається одночасно втекти від природи і розчинитися у ній. Часто із модерністських краєвидів взагалі зникає важлива для мистецтва людська постать. Саме такий підхід до природи формує **безлюдний** пейзаж.

Актуальній і ємній формулі романтичного поетичного слова, за якою будується значна кількість романтичних пейзажів:

²⁵ *Mądra-Schallcross B. Cień i forma w wyobraźni plastycznej Leopolda Staffa. Szczecin, 1987. S.81.*

Я – бачу – це – тут – і – зараз,

модернізм протиставляє своє бачення навколишнього світу:

Хтось – бачить (відчуває) – щось – колись.

Поетія модернізму охочіше оперує такими вербальними формулами, як “десь”, “колись”, “далеко”, “там”, “якийсь”. Тобто дія відбувається якби всюди і ніде, у даний час і завжди – створюється ефект розчинення у просторі і часі.

За способом вираження можемо виділити ще дві позиції поетичної експлікації світу природи у модернізмі: **природа-храм**, пейзаж **сакральний**, зображення топосу, який стає святим місцем; **природа – як материнська інстанція і субстанція**, яка “завжди діє в ім’я справедливості, є останнім оплотом людської діяльності перед є іманентною складовою обличчям нищівної історії”²⁶. Остання – природа як материнська інстанція і субстанція – частиною світовідчуття і світобачення української поезії. Численні приклади цього знаходимо у Т.Шевченка, І.Франка, Лесі Українки, “молодомузівців”, Олександра Олеся та інших.

Звичайно, що жодна спроба класифікації у літературі не претендує на вичерпність, не є єдино правильною і не може служити стереотипом для поетичних виражень пейзажу, що, як і інші витвори мистецтва, не завжди вкладаються у певні схеми. Однак сподіваємось, що запропонований відносний поділ типів пейзажів спричиниться до зрозуміння часового, історичного, національного чи авторського контексту, у якому створювався той чи інший твір, привідкриє завісу до творчої лабораторії митця, прояснить деякою мірою таїну його творчих намірів.

На одвічне питання, що ж є прекраснішим – світ природи чи світ мистецтва, відповідь міститься у поетичних рядках Уільяма Блейка:

Натура не має контуру. А уява має.

Натура не є гармонією, а уява є.

Натура не є надприродною і розпадається.

Уява є вічністю.

THE LANDSCAPE IN THE CONTEST OF THE THEORY OF LITERATURE (based on the materials of the Slavonic poetry)

Liudmyla PETRUKHINA

L’viv Ivan Franko National University
1, Universytets’ka Str., L’viv, 79000
The Chair of Slavonic Philology

In the article the necessity of the introduction of poetic themes and universal components of artistic writings, namely the landscape, the circle of the interests of the theory of the literature is shown. On the material of the Slavonic poetry the classification of the kinds and types of landscapes that are converted into a poetic word of romanticism and modernism are proposed. And it is their similarity and difference that is demonstrated.

Key words: Polish poetry, Ukrainian poetry, romanticism, modernism, landscape, dictionary of nature, catalogue of nature.

²⁶ Olschowsky H. Przyroda jako świątynia i warsztat // Pamiętnik Literacki. 1973. Z.2. S.177.

Стаття надійшла до редколегії 25.12.2000
Прийнята до друку 17.04.2001