

**Ольга Харлан**

## **НАТЮРМОРТ У ЖИВОПИСІ Й ЛІТЕРАТУРИ: ОСОБЛИВОСТІ ЧАСОПРОСТОРУ**

Увага до проблеми взаємодії літератури та живопису – помітне явище в літературознавстві. Причинами, що обумовлюють таку зацікавленість, можна вважати прагнення до міждисциплінарного синтезу в літературознавчому дослідженні і семіотичну значимість такої взаємодії. Звернення до жанру натюрморту відображає пошуки особливостей художньої мови в літературному тексті. Метою нашого дослідження є визначення особливостей організації часопростору натюрмортів-(описів) у живописних та літературних творах.

Натюрморт як самостійний жанр живопису оформився в епоху Бароко у творчості голландських і фламандських художників XVII ст., хоч його елементи появилися ще у XV–XVI ст. Спочатку він розглядався як частина історичної чи жанрової композиції, довгий період зберігав зв'язок із релігійними картинами, обрамлюючи квітковими гірляндами фігури Богоматері й Христа. Ранні натюрморти часто виконували утилітарну функцію – прикрашали двері шафи чи маскували стінну нішу. Предмети в натюрмортному живописі часто містили прихований алегоричний зміст, звичайні речі, що зустрічаються у повсякденному житті, наділялися додатковим символічним і емблематичним значенням.

Серед ґрунтовних досліджень, присвячених жанру натюрморту в живописі, можна назвати праці Б. Віппера<sup>1</sup> та Ч. Стерлінга<sup>2</sup>; українські живописні твори цього жанру досліджені у статті Е. Димшиця<sup>3</sup>. Б. Віппер розглядає історію походження та розвиток терміну, аналізує стадію натюрморту „прихованого і позасвідомого” (Давній Єгипет, Егейське мистецтво, Греція, Рим, готика, кватроченто, класичне мистецтво, раннє Бароко).

У літературознавчій думці роздуми про особливості опису „мертвої природи” спостерігаються здавна. Українське теоретизування на цю тему починається з часів Ф. Прокоповича (1681–1736), який у своїх *Поетиці* та *Прориторичне мистецтво* звертає увагу на особливості описування „безгласних предметів”. Перелічивши (пристрої, знаряддя, зброя, картини, будівлі, начиння, одяг, рослини тощо), автор зауважує, що їх треба описувати кожен окремо, „вміло вказати, які вони, скільки їх, і в якому порядку вони розташовані”<sup>4</sup>, а в іншій праці уточнює: „Похвали речам, які позбавлені розуму, чи вони живі, чи неживі, не повинні проводитись задля них самих, хіба що для вправи і задоволення, як Майорагій вихваляв у своїй промові болото. Можуть, однак, трапитись у певному предметі похвали часам, місцям, звірям, деревам, будівлям, знаряддям, зброї тощо. Про них треба говорити коротко”<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Б. Віппер, *Проблема и развитие натюрморта*, Санкт-Петербург 2005, 384 с.

<sup>2</sup> Ch. Sterling, *Martwa natura. Od starożytności po wiek XX*: tłum. Joanna Pollakówna i Wiktor Dłuski, Warszawa 1998, 367 s.

<sup>3</sup> Е.О. Димшиць, *Натюрморт в українському живописі на зламі ХІХ–ХХ століть*, [в:] *Українське мистецтво та архітектура кінця ХІХ – початку ХХ ст.*, Київ 2000, с. 122–137.

<sup>4</sup> Ф. Прокопович, *Сочинения*, под ред. И. П. Еремина, Москва–Ленинград 1961, с. 361.

<sup>5</sup> Ф. Прокопович, *Прориторичне мистецтво*, [в:] Ф. Прокопович, *Філософські твори в трьох томах*: пер. з латинської, Т. 1, Київ 1979, с. 387.

Важливі з погляду теорії натюрморту є дві літературознавчі праці, написані ще в 1920-х рр. Вони, по суті, транслиують два погляди на це явище: натюрморт як прийом художнього зображення та натюрморт як форма. У 1923 р. опубліковане дослідження О. Білецького *У майстерні художника слова*<sup>6</sup>, де автор пропонує термін „натюрморт”, узятий з теорії пластичних мистецтв, використовувати й при аналізі поетики творів словесного мистецтва. Натюрмортом він називає „зображення речей – знарядь і результатів виробництва – штучної обстановки, створеної людиною, взагалі того штучного тла, на якому розгортається поетична дія і виступають постаті дійових осіб”<sup>7</sup>, але, зауважує дослідник, не завжди натюрморт „служить тільки тлом; він, як ми побачимо, може бути і предметом самостійного зображення”<sup>8</sup>.

Автор аналізує розвиток літературного натюрморту, починаючи від фольклорних жанрів і закінчуючи початком ХХ ст.: від ідеально постійного тла, засоби зображення якого вироблені естетичною системою, через яскравий живописний аксесуар людської особистості епохи романтизму, далі через повсякденний колорит речового світу епохи і людини – до нової концепції речі, що має не тільки емоційний, але вже й містичний характер, коли річ вже не декоративне тло, а самостійний персонаж твору. Окрему увагу автор приділяє зображенню машин та предметів, пов’язаних із технічним прогресом, адже на початок 1920-х років проблема машинізації людського простору була одна з найбільш актуальних. У зв’язку з цим автор робить важливі висновки щодо окремого жанру – динамічного натюрморту.

---

<sup>6</sup> О. Білецький, *В мастерской художника слова*, [в:] О. Білецький, *Зібрання праць у п’яти томах*, Т. 3, Київ 1966, с. 274–489.

<sup>7</sup> Idem, с. 461.

<sup>8</sup> Ibidem, с. 461–462.

Дещо інший зміст вкладає в термін ще один автор 1920-х років – Юрій Смолич. У статті 1927 р. він розглядає натюрморт в сенсі форми літературного твору, його побудови. „Динаміка малярського натюрморту в двох законах, – пише він, – в групуванні (розумій – композиції) та в виконанні. Вдале групування, майстерне виконання і роблять з купи намальованих речей мистецький твір”<sup>9</sup>. Правда, для Смолича живописний натюрморт – твір, у якому немає соціальної складової, тільки естетична, тому він вважає, що сучасна йому література повинна відходити від текстів, що мають виключно мистецьке значення, а головну увагу звертати на громадсько-культурно-мистецький задум. „Натюрморт не рідке явище в сучасній літературі, особливо по журналах. Признаки його впливають з поданої вище формулювки: письменник описує події. Щоби з опису було оповідання (новела) потрібен керівничий чинник – задум, що дасть творові суспільно-мистецьке значіння та в формальній частині визначить композицію”<sup>10</sup>, – міркує автор статті. Проаналізувавши новелу М. Івченка *Навесні*, він робить занадто категоричний висновок, що натюрморт як форма не може посідати місце в літературі через свою статичність, беззмістовність, відсутність інтриги, а також недоцільність. Однак цікава думка автора про важливість не випадкової, а задуманої динаміки натюрморту живописного і літературного, систематизацію речей, що сприяє підвищенню мистецької вартості твору.

Серед важливих досліджень, що торкаються філософсько-естетичних, мистецтвознавчих і літературознавчих аспектів проблеми, назвімо ще дослідження

---

<sup>9</sup> Ю. Смолич, „*Nature-morte*” у художній літературі, [в:] *Ванліте*, Харків 1927, Ч. 4, с. 158–177.

<sup>10</sup> *Idem*, с. 161.

Ю. Лотмана<sup>11</sup>, С. Буріні<sup>12</sup>, Р. Бобрика<sup>13</sup>, В. Крекотня<sup>14</sup> та ін.

У словесно-художній творчості „натюрморт” як окремий твір зустрічається рідко: можна назвати поезії „*Натюрморт з ускладненням у часі, Натюрморт у ракурсі троянської війни, Вагітний натюрморт, Натюрморт з залізною лійкою, Натюрморт в одноплщинно-історичному розтині, Натюрморт з етичним ухилом, Натюрморт з тінню* Емми Андіївської, *Натюрморт* Й. Бродського тощо. У літературних текстах натюрморт присутній на рівні номеносфери, коли обігрується поняття мертва природа (*Натюрморт з дятлом* Т. Роббінса, *Натюрморт з воронами* Д. Престона і Л. Чайлда, *Натюрморт, намальований чаєм* Маріанни Кіяновської, *Натюрморт з вудилом* З. Герберта, *Натюрморт з котами* В. Трубая та ін.), екфрази і гіпотипози (І. Нолль *Трояндочка червона*, Л. Пенні *Жорстокі слова, Смертельний холод* тощо).

Незважаючи на нібито статичність натюрморту, для нього характерні категорії простору і часу. Розлогу характеристику цих категорій для живописного натюрморту

---

<sup>11</sup> Ю.М. Лотман, *Натюрморт в перспективе семиотики*, [в:] Ю.М. Лотман, *Статьи по семиотике культуры и искусства*, Санкт-Петербург 2002, с. 340–348.

<sup>12</sup> С. Бурини, *Типология натюрморта в литературе (на материале XX века)*, [в:] “Художественный текст и его гео-культурные стратификации”, Trieste 2000, с. 145–174.

<sup>13</sup> Р. Бобрык, *Зачем стол натюрморту?* [в:] *Культура и текст. Литературоведение. Часть 1. Сборник научных трудов*, под ред. Г.П. Козубовской, Санкт–Петербург–Барнаул 1998, с. 27–41; R. Bobryk, *Martwa natura: Gatunek, motywy, kompozycja*, Siedlce 2011, 232 s.

<sup>14</sup> В.І. Крекотень, *Натюрморт як прийом художнього зображення в творчості українських прозаїків XVII–XVIII ст.*, [в:] *Теория и история литературы : к 100-летию со дня рождения акад. А.И. Белецкого*, Київ 1985, с. 204–211.

подає Ю. Звездіна<sup>15</sup>. Вона звертає увагу на те, що простір у натюрморті формується зображеними на ньому предметами, а вже простір і предмети існують у часі. У перших натюрмортах простір подавався як площина тла, яке ніби виштовхувало об'ємні предмети зі створеного художником ілюзорного світу в реальний, до глядача. Потім живописці навчилися передавати глибину простору і своєрідну атмосферу – повітряний серпанок, що ніби укутував предмети. З допомогою певного розташування предметів простір мав статичний чи динамічний характер. Якщо для ранніх натюрмортів характерна статичність, то з часом художники звернулися і до динамічності, використовуючи для цього різну техніку. Так, Ян Давідс де Хем (1606–1683/1684) винайшов S-подібну схему букета квітів, що надавала його натюрмортам особливий просторовий ефект: розташована наверху квітка часто зображувалася повернута вглибину, а нижня, на надломленому чи різко нахиленому вниз стеблі, мовби виступала з полотна до очей глядача („Квіти у вазі”, без дати). Пітер Клас (1597–1661) звертався до іншої техніки. Його картина „Vanitas” (1634) складається з діагоналей, які чергуються: обкладинка книги, смуга диму, що розвіюється, на першому плані розміщений великий переплутаний ланцюг, а головна деталь – кубок-„наутілус”, який прикрашений срібним декором, що зображує пророка Йону, який вислизає з пащі морського чудовиська, Персея, що міцно стискає меч, зігнутого під вагою мушлі сатира. Всі ці образи оживають в динамічному світі натюрморту, перетворюючись на дійових осіб.

Найбільш важливі просторові зони в бароковому (та й не тільки) натюрморті: центр композиції, верхня частина, передній план. Предмети, зображені в цих зонах, мали найбільше значення. У ще одному натюрморті „Плоди і ваза з квітами”

---

<sup>15</sup> Ю.Н. Звездина, *Эмблематика в мире старинного натюрморта. К проблеме прочтения символа*, Москва 1997, с. 113–119.

(1655) де Хем використав таку композицію: внизу в центрі розміщені символи зла (равлики, черв'яки, скульптурне зображення голови сатира), над ними – різні плоди і гілка чортополоха, верхня частина – виноградна лоза і колоски над змією – емблема, що виражає впевненість у перемозі добра над злом. Таким чином, ієрархічний простір картини передає авторський задум і загальний настрій.

Ще один прийом, що передавав особливий простір натюрморту, – зображення прочинених дверей чи вікна на задньому плані. Показова в цьому аспекті картина Симона ван Люттіхьоса (1610–?) „Натюрморт” (1657). Композиція полотна має три плани: на передньому зображені відсунутий від столу стілець, розсип квітів, середній план – стіл з численними предметами, задній – привідчинені двері. Як характеризує Ю. Звездіна „вміло складений натюрморт складає враження зупиненої миті: здається, власник цих речей тільки що встав із-за столу – стілець ще зберігає слід його тіла – і вийшов з кімнати: двері ще не встигли зачинитися. Разом з тим картина присвячена темі тлінності, про що свідчать і музичні інструменти, і погасла свічка, що вивищується над іншими предметами і поміщена на фоні дверного отвору”<sup>16</sup>.

Окреме вираження простору в натюрморті – зображення дзеркал та подібних до нього предметів: таким чином невеликий простір через відбиток у дзеркалі міг вмістити кімнату, портрет художника, пейзаж.

Відчуття часу в живописному натюрморті також різне: він постійний, коли об'єкти застигають у просторі й часі через симетричну композицію („Vanitas” Я. де Гейна 1603 р.); у другій чверті XVII ст. з'являються твори, в яких для часу характерний ефект миттєвої дії: фрукти, які падають, перекинуті вази з квітами тощо (Б. ван дер Аст

---

<sup>16</sup> Ю.Н. Звездина, *Эмблематика в мире старинного натюрморта...*, с. 115.

*Натюрморт з фруктами*); з кінця XVII ст. у натюрморті через предмети у різних станах передається плинність часу (П. Клас „Натюрморт зі срібною тацею, лимоном та іншими об'єктами”) – розбите скло, погаслі свічки, розбиті бокали, шкаралупа від горіхів. Образ часу передається через зображення годинника („Натюрморт з годинником” А. Переде), символічну фігуру Кроноса. Для барокової поезії притаманні такі ж символічні образи плинності (вічності) часу (твори А. Грифіуса, Л. Барановича, І. Величковського, Ф. де Кеведо та ін.).

Натюрморт як прийом художнього зображення в барокових текстах аналізує В. Крекотень<sup>17</sup>. Літературознавець виділяє такі прийоми: зображення цілого через описи частин предмета (фацеція Антонія Радивилівського), інформаційні описи різних екзотичних, незвичайних і несподіваних для своєї аудиторії предметів, часто науково-фантастичних (опис фінікової пальми у Кирила Транквіліона-Ставровецького), описи речей з метою викриття марності розкошів світу (Іван Вишенський), натюрморт як засіб національного і соціального самоствердження (розповідь про Лицаря і Смерть, літописи Григорія Граб'янки та Самійла Величка). Він робить спостереження щодо наявності в описах такого типу характерного для „естетики бароко елементу як іманентне замилювання красою і багатством зображуваного, зокрема його блиском і кольором”<sup>18</sup>.

Письменники XX і XXI століть використовують набутки авторів натюрмортів, інтерпретуючи їх техніку зображення для особливої побудови часопростору окремих

---

<sup>17</sup> В.І. Крекотень, *Натюрморт як прийом художнього зображення в творчості українських прозаїків XVII–XVIII ст.*, [в:] *Теорія и історія літератури : к 100-летию со дня рожденія акад. А.И. Белецкогo*, Київ 1985, с. 204–211.

<sup>18</sup> В.І. Крекотень, *Натюрморт як прийом художнього зображення...*, с. 211.



епізодів. Натюрмортні вставки і вкраплення в текст використовуються в художньому творі як вид опису поряд із пейзажем, портретом, інтер'єром тощо. Натюрморти В. Підмогильного (1901–1937) передають колорит епохи і людини, речі характеризують простір і час, у якому живуть персонажі. Наприклад, у новелі *Військовий літун* читаємо:

„Невеличкий стіл, застелений газетою, стояв коло вікна; на ньому купую лежали книжки, що він давно вже прочитав і возив з собою без мети. Біля їх стовбичила велика бензинова лампа, що ввечері сяjala білим світлом. Півкімнати посідало широке подвійне ліжко, застелене сірою походовою ковдрою, а в головах його висів шолом та альтиметр. А далі – сірі порепані стіни й підлога з облізлою фарбою. Сергій не звертав досі уваги на убозтво свого мешкання, а тепер воно вразило його”<sup>19</sup>.

Книжки, лампа, речі і прилади військового – перелік речей постає не просто тлом, а перетворюється в елементи характеристики персонажа, а відсутність авторських коментарів робить його об'єктивним. Подібний характер має опис у *Повісті без назви*:

„При одній стіні звичайна дерев'яна розкладачка, в кутку коло вікна кухонного типу стіл, застелений зеленим папером, на ньому лампа, олівці у мідній підставці, велика попільниця; коло столу один у хаті стілець і коло другої стіни, вже зовсім несподівано, старовинний, важко інкрустований комод з опуклими шухлядами й круглим будильником зверху”<sup>20</sup>.

Німецька письменниця Інґрід Нолль (нар. у 1935 р.) в романі *Rösleinrot*<sup>21</sup> (1998) звертається до алюзій зі світу живопису (російський переклад носить назву *Натюрморт*

---

<sup>19</sup> В.П. Підмогильний, *Оповідання. Повість. Романи, вступ. ст., упоряд. і приміт. В.О. Мельника, Київ 1991, с. 171–172*

<sup>20</sup> Idem, *Оповідання. Повість. Романи...*, с. 244

<sup>21</sup> I. Noll, *Röslein rot*, Zürich 1998, 288 S.

на ночном столике<sup>22</sup>). У творі присутні і прямі „цита-ти”-екфрази зі світу натюрморту (картини Г. Флегеля, Р. Саверея, Караваджо, Д. Зегерса та ін.), і гіпотипози. Словесний текст і зорові образи формують внутрішній світ персонажів роману, маркують предметне, речеве оточення. Натюрморт присутній як тип композиції речей, що організуються в незалежну, самостійну структуру, і як засіб характеристики персонажа. Багатозначна назва книги – *Rösleinrot* (нім. Троянда червона). *Rösleinrot* – це цитата з балади Й.-В. Гете *Heidenröslein* (*Лугова троянда*, 1771).

Роман починається розповіддю про темно-червону троянду з картини Даніеля Зегерса „Ваза з квітами”, де авторка використовує S-подібну схему побудови картини для „виштовхування” на перший план образу героїні:

„Яскравий букет у прозорому кубку: троянди, рожеві і білі, волошка, вогняні червоно-жовті тюльпани, нарцис, крихітна фіалка, братки і жасмин, всього кілька квіточок. Крізь скло мерехтять зеленуваті стебла і листки, вода мутнувата, зелена з чорним, як і весь затемнений фон картини. Висвітлено лише сам букет. Кожна квітка живе своїм життям – одна схилилася праворуч, інша – ліворуч, ця розпускається, та гордо піднімає голову, а хтось там і зовсім ховається серед своїх розкішних побратимів. Тільки один бутон не схожий на інші квіти: трояндочка хилиться вниз, ніби їй соромно і вона хоче швидше сховатися в темному кутку натюрморту. Одна з пелюсток зухвало загорнулася догори, але поникла голівка означає, що квітка приречена і скоро зів’яне”<sup>23</sup> [цей і наступні переклади зроблені автором статті – О.Х.].

Композиція картини передбачає хід дії, накладається на розвиток сюжету, в якому перемішані любов і ненависть,

---

<sup>22</sup> И. Нолль, *Прохладой дышит вечер. Натюрморт на ночном столике*: пер. с нем. А. Кукис, Москва 2003, 448 с.

<sup>23</sup> I. Noll, *Röslein rot...*, S. 10.

вирують пристрасті, явні та приховані, люди самотні й ображені, горді й перелякані, залишаються наодинці зі світом, але продовжують протистояти злу.

Роман складається із двадцяти розділів і в кожному з них сюжетна лінія пов'язана із реально існуючою картиною – здебільшого, бароковим натюрмортом. Так, другий розділ *Тихо, як мишка* починається так:

„Ще одна улюблена моя картина – натюрморт, де серед нерухомих фруктів і горіхів метушаться маленькі гризуни, що, звичайно, дещо порушує закони жанру: натюрморт адже на те і натюрморт, щоб зображати тільки неживі предмети. Три бурі мишки вийшли у художника Лудовико ді Сузіо такими крихітними, що, здається, вмістилися б на самому кінчику пальця, а фрукти у порівнянні з ними просто величезні. Їх так і хочеться взяти в руки: золотистий лимон, вогненний апельсин, у якого виписана кожна складочка пористої шкірки, рум'яні яблука, горіхи, солодощі, посипані цукровою пудрою, ніжечок для фруктів на відполірованому до блиску олов'яному блюді. Мишок помічаєш не відразу, а лише придивившись: вони гризуть мигдальне зернятко. Тихо-тихо шарудять вони в нічній темряві і шукають, де б чого стягнути. Чуйним вухом можна вловити, як вовтузяться вони на столі, як хрустять мигдаль у них на зубах. Але того, хто міцно спить, це, звичайно, не розбудить”<sup>24</sup>.

Можна сказати, що тут маємо справу з „динамічним натюрмортом”, який, на думку дослідника, виключає можливість зображення речей через вказівки „справа”, „зліва”, „біля”, топографічний перелік. О. Білецький зауважував, що в цих випадках „важливі не стільки зорові, скільки слухові, моторні образи, і в описах будуть знову панувати дієслова, а поряд з ними звуконаслідувальні вигуки, які краще передають „враження”, ніж слова будь-якого іншого типу”<sup>25</sup>.

Ім'я головної героїні роману – Аннароза:

---

<sup>24</sup> Idem, s. 48.

<sup>25</sup> О. Білецький, *В мастерской художника слова...*, с. 476.

„Троянчкою назвав мене мій перший чоловік, але він навряд чи міг тоді подумати, що й у мене є чим вколоти і я вмію за себе постояти”<sup>26</sup>.

Традиційно темно-червона троянда символізує не тільки пристрасну любов, обожнювання, а й любовні переживання, сум, траур. Інґрід Нолль нагнітає атмосферу тривожної невизначеності і передчуття чогось жахливого. Письменниця заглядає в душу Аннарози, показує зародження темних думок і неврозів. Опис картин-натюрмортів і розповідь від першої особи героїні про своє життя посилюють саспенс – відчуття невизначеності, психологічної „підвішеності”, стан тривожного очікування. Після всіх життєвих і любовних криз героїня влаштовує свою долю, віртуально переступаючи через труп.

Гіпотипоза інколи виконує роль ретардації, але, здебільшого, структурує текст і визначає його хронологічно-топографічні рамки. Цікаві приклади демонструє канадська письменниця Луїза Пенні (нар. у 1958 р.). Вона здобула численні нагороди за свої детективи, в яких розслідування веде Арман Гамаш, старший інспектор поліції з Квебеку, якого характеризують такі риси як інтелектуальність, спостережливість. Місцем дії творів Л. Пенні стає старовинне село, таємниці якого та старі рани приводять до трагічних подій.

У романі *Смертельний холод*<sup>27</sup> авторка використовує описи предметів неодноразово, таким чином маркуючи простір і місце дії:

„Блюда, наповнені зацукрованим імбиром, вишнею в шоколаді, фруктами в цукрі, стояли на столі поряд із пудингами, тортами, печивом”<sup>28</sup>. „У їдальні розкладний стіл стогнав під тягарем

---

<sup>26</sup> I. Noll, *Röslein rot...*, s. 42.

<sup>27</sup> Л. Пенні, *Смертельный холод*: пер. с англ. Г. Крылов, Москва 2015, 416 с.

<sup>28</sup> Idem, *Смертельный холод...*, с. 214.

горщечків і пирогів, спечених у патоці бобів і шинки в кленовому соку. На чільному місці, ніби вікторіанський джентльмен, розташувалася індичка. Центр стола кожного року залишали для хитромудрих і яскравих квіткових композицій Мірни. В цьому році це були соснові гілки з вплетенням прекрасного червоного амарилісу. В центрі цього соснового бору на підстилці із мандаринів, журавлини і шоколадок стояла музикальна шкатулка, і з неї доносилися різдвяна пісенька”<sup>29</sup>.

Отже, жанр натюрморту визначає особливості зображення речей у часі та просторі, трансформуючись відповідно до епохи та стилю. В живописі та літературному тексті речі мають утилітарне та символічне значення, їх можна розглядати в аспекті просторово-часових стосунків людини зі світом.

---

<sup>29</sup> Ibidem, с. 294.

