

Науменко Н. В.

Національний університет харчових технологій

КОНЦЕПТОСФЕРА ПЛАСТИЧНИХ ОБРАЗІВ В УКРАЇНСЬКОМУ ВІЛЬНОМУ ВІРШІ

У статті аналізується українська поезія другої половини ХХ століття з метою установавлення місця та ролі в ній символіки пластичних видів мистецтва, передусім оброблення самоцвітного каміння та кераміки, а також утвердження «віршованої камені», «віршованих кахлів» як особливих синтетичних жанротворів, ґрунтованих на вільній віршовій формі. Як відомо, людину з давніх-давен оточують речі, які полегшують їй водночас прикрашають її життя. Нині річ для людини стала не просто «помічником», а й художнім образом, часто створюючи ґрунт для розвитку поетичного мислення. Одна й та сама річ у різних культурах набуває різних символічних значень, водночас лишаючись частиною мікрокосмосу індивіда.

Будь-яка творчість у галузі мистецтва приводить до появи образу. Окрім символічного значення, образ містить також комплекс асоціацій, які виникають завдяки просторовому розподілові речей, кольорам, геометричним формам, знакам, ритмам, композиції, текстурі. Твір будь-якого гатунку завжди передбачає «співтворця» – глядача (або, в нашому випадку, літератора) з його зосередженим проникненням у світ, зображений засобами візуальних і словесних мистецтв.

Український культурологічний верлібр ХХ століття репрезентує злуку літератури, музики й живопису. Згодом унаслідок посиленого пошуку поетами духовних первин буття до зазначених видів мистецтва долучаються декоративно-прикладне й сакральне, що зумовлює особливу лапідарність і разом із тим глибокий підтекст віршової оповіді. Поезія вільної форми з винесеним у заголовок або поданим як прихована метафора (через нанизування образів) мистецьким явищем стала панорамним зображенням взаємин людини та її довкілля: зокрема, твори І. Калинця, В. Кордуна, Віри Вовк, О. Лишеги, В. Герасим'юка знаменують собою здатність поета лаконічно висловити почуття та думки, підкріплені «пластичною» формою.

Ключові слова: українська література ХХ століття, пластична символіка, каменя, кераміка, вільний вірш, віршова форма, синтез мистецтв.

Постановка проблеми. Наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття у зв'язку з особливим інтересом митців до відновлення прадавнього синкретизму мистецтв виникла проблема *синестезії*. Ще теоретики німецького романтизму, зокрема розробник теорії новели П. Гайзе, стверджували, що кожне з мистецтв потенційно міститься в суміжному, а їх метамову загалом можна розглядати як єдину стихію художнього мислення [див. 21, с. 184].

Надалі, аж до тепер, синестетичний вірш, урівноважуючи слухову компоненту зоровою, еволюціонує від показу двовимірної (мальовниче полотно) до три- й навіть чотиривимірної (динамізоване пластичне зображення) моделі світобудови. У поетичних творах, жанровими визначниками яких є назви художніх артефактів, зображуються міркування автора про сутність і долю мистецтва, отже, цілком закономірно на позначення таких творів виник термін «екфразис». Екфрастичними, отже, називають поезії, які містять «динамічний,

живий опис певної сцени або цілого мистецького твору» [19].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Одним із перших досліджень у царині екфразису була порівняльна розвідка американця М. Рубінса про синтез мистецтв у французькій і російській поезії (2000 р.). За авторитетним визначенням науковця, екфразис – це чинник створення метапоетичного (метажанрового) дискурсу віршового твору. Текст-екфразу, який відтворює словесними засобами пам'ятку чи картину, узвичаєно називають простим, а той, що містить інформацію про художника, поета, прототип художнього твору, – витонченим [див. 20, с. 85].

Поширена з початку ХХ століття в українській літературі «лірика злуки мистецтв» як взірць екфразису репрезентує поєднання красного письменства, музики й живопису. За спостереженнями Н. Костенко, І. Андрусика й ряду інших дослідників, неперевершеним майстром у ліриці подібного гатунку був М. Бажан. Згодом унаслідок

поширеного пошуку духовних первин буття поети подальших періодів, а найбільше – «Київської школи» до зазначених видів мистецтва долучають декоративно-прикладне й сакральне, що зумовлює особливу лапідарність і разом із тим – глибокий підтекст ліричного вірша. Особливо якщо йдеться про так звані «нульовий екфразис» (Т. Бовсунівська), за якого твір або митця лише названо.

Світ предметів – як живих, так і неживих (представників, за висловом І. Канта, «другої природи») – сповнений життя, драматичної недомовленості колізій, із ланцюгом логічно нерозв'язних конфліктів, зачарованості красою [16, с. 245–246]. Тому важливо з'ясувати, як саме шляхом синтезу засобів образотворчого й словесного мистецтва верлібростові вдається передати ці драматичні колізії, змушуючи річ або об'єкт довкілля переживати, відчувати, мислити подібно до людини.

Постановка завдання. Синтез мистецтва слова й мистецтва оброблення каменя – також один із виявів яскравого й важливого процесу модернізації красного письменства, що постав у результаті глибинних світоглядних змін. В українській літературі ХХ століття символізуються і самоцвітні й керамічні вироби, й методи їх виготовлення: виникає низка специфічних літературних жанрів – «віршована каменя», «керамічна поезія». Тому **мета нашої роботи** – на основі всебічного вивчення творів українських поетів установити роль поетичних символів самоцвітного й керамічного мистецького твору в осмисленні митцем довкілля та свого місця в ньому.

Виклад основного матеріалу. Колористичний елемент є магістральним в образотворенні вірша, заснованого на **мистецтві різьблення**. Найкращі витвори західноєвропейської гліптики й нині викликають неабиякий інтерес учених і літераторів завдяки красі самого матеріалу, віртуозній техніці його оброблення, цілому світові мініатюрних зображень, де поєднуються багатоманітність сюжетів та образів, вишуканість ліній, пластичність форм, багатство композиційних рішень [14, с. 244].

Символіка коштовного каміння є одним із прикметних елементів образної структури літературного твору. Йдеться не лише про камінь як художню деталь, хоча й вона багато в чому визначає рух думки в ліричному творі. Визначною рисою камеї є опукле, рельєфне зображення. Різьбилася вона переважно з багатошарових кольорових мінералів – оніксу, сардоніксу або агату [7, с. 39], з яких видобувався не лише пластичний, а й закладений природою кольористичний компо-

нент. Такою є північноіталійська камея «Різдво Христове»: в природному забарвленні оніксу, обраному майстром для втілення євангельського сюжету, прозирають елементи одягу персонажів, інтер'єр вертепу, обриси стародавнього міста. Найціннішими є триколірні камеї: вони виготовлялися з прозорих каменів високої твердості: гіацинту, альмандину, гранату [див. 7, с. 36].

В українській поезії ХХ століття деталь «каменя» виступила складовою частиною символічного ряду синтезу мистецтв – наприклад, у вірші «Блакитна панна» М. Вороного. Ліричний герой зачудовується весняним пробудженням природи, яку уособлює містична Блакитна Панна, а символами натхнення на творчість є найменування художніх творів [14, с. 245]:

І уже в душі моїй,

В сяйві мрій

В'ються хмелем арабески,

Миготять камеї, фрески,

Гомонять-бринять пісні

Голосні

І сплітаються в гротески [2, с. 80].

Мотиви, запозичені з античної міфології, давньої історії, Біблії та Євангелія, визначальні в італійській гліптиці ХІХ століття [див. 7, с. 38–39], стали також основою для української «поетичної камеї», де вони з'являються або окремо, або в незвичайних переплетеннях, сполучені символічним образом каменя-самоцвіту [14, с. 244–249, див. також 18, с. 132]. Людина в українських вільно-віршових «каменях» сполучає Космо-Психо-Логоси [див. 4, с. 130] різних часів і країн.

Словесним прообразом українських поетичних камеї доцільно утвердити Лапідаріум – дидактико-алегоричний трактат про коштовні камені, в якому описано їхні магічні, символічні й лікувальні функції, пов'язані з людськими чеснотами й характером [12, с. 544]. Своєю чергою прототипом Лапідаріуму є друга частина П'ятикнижжя Мойсеєвого – «Вихід»:

«...І понасаджуєш на ньому каменеви насадження – чотири ряди каменя. Ряд: рубін, топаз і смарагд – ряд перший.

А ряд другий: карбункул, санфір та яспис.

А ряд третій: опаль, агат та аметист.

А ряд четвертий: хризоліт, і онікс, і берил...

А камені нехай будуть на імення дванадцяти Ізраїлевих синів, на імення їх; різьбою печатки кожен на імення його нехай будуть для дванадцяти родів» (Вихід 28 : 18–21).

У необароковому «Лапідарії» І. Калинця (збірка «Тринадцять алогій») символіка гліптики

тісно пов'язана з міфологемами різних часів і країн. Приведені до спільного знаменника назви місяців року й каменів у біблійних, наприклад, книгах мають такий вигляд: січень – *гіацинт*; лютий – *аметист*; березень – *яшма*; квітень – *сапфір*; травень – *халцедон*; червень – *смарагд*; липень – *сардонікс*; серпень – *сердолік*; вересень – *хризоліт*; жовтень – *берил*; листопад – *топаз*; грудень – *хризопраз* [див. 17].

Вербалізовані камеї Ігоря Калинця складають новочасний «Лапідаріум», беручи до розгляду не лише сюжету ювелірного виробу, а й фізичні характеристики того чи того каменя. Скажімо, поезія «Агат» така само «багатошарова» й багатоколірна, як і цей мінерал, у ній відчувається поліфонія асоціацій та образів: *«Інколи мені здається – / то море, / де біла хвиля застигла побіч рожевої... / Для тебе ж – / то зріз дерева, / де кільця біжать... у сонячній згоді з ритмом гімну про життя... / Але то вавилонська вежа, / вознесена над скепсисом долин...»* [9, с. 264].

«Поетична камея» під назвою «Яшма» розпочинається образами дверей і саду життя (райського), які, вірогідно, виникають в уяві ліричного героя завдяки специфічній фактурі цього каменя, його пейзажному забарвленню. Елементи новозавітної проповіді:

*Брати,
всі барви добрі:
червоний зелений білий і навіть сірий
коли вони властиві...
єдина ж субстанція в них –
творчий порив світла... –*

переплітаються з інтерпретаціями афоризмів Еклезіаста, зокрема хрестоматійного «марнота марнот»: *«не марнуй радощів на заломлення, / за примарною щедротою веселки / впізнай свою барву / єдину»* [див. 9, с. 267].

Саме з яшми було виготовлено рельєф «Поховання Христа» [7, с. 37], який мав особливу катарсичну силу завдяки червоним вкрапленням, подібним до краплин крові. Тому на тлі прочитання образів, утілених у самоцвіті й у слові, виникає особлива опозиція «прозорість / непрозорість»: відштовхуючись від її мінералогічної семантики, можливо трактувати її як метафору поетичного вислову, зрозумілого лише втаємниченим [14, с. 246].

Новозавітний мотив непорочного зачаття здобуває нове життя в поезії «Діамант»: *«Входиш у мене в ясних ризах / яко Бог, / світле моє пречисте тіло, / започинається плід, / і знову з мене народжений / у незбагненній тасмниці, / стоїш*

в узголів'ї породіль із блиском в очах, / виколисуєш добро у світ» [9, с. 267]. Образ цього самоцвіту у вірші перетворюється на іпостась Христа, посилюючи її закладеним у слові “*adamas*” мотивом неподоланності:

*ідуть потім тверді і незламні
з непереможною радістю на свої хрести,
торжествують над тілом,
незрячим вертають промінь,
а прокаженим чистість,
і філософемою кордоцентризму: «огранені в сяйво астеризму / прагнуть обнови серця»* [9, с. 267].

Червоний напій амрїта (вірш «Рубін») – індійська міфологема, атрибут індоевропейського Дерева життя, зокрема й у концепції Івана Нечуя-Левицького [див. 15, с. 122]:

*я довго проповідував богам
солодку науку про вічне,
довго поїв їх живою водою,
а вони називали це трупком амрїти* [9, с. 265].

У «Рубіні», попри адресовані ліричному героєві слова богів: *«ось доси межа тіла, / ось доси межа душі / ... на тім боці ні моріжка для гранітних стін, / ні вираю для бездомних душ»*, утверджується нерозривний зв'язок тіла й душі, об'єднавчим для яких є слово [14, с. 246]:

*тільки багрову проповідь,
втиснену у золоте ложе оправи,
можете взяти з собою,
вона перетриває і свій прообраз...* [9, с. 266].

Слов'янську міфопоетику у Калинцевих віршів представлено боротьбою Білобога й Чорнобога («Бірюза»), Дажбожими священними гаями («Сапфір»):

*мчить синій верхівець молодого народу
із відзнакою зоряності на чолі.
... а в дажбожих гаях збирається люд* [9, с. 270].

З боку дослідників слов'янської культури, Дажбог – той, що дає буття – дух і матерію, які є близнятами. І хоча Дажбог цілком пов'язаний із небом, сонцем як син Сварога, він також є Богом земного достатку, що символізується врожаєм жита й пшениці. Тому деякий час серед дослідників була поширена думка щодо Даждбога як Бога дощу, але вона не мала загальної підтримки [цит. за 13], оскільки загалом має народноетимологічне підґрунтя. Таку само розмаїтість тлумачень явлено у вірші І. Калинця:

синій верхівець повертає Божу милість, / для тебе безхосенно, / з першим криком півня / і на цілий день, / поки зорить його, / як ласка, / сапфірове небо [9, с. 268].

У цілому в Калинцевому циклі через мотиви й образи оприявнюється етимологія, внутрішня форма назви кожного самоцвіту. Нездоланність добра співвідноситься з «міцністю», закладеною в слові «алмаз». У цих же словах наявна алюзія до «каменя», на якому збудовано християнську церкву, – апостола Петра. Сапфір і рубін – відповідно, «синій» і «червоний» як головні кольори вітражів («Мільйони сонць – / від радісно-палких, / Жовтогарячих і червоних / до лагідних / і блідо-голубих, / до ніжної прозорості півтонів» [«Вітражі». 8, с. 28]). Топаз – символ світла (санскритське «тапас»), що виявляється і в його забарвленні, зокрема світло-блакитних морських кольорах:

... ми б хотіли оповісти прийдешнім астрологам,

що в такі-то часи море не було безлюдним,

а старі береги не відмирили,

бо звідти ми брали у мандри,

талісман, що повеліває бурями,

як Христос озером Генісаретським [9, с. 268].

У зіставленні української символіки коштовного каміння з почуттями й рисами характеру в «Лapidарії» виявлено таку архетипну послідовність: аметист – відданість; агат – здоров'я; берил – веселощі; смарагд – надія; рубін – кохання; яшма – сила; діамант – чистота, цнота; топаз – ревності; бірюза – капризи; опал – непостійність; сапфір – постійність; хризоліт – позбавлення від нічних страхів [14, с. 247]. Концептуальними ці мотиви є й для інших вільно-віршових циклів збірки «Тринадцять алогій» – «Рідзвяне алогійне», «Калинова сопілка», «Маленькі алогії», «Зільник», «Знаки Зодіаку», «Мій азбуковник», «Кохання у семи барвах» тощо, в сукупності створюючи внутрішню панториму людського життєвого шляху.

«Камей» зі збірки В. Кордуна «Трава над травою» (2005 р.) – переважно ліричні мініатюри, рідше – великі за обсягом строфічні твори. Однак кожен із них містить яскравий, об'ємний рельєфний образ, яким і зумовлюється жанрова природа вірша.

Насамперед це кольори. Явна або прихована метафора, назва певної барви в кожному вірші виразно натякає реципієнтові, який саме мінерал було використано для віртуального різьблення «поетичної камей». У цьому полягає відмінність творів В. Кордуна від І. Калинця: в останнього образ каменя – і, відповідно, кольорову гаму вірша – задалегідь задано в заголовку [14, с. 247].

Колористика окремої мініатюри циклу «Камей» містить переважно 2–3 лексеми, внаслідок чого можна назвати ці вірші інтерпретаціями «найдорожчих» триколірних камей [див. 7, с. 36]. Цікаво, наприклад, простежити колористичне образотворення в *камей п'ятій*:

У мокрій траві в саду

мокре сороченя

заплуталося –

і радіє [10, с. 110].

Сенсорними деталями вірша сугестовано образи чорного, білого (сороченя) та зеленого (трава, сад) кольорів: вірогідно, що цю камеою можна було б виготовити з малахіту [14, с. 248].

Камея друга за кольоровою гамою нагадує сердолик:

Упало сонце на червоний явір – / горить червоно і не догорає / непроказане. / Господнє слово – / тихесенько лопоче вітер / у покірливій осмуті листя, / що дослухається довірливо: / до чого? [10, с. 109].

У більшості віршів наскрізним мотивом є *птаха*. Голуб-вістун – традиційне значення образу цього птаха, явлене в *камей сьомій* через індивідуально-авторську символічну антонімію:

Голуби сідають на фриз поштамту, –

але без листів у дзьобах,

і туркочуть,

туркочуть одне до одного:

мабуть, поносили вісті,

про які нам не дано

нічого знати [10, с. 111].

Образ *птаха*, пов'язаний зі стихією повітря, в *камей сімнадцятій* проходить таку градацію:

Синій жайворон / у синьому небі – / вони невідділимі / і живуть лише разом: / разом літають / і співають разом. / Це **жайвористе** небо, / цей **небокрилий** жайвір – / палахкотливі й мерехкві зінці / погляду із висоти [10, с. 114].

Суто імпресіоністичне прагнення ліричного героя ухопити елементи природного довкілля в русі, показати їх невіддільність від людського світу приводить до появи двох взаємопов'язаних неологізмів: **жайвористе** небо, **небокрилий** жайвір. Водночас сіро-коричневий у природі жайвонік, за задумом В. Кордуна, змінює свій колір, перетворюючись на модифікацію метерлінківського символу нездійсненої мрії – Синього птаха.

Нагадаймо, що зі стихією повітря пов'язана й така символічна деталь, як *прозорість*. У мінералогії це одна з ознак класифікації ювелірного каміння; усі різновиди коштовних каменів (алмаз,

рубін, сапфір, берил) прозорі [14, с. 248]. З кількох мінералів подібного гатунку видається створеною *камея одинадцята*:

*Студеність нависає виноградом,
іще зелений нахололий сік
так скрапелів і обважнів, –
здається, що от-от впаде додолу...*

Імовірною сюжетною основою для неї став античний міф про Тантала:

*Та тільки-но потягнешся,
аби зірвати прозорі грона,
як їх відразу не стає...*

у верлібровій інтерпретації якого відлунює Екклезіаст:

*Студеність повсякчасна і повсюдна,
Так як чистота –
Зате обидві не даються в руки [10, с. 112].*

Отже, українська «поетична камея» – це концептуальний вияв інтерпретації природної символіки й синтезу мистецтв у сучасній поезії, спілкування митця з предметами та явищами навколишнього світу, діалог культур і міфологій:

*беруть тільки нашу любов у країну,
що перлистою пеленою
огортає виснажену кулю,
де квіти і звірі теж прихильні до себе,
будемо всі отам –
в одному невмирущому Серці,
в Золотім Хризоліті,
в Омезі [9, с. 271].*

Показ світу крізь призму пантеїстичного світосприйняття характерний для *камеї дев'ятнадцятої* В. Кордуна (варто навести її повністю, аби не порушити цілісність візуального образу):

*Весна як натяк / на присутність Бога, – / і ця
присутність / відчувається в усьому.*

*Як несподівано / досвітній вітер / вивершується
в небі яструбом:*

*Ширяє вільно і безперешкодно / над землею /
і над нами.*

*Можливо, він вистежує / когось із нас, – / і серце
переповнює / скорботна радість [10, с. 115].*

Вітер, який «вивершується» в подібі яструба, – символ матеріалізованого руху: саме на цьому ґрунтується композиційний принцип як «різьбленої», так, навіть більше, «словесної» *камеї* – показ невидимого через видиме. Так, кожен із людей вважає, що хижий птах чигає саме на нього, а усвідомлення себе жертвою в сув'язі з передчуттям весни викликає в серці оксиморонний і водночас катарсичний образ «скорботна радість» [14, с. 249].

На невимушеній, розмовній і водночас урочистій верлібровій інтонації ґрунтується добір поезіями

мальовничих, скульптурних, різьбярських образів, їх сполучення, та, врешті-решт, установлюється типологічний зв'язок зі своїм мистецьким прототипом [14, с. 250].

Якщо «верліброва *камея*», умовно кажучи, твориться за принципом Мікеланджело – «береться камінь і від нього відсікається все зайве», то у верлібрових «*кахлях*» спостерігається протилежний шлях образотворення: з безформного шматка глини виліплюється візуальний образ.

Керамічні кахлі є свого роду ліричними мініатюрами завдяки подібності до емблематичної, зорової поезії, поезії-лабіринту. Їхній орнамент переважно рослинний або тваринний – яблука, груші, ананаси й виноград, стилізовані квіти й гірлянди; міфічні грифони, жар-птиці, що клюють плоди, леви на задніх лапах тощо. Вписане у квадрат зображення стає синтетичним витвором – єдністю мініатюри, ікони й мандали: важливо зауважити, що кахлі широко застосовувалися у внутрішньому декорванні храмів.

Збірка Віри Вовк «Писані кахлі», за визначенням її авторки, – «суміш давніх і нових переказів, спостережень, легендарних краєвидів, іконоподібних портретів, законспірованих знаків, усмішок і сліз...» [1, с. 399]. Цими словами підкреслюється синтез мистецтв, закладений у поетиці вірша, де поряд із краєвидами співіснують перекази, а поряд з іконами й символами – усмішки й сльози.

Відкривається збірка мініатюрою «Святодійство», визначальною для розуміння «керамічної» семантики подальших творів:

*З кадильниці нетрів
Здіймається ладан
До синьої бані.*

*Червоноризі буки
Підносять золоту чашу.*

Черемош б'є поклони на скоках [1, с. 339].

Священнодійство карпатського лісу в обмеженому просторі кахлі містить символіку чотирьох першооснов (кадильниця – вогонь, синя баня – повітря, Черемош – вода, скоки, або пороги, – земля), елементи християнського обряду причастя (червоноризі буки із золотою чашею; Черемош, який б'є поклони). Усе це творить зриму картину, яка загалом може бути відбита в керамічному розписі: тут відповідником руху в природі (куріння ладану, річковий потік) стане гра кольорових відтінків.

Беручи від природи лише деякі прикметні риси, майстер створює власний світ декоратив-

них образів: наче казковий садівник, він на одній стеблині вирощує соняхи, дзвіночки, ромашки й лілії небачених форм. Таким садівником виступає лірична героїня Віри Вовк у верлібрі «Сім'я землі», з одного й того самого насіння «вирощуючи» цілий світ:

Чи з сім'я цієї землі / Закучерявіла азалея, / Чи амарантовий рододендрон, / Чи звелася смолиста ялиця, / Чи вибухло джерело з твердого каменя, / Чи піднявся в синяву беркут, / Чи, може, народилася жінка – / Цвіт папороті в зіницях, / Що тривозжно шукатимуть уночі. / Свічки в вікні далекої хати [1, с. 350].

Часом у «Кахлях» Віра Вовк витончено зображує те, що апріорі не видиме зором, зате помітне під час кількарядового повільного прочитання:

Душа старої церковці / Ходить між буками, / Гребе на горбі, на згаршці, / Чи не лишилося щось / З мосяжних хрестів, / Якийсь уламок ікони на склі, / Якийсь обпалений листок з Євангелії... [1, с. 344].

Неспокій у душі ліричної героїні, відбитий у сценці пошуку залишків церковного начиння, змушує реципієнта замислитися над долею українських церков – дерев'яних, які часто потерпали від пожеж; кам'яних, які в часи «войовничого атеїзму» піддавалися руйнуванню та розграбуванню; та, незважаючи ні на що, все-таки безсмертних. Про це говориться в іншій поезії «Писаних кахлів» – «Капличка»:

*Я знаю капличку на закруті вулиці,
До неї щоночі моє серце прилітає
І ластівкою, що з гнізда випала,
Припадає до вітаря Богородиці.
Може, тебе вже нема, капличко,
Або, може, з вітаря вже прилавок,
Але я все тебе бачу в жоржжинах і даліях,
І моє серце важке від їхнього меду [1, с. 354–355].*

У техніці кахляного панно виконано ярмарковий краєвид «Площа»:

*Тут поважні олійники
Розстеляли свій посуд
У баранчиках і дивоквітах...
По взорах на рукавах,
По манері оперезувати запаску
Пізнати було жінок
З різних селищ [1, с. 356].*

У перших рядках вірша – піднесена атмосфера, про яку мистецтвознавець П. Ганжа говорив: «Яке ж бо то свято, коли гончар-горшковізі складає на хурі, обплетеній хмизом, ... глечики, макітри, горщики, горнята, ринки, миски, покришки, свищики, монетки!.. Здається, святкує вся земля,

вся природа переливається незбагненною веселкою» [3, с. 22–24].

Віддавна гончаря порівнювали з деміургом – у його руках миска нагадує «півсвіту», глечик – жіночу постать, а «квіти... наносяться з такою віртуозною легкістю, що створюється враження космічного руху» [3, с. 36]. Цей «гончар-горшковізі», творячи внутрішній світ ліричної героїні як єдність минулого, теперішнього й майбутнього, малює образ її дитинства, закодованого деталлю «ярмарок»:

*Торохкотіли колеса, били копита
Об камінь малої площі,
Нісся гамір і гул...
Не віриться. Вечоріє.
Брук обростає травою.
Дерева шумлять билину [1, с. 356].*

Кожен із віршів циклу «Кахлі» В. Герасим'юка, який увійшов до збірки «Потоки» (1986 р.), виокремлюється різноманіттям дій, об'єднаних навколо лейтмотиву, що його умовно можна винести в заголовок, – вода («Місячної ночі...»), втікач («Вибігла серед ночі з хати...»), лісоруби («В бутинах жили...»), чорниці («В афини! Зранку – слово це...»), Різдво («Зранку отаву скосила...»), «Перед тобою, над горою – ліс темний...»), музика («І ти на Греготі потанцював...»), родина («Дальнім грунем...»). Як «Писані кахлі» Віри Вовк, так і Герасим'юкові вірші прикметні передусім не стільки описом зображеного, скільки показом його в динаміці (через нанизування дієслів докраного виду), навіть більше – в позачасовості й позапросторовості:

*Зранку отаву скосила,
за день висушила,
а ввечері – на різдвяний стіл...
І страв було дванадцять,
і сини її присіли,
а вона
пішла до стаїні,
народила на мерві
і до хати діда нашого внесла... [5, с. 30].*

Концепт «кахлі», хоча й не виражений словом у збірці О. Лишеги «Снігові і вогню» (2002 р.), актуалізується в заголовках: «Півень», «Лебідь», «Куниця», «Ворон», «Лялька», «Лис». Живі істоти, які є традиційними мотивами в керамічних виробках, постають у неперервному русі, до якого включаються народження та розвиток самої тварини й втілення її постаті в глиняних табличках. Очевидно, єдиним «керамічним» віршем, в якому уособлено нематеріальну істоту, є останній твір зазначеної книги – «Жар». Образ

вогню втілюється як першооснова керамічного ремесла:

*Мене таки спокусив ярмарок.
Там буде весело, багато людей –
Колись-таки треба щось продати –
У мене є кілька невипалених глечиків –
От завтра встану раніше, випалю,
А по обіді продам... [11, с. 85].*

Момент заробітку, за текстом суголосний із фразеологізмом «чужими руками жар загібати», вносить у твір елемент перевтілення в суфійському дусі – глина, на яку перетвориться людина по смерті, й глек, який із неї виліплять. Характерно, що цей самий мотив, матеріалізований у численних реальних і метафоричних «глечиках» В. Голобородька, підноситься до рівня сутності людини та її безсмертя:

*Ваш глечик був кольору світлої мудрості
і інкрустований геніальністю,
а мій глечик був зелений
і на боках висіло листя... [«Гостина у народної
художниці Грузії Олени Ахвледіані. 6, с. 148»].*

Аналогічно цей образ розвиває й О. Лишега:

*Більша грудка – глечик,
Він – це людина й одночасно її дім.
На очах міниться її шкіра –
Це мить в житті найкраща... [11, с. 86].*

Розбити глечик, на думку персонажа поезії «Жар», – означає вбити людину, й це усвідомлення змушує його звіритися єдиним свідкам – «снігові й вогню» – в тому, що, цілком можливо, він є не лише людиною, а й звіром, здатним зруйнувати створений його ж уявою ідеальний простір:

*так одним ударом страшної лапи
Ведмідь під кінець зими обвалює
Свій барліг з усім його теплим сном,
Чесно заробленими безконечними пошуками
і самітництвом... [11, с. 87].*

Різні стильові вектори еволюції вільного віршування в українському письменстві кінця ХІХ – початку ХХІ століття зводяться в терміно-

логічному словосполученні «синкретичний верлібр» як взаємодії жанрових, стильових, образних, мовних та інших доміант. Квінтесенцією розвитку української верлібристики стала злука художньої мови вірша й складної метамови мистецьких концептів.

Висновки і пропозиції. Синтетична за формозмістом верліброва поезія на всіх етапах літературного процесу засвідчує тяжіння до синкретизму як до архетипної єдності мистецтв, що зумовлює особливу лапідарність і разом із тим – глибокий підтекст поетичної оповіді.

Засвоюючи версифікаційні властивості вільного вірша, поет часто не лише відтворює інтонаційний лад народної поезії, а й надає нових значень первозданним образам національної культури, акцентує ключове слово, подає його у вигляді авторських метафор. Ці риси були й залишаються притаманними верліброві ХХ століття, вони значною мірою визначають перспективи його розвитку в столітті двадцять першому.

Цими перспективами є посилення поліфункціональності вільного вірша, синтез різнопланових культурних і наукових концептів у поетичному творі, індивідуальна версифікаційна дисципліна й вимогливість. Жанрово-стильову й інтертекстуальну доміанту верлібру зумовлює його неоднорідна композиція, яка впливає із самої природи вільної форми: сполучаючи рядки різних розмірів, цитати й алюзії з інших творів, символічні образи різних культур, верлібр – навіть найкоротший – створює багатопланову лінгвокультурологічну панораму, інтегруючи у вірш асоціації із численними його прототекстами. Усі ці концепти, скеровані в річище ідеї, набувають високого поетичного змісту.

Вільно-віршові картини світу формуються на основі синтезу численних жанрово-стильових, образних, композиційних, лексико-граматичних, семантичних доміант та, отже, поєднуються концептом «свободи» як можливістю вільного добору зображально-виражальних засобів.

Список літератури:

1. Вовк В. Поезія / С. Майданська (ред., упоряд. та примітки). Київ : Родовід, 2000. 422 с.
2. Вороний М. Вибрані твори: Поезія. Проза. Публіцистика. Літературна критика / відп. ред. Т. Гундорова. Київ : Дніпро, 1996. 704 с.
3. Ганжа П. Таємниці українського рукомесла. Київ : Мистецтво, 1996. 320 с.
4. Гачев Г. Космо-Психо-Логос: національні образи мира. Москва : Академический проект, 2007. 511 с.
5. Герасим'юк В. Була така земля... Поезії. Київ : Факт, 2003. 392 с.
6. Голобородько В. Летюче віконце: вибрані поезії / І. Дзюба (вст. ст.). Київ : Укр. письменник, 2005. 463 с.
7. Каган Ю. Западноевропейские камеи в собрании Эрмитажа. Ленинград : Аврора, 1973. 96 с.
8. Калинець І. Зібрання творів : у 2-х т. Т. 1 : Пробуджена муза. Київ : Факт, 2004. 502 с.
9. Калинець І. Зібрання творів : у 2-х т. Т. 2 : Невольнича муза. Київ : Факт, 2004. 544 с.

10. Кордун В. Трава над травою : поезії. Київ : Неопалима купина, 2005. 176 с.
11. Лишега О. Снігові і вогню. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. 96 с.
12. Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. Т. 1: Аба – Лямент / за ред. Ю. Коваліва. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 608 с.
13. Лозко Г. Духовна культура українців. URL: http://evolh.ua/Ukraine_History_and_Culture/Ukraine_Kultura/Lozko/2.1%20duhovna_kultura_ukrayintsiv.html (дата звернення: 12.05.2021 р.)
14. Науменко Н. Поетичні камеї української літератури. *Мова і культура (Науковий журнал)*. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2009. Вип. 11. Т. VII (119). С. 243–250.
15. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології. Київ : Обереги, 2003. 144 с.
16. Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії. Київ : Видавн. дім «КМ Академія», 2004. 400 с.
17. Енциклопедія символів, знаків, емблем. Москва : ООО «Издательство Астрель», 2002. 556 с.
18. Matuszewski I. Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Warszawa : PWN, 1968. 352 s.
19. Poetry Foundation. Glossary of Poetic Terms. URL: <https://www.poetryfoundation.org/learn/glossary-terms/ekphrasis> (access date: 17.05.2021)
20. Rubins M. Crossroads of Arts, Crossroads of Cultures: Ecphrasis in Russian and French Poetry. New York : Palgrave, 2000. 302 p.
21. Zincke P. Paul Heyse's Novellentechnik. Karlsruhe : KFS Verlag, 1927. xxiii, 279 s.

Naumenko N. V. CONCEPTOSPHERE OF PLASTIC IMAGERY IN UKRAINIAN FREE VERSE

The article gives an analysis of the 20th century Ukrainian poetry with a purpose to establish the place and role of plastic symbolism, particularly the conceits of gem processing and ceramic art, to confirm the so-called “versed cameos” and “versed tiles” as specific synthetic genres. As it is known, from the times primeval the human is surrounded by things that alleviate and otherwise decorate one’s life. Nowadays, a thing is not only a “helper”, but also an artistic image, owing to the fact that it often becomes a trigger for poetic thinking. The identical thing in different cultures may attain various symbolic meaning, simultaneously remaining the integrate part of a human’s worldview.

Any kind of creation in artistic terrains would result in an image. Besides the symbolic meaning itself, the image contains the complex of associations that appear due to spatial location of things, colors, geometrical shapes, signs, rhythms, compositions, and textures. The artistic work of any genre has got its implicit “mutual creator” – should it be a spectator or a writer – with one’s concentrated insight into the world depicted with the means of visual and verbal arts.

The 20th century Ukrainian culturological vers libre represents the synthesis of literature, music and painting. From thence, as a consequence of the poets’ intense search for the spiritual initials of life, the notices kinds of arts get accompanied with those decorative-applied and sacral to impart the poetic narration a specific succinctness and profound subtext. Free-verse poems about an artistic phenomenon – either marked by a title or shown as a latent metaphor (through the image gradation) – became the panoramic picture of interactions between human and nature: particularly, poetic works by Ihor Kalynets’, Victor Kordun, Vira Vovk, Oleh Lysheha, and Vasyl Herasymiuk confirm the poets’ ability to give a lapidary expression of a thought affirmed by plastic form.

Key words: 20th century Ukrainian literature, plastic symbolism, cameo, ceramics, free verse, verse form, artistic synthesis.