

МАРІЯ МАЗЕПА

СПЕЦИФІКА ФРЕСКИ У ПОЕЗІЇ ВОЛОДИМИРА ЛУЧУКА

Володимир Лучук не сприймав жанр як канонічне поняття. І це зумовило той факт, що дуже часто його авторське іменування жанру не відповідає усталеному визначенню. Індивідуальний підхід до жанру розширив, а часом і зруйнував межі канонічних форм. Така тенденція проглядається й у інших шістдесятників, зокрема, Василя Симоненка, Івана Драча, Дмитра Павличка.

Про специфіку жанрів 1960-х рр. є лише часткові дослідження в контексті доби або поезики певного шістдесятника. У шістдесятників найпопулярнішим був жанр балади, цікаві зразки цього жанру знайдемо й у творчості В. Лучука. Баладу другої половини ХХ століття вибірково досліджують Людмила Тарнашинська, Тарас Салига, Григорій Нудьга, Галина Костюк та інші. Про модифікації жанру балади у шістдесятників веде мову Людмила Тарнашинська. Лише Григорій Нудьга у праці *Українська балада (з теорії та історії жанру)* досліджуючи теоретичні аспекти балади як народного жанру у проекції на сучасну літературну баладу, заторкнув особливості балад Володимира Лучука. Це єдина згадка про баладу Володимира Лучука. Усі інші жанри його поезії залишилися поза увагою дослідників. Цим фактом, що немає жодного дослідження про такий цікавий інтермедіальний жанр, як фреска у Володимира Лучука, й зумовлена дана стаття.

Мета статті – вперше у літературознавстві з'ясувати жанрові особливості фрески в поезії Володимира Лучука, її модифікації та трансформації в його інтерпретації. Завдання – проаналізувати всі різновиди жанру фрески В. Лучука в контексті вияву цього жанру в інших поетів шістдесятих років.

Інтермедіальні жанри у шістдесятників не набули популярності. Тільки дехто з них виявляв зацікавлення інтермедіальними жанрами. Зокрема, до етюду звертався Іван Драч. У його творчості знайдемо таке розмаїття етюдів: *Сонячний етюд*, *Етюд на «добридень»*, *Левиний етюд (пам'яті Е. Хемінгуея)*, *Етюд про хліб*, *Вулканний етюд*, *Етюд в одне речення про Миколу Кибальчича*, *Етюд поколінь : (пам'яті О. І. Білецького)*, *Подільський етюд*, *Фіалковий етюд*, *Лебединий етюд*, *Тихий етюд*, *Нічний етюд*, *Етюд кохання*, *Солов'їний етюд*, *Врубелівський етюд*, *Вогненний етюд*, *Чорний етюд* та інші. Також є симфонія *Смерть Шевченка* та образок *Осіннім автобусом*. Жанр фрески він вибрав лише у творі *Флюгер* (збірка *Теліженці*, 1985), зазначивши, що це історична фреска. У Євгена Гуцала є повість *Співуча колиска з верболозу: Окупаційні фрески*. За жанром її визначають як повість у новелах, збірка новел.

Фреска як жанр спершу функціонувала у малярстві. Це віддзеркалено в такому визначенні цього жанру: «Фреска (італ. *fresco*: свіжий) – малярський твір, виконаний водяними фарбами на свіжій штукатурці. У переносному значенні це поняття застосовується і в художній літературі»¹. Взявши з відомого малярського різновиду певні риси, цей жанр утвердився й у музиці та літературі. Фреска як самобутній жанр асоціюється із давниною (відтак із пам'яттю!), із сакральністю (оскільки цей вид мистецтва застосовувався для розписів храмів, палаців).

¹ *Літературознавча енциклопедія у двох томах*. Т.2, авт.-уклад. Ю. І. Ковалів, Київ 2007, с. 548.

У Ліни Костенко є різновид мистецького жанру фрески – альфреско: *Українське альфреско*. В архітектурному мистецтві цей термін вживається як різновид фрески: «з італ. «al fresco» (по свіжому) – вологіша технологія. Пігменти чи фарби наносяться на вологу штукатурку, яку попередньо зволожують вапняковою водою».² У такій техніці виконували розписи грецьких та римських храмів, візантійських палаців. Зокрема це настельний розпис Мікеланджело Буонаротті *Створення Адама* у Сикстинській капелі. В Україні зразки техніки альфреско – стіни каплиці в парку Палацу Юревичів (Бершадь) та настінний живопис 11 століття Юр'євої божниці (Михайлівська церква) в м. Острі Чернігівської області.

Українське альфреско Ліни Костенко цікаве тим, що його можна визначити як цикл із восьми міні-альфресок, об'єднаних однією ідеєю – літературного зображення мистецької візії української самобутності, ментальності. Кожна з міні-альфресок в уяві читача малює окремий завершений образ, наприклад:

Над шляхом, при долині, біля старого граба,
де біла-біла хатка стоїть на самоті,³

це перших два рядки із першої чотирирядкової строфи, які вводять читача в пролог загальної композиції. Завдяки насиченості такими образами як шлях, долина, старий граб, біла хатка створюється асоціація з пейзажем, виконаним кимось з українських романтиків. Наступні два рядки цієї строфи просторово переносять читача в середину ключової фігури даної «альфреско» – хати:

² *Словник-довідник з культурології*, уклад. Р.Д. Шестопап, Вінниця 2007, с. 28.

³ Л. Костенко, *Вибране*, Київ 1989, с. 39.

живе там дід і баба, і курочка в них ряба,
вона, мабуть, несе їм яєчка золоті.⁴

Ця міні-альфреска комунікує до української народної казки про Курочку Рябу. Звернімо увагу, що інтертекст до даної казки – в асоціативності до цього казкового персонажу, адже поетика цієї чарівної казки не містить таких функцій, до яких апелює Ліна Костенко. Зокрема, якщо за сюжетом у варіантах цієї казки акцент покладено на фінансовій бідності діда й баби, саркастичне зображення баби як поганої, безпорадної господині, іноді з не розумними вчинками, то в інтерпретації Ліни Костенко – все навпаки. У наступній міні-альфресці – картина доглянутого, вилеліяного подвір'я:

Там повен двір любистку, цвітуть такі жоржини,
І вишні чорноокі стоять до холодів.⁵

Конфлікт проступає в одній з наступних міні-альфресок:

Я знаю, дід та баба – це коли є онуки,
А в них сусідські діти шовковицю їдять⁶

Взявши в сюжетну лінію відомі образи із народної казки про Курочку Рябу, Ліна Костенко переосмислила їх з інших аксіологічних позицій – родини. Вибір жанрової ознаки «альфреска» – певний знак для читача, відчитуваний із таких кодів: давнє, сакральне, довговічне; так само, як і пам'ять, як і родинні цінності, традиція.

У Володимира Лучука налічується дванадцять літературних фресок. Деякі з них автор об'єднав в окремий цикл. Наприклад, у збірці *Поезії* (1968) до циклу *Болгарські фрески* увійшло вісім фресок: *Азбука*, *Триптих Мадонни*

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

(*Спаситель, Візія Марійки Крушельницької, Непорочний гріх*), *Герць, Розп'яття, Монолог з-поза фресок і Мечі на фресках*.

У фресці *Азбука* в авторський об'єктив потрапила постать Святого Кирила, болгарина, автора першої слов'янської абетки – глаголиці з його найбільшим внеском в історію писемності – *Азбукою*. Цю подію часто зображали на настінних фресках та інших творах живопису із сувоєм з його азбукою. Проте твір В. Лучука *Азбука* має лише деякі інтертекстуальні зв'язки з болгарськими фресками.

За жанром *Азбуку* можна назвати фрескою, оскільки авторські описи антуражу («Стіною затінений крилос», «З малям на коліні Кирило / сидить, розгорнувши сувій»), героїв («Посивілі Кирилові скроні. / Над малям і Кирилом – німб»), вибір суб'єкта мовлення – ліричного розповідача («Стою сам не свій») створюють враження гіпотипозису до реальної фрески, адже зображена картина цілком притаманна фресковим особливостям. Однак це лише авторська містифікація. Така містифікація створена з метою запевнити читача в очевидності, правдивості зображеного.

Фреска *Триптих Мадонни* складається із трьох творів: *Спаситель, Візія Марійки Крушельницької та Непорочний гріх*. У Боянській церкві (Болгарія) зберігся фрагмент фрески XIII століття *Лик Спасителя*, що є гіпотипозисом до твору *Спаситель*. Відтворення мотивів фрески обмежене лише першопоглядом:

Смуток губ і вилиць овал.
Віс вічністю від палітри»⁷,

а далі – авторське переосмислення реальної фрески, розбудоване у зв'язку з понадчасовою материнською місією:

⁷ В. Лучук, *Поезії*, Київ 1968, с. 109.

Руки брали воду з криниці.

Немовля в любистку купали⁸,
А жінки вибивалися з сил.
Вицвітали шати під сонцем.
Чи то виросте син
спасителем і оборонцем?⁹

У тій же Боянській церкві є фреска з XIII століття *Св. Богородиця* (деталь сцени Моління), до якої В. Лучук апелює у другому творі *Візія Марійки Крушельницької*. На відміну від першого твору триптиху, тут є пряма вказівка на місце розташування фрески, що слугувала гіпотипозисом: «У Боянській церкві стою»¹⁰, та як і в передньому творі – осмислення фрески крізь загальнолюдські, власні переживання. Одна деталь фрески тягне за собою ряд асоціацій:

Дивлюсь на мадоннині пальці
І пригадую матір свою.¹¹
Крушельницька Марійка
кладає
свої пальці бліді
на клавіші¹²

Авторські асоціації побудовані на дрібних деталях від побачених вражень, підсвідомих асоціативних зв'язків, з особистими візуальними спогадами ліричного розповідача. Звернімо увагу на авторському акценті на руках Богородиці із фрески, асоційованих із руками матері, та руках піаністки М. Крушельницької, а також на контрастах: білі руки на фресці – «продубілі наскрізь землею» мате-

⁸ Ibidem, с. 109.

⁹ Ibidem, с. 109.

¹⁰ Ibidem, с. 110.

¹¹ Ibidem, с. 110.

¹² Ibidem, с. 109.

рині руки – «пальці бліді» М. Крушельницької. Для фресок Боянівської церкви притаманна така особливість, як акценти на відкритих долонях, простягнутих руках. У ліричного розповідача відбувається порівняння рук Богородиці з руками своєї матері, що цілком логічно, оскільки є контрастність і водночас конотативний зв'язок між співвіднесенням Богородиці Діви і материнства. Продовжує цей ланцюжок асоціацій залучення постаті М. Крушельницької. У творчому арсеналі М. Крушельницької немає гіпотипозису до фрески *Візія Марійки Крушельницької*. Простежується зв'язок асоціацій в іншому: у підсвідомості ліричного розповідача вималювалися певні картини та незаплановані короткі згадки про Марію Крушельницьку з непрямыми інтертекстами до її біографії. Богородиця як матір і як образ асоціюються із заступництвом, оберіганням, охороною. Відомо, що М. Крушельницька до дев'яти років називалася Ареттою Шушкевич. У 1943 р., коли вона з матір'ю Стефанією повернулися до Львова з Курська, її перехрестили в соборі св. Юра на ім'я Марія в честь бабусі. Це було необхідністю в умовах переслідувань їхньої сім'ї «дочки ворога народу»¹³. Її мама вірила в заступництво її доньки Богородицею.

У третьому творі триптиху *Непорочний гріх* образ Богородиці в розумінні ліричного розповідача теж сприймається з погляду земного, навіть – гріховного:

тільки очі,
круглі, як вишні,
переповнені дивних чар,
по-жіночому –
ніжні та грішні.¹⁴
Всі ми люди,

¹³ Її батько Тарас був розстріляний за кілька днів до народження Марії Крушельницької як «ворог народу».

¹⁴ В. Лучук, *Поетії*, Київ 1968, с. 110.

Такі, як всі.
Поспішаємо з раю в пекло.¹⁵

У літературній трансформації триптиху *Мадонна* Володимир Лучук поєднав біблійні образи Ісуса, Марії з небіблійними – Марії Куршельницької, Кирила, що надало фрескам іншого, не канонічного звучання. Зокрема, образ Мадонни свідомо вжито як загальну назву, що є узагальненим, множинним образом материнства. Як бачимо, мистецькі мотиви фрески у творі *Триптих Мадонни* В. Лучук узяв із фресок Боянівської церкви (Болгарія), яка, що важливо, теж складається із трьох частин, будованих різного часу, які композиційно становлять архітектурний ансамбль.

Герць – назва наступної фрески В. Лучука. У *Словнику української мови* знаходимо такі визначення цього слова: «*іст.* Окремі сутички, поєдинки українських козаків з ворогами перед боєм.; *уроч.* Бій, боротьба між противниками; поєдинок; *перен.* Боротьба думок, поглядів тощо»¹⁶. Урочистість притаманна і високому церковному стилю. Літературна фреска *Герць* комунікує з Біблійною історією про Юрія Змієборця. Із котрою мистецькою фрескою вона пов'язана – визначити неможливо, оскільки немає топографічних вказівок чи особливих натяків. Фрески із зображенням епізоду легенди про перемогу Юрія Змієборця за основними предметами зображення – фактично однакові, до них і маємо алюзії у літературному творі:

Дибки кінь зіп'явся
Під копитом
Змій звивається,
Вчуваючи кінець.
Юрій спис жбурля¹⁷

¹⁵ Ibidem, с. 111.

¹⁶ *Словник української мови в 11 т. Том 2*, за ред. І.К.Білодіда, Київ 1971, с.57.

¹⁷ В. Лучук, *Поезії*, Київ 1968, с. 112.

Поруч із ословленням ключових біблійних моментів автор наповнює другу половину своєї фрески пародійними рисами із зниженням стилю – відбувається різкий перехід на контрастно іншу патетику:

Градом піт з лица:
– Ну, з мене досить!
І з хлібом нишпорить у торбі.
А святий Петро очима косить –
Дядьком, що оговтався на торзі.
Посинів з потуги:
– Що чинити?
Чи у рай пустити, чи в три
Вирви гнати, ще й собак спустити?¹⁸

У такому зниженому стилі написана й наступна фреска *Розп'яття*. На відому християнську тематику є безмежна кількість різножанрових творів, композиційно вони витримані в однаковій манері. Проте В. Лучук оминає біблійні колізії і пропонує їх інтерпретацію у земному, людському тоні невимовлених подій:

Не спускати ходячих з ока!
Не боїться мертвих влада...¹⁹
Хоч з хреста Ісуса знято,
– товариство плаче чесне,
Не тому, що розп'ято,
А тому, коли ж воскресне.²⁰

Ще одна фреска В. Лучука – *Монолог з-поза фресок*. За жанром її можна визначити як монолог-фреску. Вже сама назва підштовхує до визначення жанру. Від монологу автор бере монологічні філософські роздуми над побаченим:

¹⁸ В. Лучук, *Поетії*, Київ 1968, с.113.

¹⁹ Ibidem, с.113.

²⁰ Ibidem, с. 113.

Не вірте вірі.
Я не вірив²¹

Від жанру фрески автор вдається до гіпотипозису до реальних фресок на біблійну тематику: про насичення народу п'ятьма хлібами, про Марію Магдалину та розп'яття Ісуса Христа.

Об'єднуючою ланкою цих біблійних алюзій – авторський філософський висновок:

„Собака радії кістці,
А голодна собака
Крихті
Стократ”²²
„Бо кожен кидає каміння,
Щоб підозріння
Одвести”²³

Охоплені у фресці теми є одними з найпоширеніших у фресковому мистецтві. Автор не акцентує на конкретному творі, а бере їх загально, об'єднує в одній уяві безліч побачених кадрів: «Перекодування елементів одного виду мистецтва в інший нерідко призводить до несподіваного ефекту, зумовленого тим, що митець зафіксував лише один момент із життєвого виру, а поет може відтворити цей вир, в усій його складності й неоднозначності».²⁴

У творі *Мечі на фресках* поет свідомо вдається до містифікації, уведення читача в оману, навмисне створення правдоподібності гіпотипозису до певної фрески, якої насправді не існує, щоб приховати інше джерело зображення. Для болгарських фресок зображення таких об'єктів, як два мечі,

²¹ Ibidem, с. 114.

²² Ibidem, с. 114.

²³ Ibidem, с. 114.

²⁴ В. Просалова, *Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури. Монографія*, Донецьк 2014, с. 66.

розп'яття Ісуса, Богородиця, в одному творі не є притаманним. Це своєрідна езопова мова. Популярними є фрески із зображенням Богородиці, розп'яття, але в цьому творі – ключовий акцент саме на двох мечях. Меч на фресці трапляється лише тоді, коли він має доцільність у певній біблійній історії (наприклад про Юрія-Змієборця, фреска з Богородицею Семистрільною). Проте в болгарській культурі два мечі вживаються в іншому, важливому для болгар аспекті. Йдеться про орден *За хоробрість* – державну нагороду Болгарії, започатковану 1880 року Указом князя Олександра Баттенберга. Орден має такі елементи: хрест, лев, перехресні мечі лезами вгору. Такий орден (з мечами) отримували військові особи за значні військові заслуги. Був ще ідентичний орден, але без мечів, якими нагороджувалися цивільні особи. Важливо те, що 1946 року цей орден за комуністичної влади був ліквідований, і лише 2003 року його повернули. Першодрук твору *Мечі на фресках* – «Вільна Україна», 1 листопада 1963 р. Тобто цей важливий для болгарського народу знак на той час був під забороною, а розкрити цю тему, фальсифікувати її під фресковий мотив – чудовий спосіб мистецьки зашифрувати ідею:

несли їх болгари
як заперечення
крізь чорної ночі віки²⁵

– важливу ідею для Болгарської держави, яка відчитується із зашифрованих ремінісценцій у фресці, символіки ордену *За хоробрість*. *Мечі на фресках* Володимира Лучука – літературна фреска, з елементами жанру присвяти болгарському народові.

Фреска-видиво за жанром містить симбіоз фрески та картини. Таку жанрову особливість вказано вже в самій назві. Термін «видиво» як самостійний, самодостатній не

²⁵ В. Лучук, *Поетії*, Київ 1968, с.115.

вживається, а є синонімом до терміну «картина». У Словнику української мови²⁶ подано визначення до слова «видиво», які в різних аспектах вжито в цьому вірші:

– «Те, що видно що сприймається зором». Цьому пункту у творі відповідає те, що взято від жанру картини: схоплення основного, акценти на деталях;

– «Відтворене в свідомості, уяві». Уява ліричного розповідача бере з підсвідомості образи та розпорошується у їхній ір/реальності:

химерний відпечаток,
мов негатив – чутливо враз відбивсь:
чи то кінець любові, чи початок
Навік у серці фрескою лишивсь...²⁷;

– «Видіння, примара». Образ богині Лади, реальність якого у ліричного розповідача викликає сумніви: «А може, то уяви гра зрадлива».²⁸

Поєднання двох близьких первісно-мистецьких жанрів фрески та картини дало змогу створити оригінальний вербально-зоровий твір. Від жанру картини застосовано детальні пейзажні описи змальованого середовища: «у річці – небо, сонце. Навзнак хмари», «стежка мов карниз», «над урвищем». Від фрески – відповідні канонічні образи, свіжість форм зображеного, враження палімпсестності й давнини: «сліпа цілюща злива / змивала на піску твої сліди».

До твору *Айтис* автор зазначив різновид жанру: «жартівлива фреска». Певним чином твір відповідає такому визначенню, проте доцільніше його означити як фреска-шарж, оскільки те, що В. Лучук визначає як жартівливе, насправді має шаржове зображення. Жанр

²⁶ Словник української мови в 11 т. Том 1, за ред. І.К.Білодіда, Київ 1970, С 386.

²⁷ В. Лучук, *Братні луни*, Львів 1974, с. 31.

²⁸ Ibidem, с. 31.

фрески у своєму первісному мистецькому використанні не передбачав низького, жартівливого тону. Фреска – асоціація з високим, біблійним, сакральним. Модифікації жанру внесли свої корективи: жанр став рухомим, набув нового звучання, завдяки тому, що автор – поекспериментував із технікою. Такі зміни відбулися з фрескою *Айтис*, що частково симбіотична із жанром шаржу. Айтис – східний звичай змагання поетів, який супроводжувався музичним інструментом. Цей звичай давній і вельми шанований у киргизів і казахів. Форма, якою цей звичай передав автор, – шаржова, далека від високої патетики:

Поети – дальтоніки і цупкорукі,
Каплуняві, худі, кучеряві і лисі²⁹
А щоб похмелитись – є штоф на похмілля;
В прикуску закуска – верлібри та ямби³⁰

І поміж такого шаржового відтворення подій висока ідея: «Останні – тут перші, і перші – останні...»³¹, що надає цій шаржовій фресці свіжості виконання.

Фреска *Родовід* спершу була надрукована в журналі «Жовтень» (1971, № 6) під назвою «Родовідна фреска». Зазначимо, що в збірці *Навстріч* ця фреска мала назву *Родовід*, а в збірці *Колобіг* (1986) – *З діда-прадіда*. Цей твір – специфічний вияв жанру фрески, який іманентно тягнеться до традицій. Це не традиційні історії з Біблії чи легенд, а об'єднане одним часопростором сакральне, родинне. Це спроба зафіксувати свої ідеї вербальним способом на довговічність, на пам'ять:

тебе, мій кореню, душею не забуду
І не знебув – у часі, що між нами...³²

²⁹ Ibidem, с. 96.

³⁰ Ibidem, с. 96.

³¹ Ibidem, с. 96.

³² В. Лучук, *Навстріч : поезії*, Львів 1984, с. 7.

Серед фрескових різновидів у Володимира Лучука подибуємо фреску-присвяту – *Огненна фреска*. В епіграфі зазначено коротку біографічну довідку революціонерки Марії Вітрової. Така комбінація жанрових особливостей присвяти і фрески дає нові імпульси у переосмисленні симбіозу жанрових форм на межі трансформації та нівелювання стилєвих демаркаційних ліній. Присвята – вияв поваги автора перед певною особою, фреска – підстрахування цієї значущості, спроба охопити одним твором різножанрові мистецькі координати:

не тлінь твоя, не тїнь, що впала б ниць –
Живе душа, у полум'ї воскресла!³³

Інтерференцію жанру фрески в ліриці Володимира Лучука можна визначити за такими групами:

- Транспонування метамови жанру фрески з малярства на метамову поезії крізь призму авторської свідомості (*Мечі на фресках, Азбука*).
- Симбіоз жанрових особливостей фрески з іншими літературними жанрами: нові модифікаційні коди (*Фреска-видиво, Айтіс*).
- Спроба створення «чистого» жанрового взірця літературної фрески (*Огненна фреска, Родовід*).

Дванадцять поетичних фресок Володимира Лучука презентували розмаїтий світ незаангажованого жанрового сприйняття інтермедіального мистецтва. Ця стаття є першим дослідженням жанру фрески у Володимира Лучука, а також першою спробою звернення до дослідження цього жанру в контексті доби шістдесятників і матиме продовження в дослідженнях інших інтермедіальних жанрів у його поезії – таких, як етюд, пейзаж, ноктюрн, ліричне інтермецо.

³³ Ibidem, с.14.