

**ДВНЗ «ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА»
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**

*Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису*

МОЧЕРНЮК НАТАЛІЯ ДМИТРІВНА

УДК 821.161.2: 82.091:7.071.1

ДИСЕРТАЦІЯ

**УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА 20-30-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ
У ВЗАЄМОДІЇ З ОБРАЗОТВОРЧИМ МИСТЕЦТВОМ:
ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ДИСКУРС**

*Спеціальність 10.01.01 – українська література
Спеціальність 10.01.05 – порівняльне літературознавство*

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело
_____ *Н. Д. Мочернюк*

Наукові консультанти –

Матвіїшин Володимир Григорович

доктор філологічних наук, професор

Хороб Степан Іванович

доктор філологічних наук, професор

Київ – 2019

АНОТАЦІЯ

Мочернюк Н. Д. Українська література 20–30-х років ХХ століття у взаємодії з образотворчим мистецтвом: інтермедіальний дискурс. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук за спеціальностями 10.01.01 «Українська література»; 10.01.05 «Порівняльне літературознавство». – ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника».

*Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Міністерства освіти і науки України. – Київ, 2019.*

Творчість митців-універсалістів є однією з найменш дискусійних і водночас найменш досліджених тем серед широкої проблематики кореспонденції мистецтв. Зазвичай про феномен так званих мультиталантів згадано в літературознавчих оглядах міжмистецьких взаємодій, однак великоформатних досліджень творчості митців багатогранного обдарування з увагою до різних ділянок їхньої творчої діяльності обмаль. У кінці ХХ – на початку ХХІ століть помітно посилюється інтерес літературознавців до питань творчої екзистенції й художньої практики митців-біпрофесіоналів – літераторів і художників, що засвідчило актуальність міждисциплінарних підходів та інтермедіальної методології. Матеріалом нашого дослідження стала творчість художників-письменників, які дебютували в 20–30-ті роки ХХ століття в українській літературі. Наголошено на широкому спектрі таких талантів цього періоду. До поетичної творчості звернулися в той час у Галичині художники, учні школи Олекси Новаківського, Святослав Гординський, Володимир Гаврилюк, працював у царині графіки і поезії Іван Крушельницький. Так звані *Doppelbegabungen* (подвійні обдарування) українського походження зафіксовані в еміграції: ще в 20-х роках видали поетичні книжки Василь Хмелюк і Галя Мазуренко, а наприкінці 30-х входить у літературу Оксана Лятуринська. Прозовою творчістю відзначився

талановитий художник-графік, різьбяр і маляр, учасник АНУМ, Василь Масютин та відомий маляр родом із Закарпаття Адальберта Ерделі. Цікавими були мемуарні твори Олекси Грищенка, у яких розкрилася творча особистість митця й епоха в цілому. Прикметно, що творчість більшості з них досі не ставала матеріалом системного компаративного літературознавчого вивчення. Тому студії над поетикою цих письменників-художників у зв'язку з вивченням важливих проблем їхньої творчості в суміжному мистецтві в еволюції розвитку таланту відкрили несподівані нюанси творчих портретів, важливі в історико-літературному аспекті.

Завдання дисертації були підпорядковані головній меті – визначення поетикальних особливостей різножанрового літературного доробку українських письменників-художників у площині інтермедіальності, що дозволяє увиразнити зв'язки літератури й образотворчого мистецтва міжвоєнного двадцятиліття у загальнокультурному європейському контексті, а також осмислити їх як естетико-художні імпульси в подальшому розвитку літератури.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше в українському літературознавстві осмислено поняття інтермедіальної стратегії, на теоретичній основі якого досліджено творчість митців-біпрофесіоналів. Новаторською є постановка проблеми мистецького універсалізму (передусім взаємодії двох видів творчості – літератури й образотворчого мистецтва), через яку розкриваються як окремі творчі особистості, так і літературний процес відповідного періоду у зв'язку з міжмистецькими контактами. Феномен подвійних обдарувань – засадничо компаративістська проблема, що передбачає аналіз двох мистецьких компонент у єдності. Представлено новий підхід до вивчення феномену взаємодії літератури й образотворчого мистецтва, що належить до актуальних мистецьких явищ сучасного літературного процесу. Практичне значення дисертації полягає у тому, що результати дослідження можуть бути використані при написанні навчальних посібників і підручників з історії літератури, у підготовці лекційних курсів та

спецеминарів з порівняльного літературознавства та теорії літератури, для написання різного рівня наукових робіт.

Методологічною основою роботи стала поетологічна інтермедіальність, концепція якої в аспекті творчості мультиталантів напрацьована на основі досліджень С. П. Шера, А. Ганзена-Льове, І. Раєвські, В. Вольфа та інших. Саме інтермедіальність як авторська стратегія найадекватніше визначила проблематику дослідження, адже її пов'язують з особистістю автора, його естетичними принципами і особливостями біографії. На основі західних інтермедіальних теорій розроблено власну класифікацію, на теоретичному фундаменті якої ґрунтується дослідження різножанрового літературного доробку письменників-художників міжвоєнного двадцятиліття. Виокремлені такі шляхи інтермедіальних стратегій творчості митців універсального типу, як автономна реалізація творчих проектів у різних медіальних системах, медіа-комбінації (текст і графічне оформлення одного авторства, візуальні форми в поезії), різні види інтермедіальних референцій. Увиразнено важливі теоретичні питання міжмистецького діалогу (часопростір, колористика, метафора у літературі й арті). Доведено, що художні реалізації діалогу з образотворчим мистецтвом й збагачення літератури його коштом зумовлюються творчою практикою авторів в іншому виді мистецтва, художнім мисленням мультиталантів.

Відзначено, що українська культура завжди вирізнялася особливим синкретизмом, тож міжмистецька творчість різнобічних творчих особистостей є непоодиноким фактом у минулих століттях і до сьогодні. Досліджуваний період постає в широкому історичному контексті, що дало змогу простежити провідні тенденції звернення художників до мистецтва слова. Характерно, що феномен митця універсального типу тією чи іншою мірою проявився в період міжвоєн'я в різних національних культурах. Модернізм багатий на приклади співпраці поетів і художників, діалогу поезії й живопису, у якому вони виходять за власні межі, а відповідно й постаті *Doppelbegabungen*. У різних стильових системах різних національних

літератур присутні митці, що практикують експерименти з художньою мовою, залучаючи до літератури й інші арт-системи. У дослідженні враховано діахронічний (національний) та синхронічний (міжкультурний) аспекти поширення практики біпрофесіоналів.

Уперше багатогранна літературно-мистецька творчість Святослава Гординського розглядається під інтертекстуальним кутом зору з фіксацією доказових контактів між мистецтвами. Міжмистецькі взаємодії є найвиразнішими на початку поетичної творчості автора. Дебютна збірка «Барви і лінії» (1933) кваліфікована як інтермедіальний продукт, адже синтезує текст і оформлення авторства Гординського, а також в мономедіальній площині «оповідає» й «показує» малярство. З кожною новою поетичною книжкою перегуки з образотворчим мистецтвом послаблюються. Надалі дві арт-сфери доповнюють одна одну, не підпорядковуючись.

Поетична творчість Івана Крушельницького еволюціонувала від естетизму сецесії до експресіоністської поезики потворного і надриву. Здатність до стильових змін засвідчила широкий діапазон процесів взаємостимулювання між поезією і графікою. У поезії автора спостережено всі типи переведення малярського досвіду: митець виступав як ілюстратор, вдавався до екфразистичної практики, а також застосовував малярську «поетику» в поетичних текстах.

У поезії Володимира Гаврилюка інкорпоровано чимало екфразисів різних типів, літературно інтерпретовано окремі малярські жанри. Доведено, що для поета важливим був художній простір, творче моделювання якого зумовлене малярським хистом автора. Констатовано перевагу образів просторового характеру, візуальних образів. В. Гаврилюк віддав данину живопису через велику кількість кольоративів у віршах, уплітав в поетичну метафорику малярську термінологію. Поетична творчість Володимира Гаврилюка виразно тяжіє до синестезійності.

У поетичній творчості Василя Хмелюка зафіксовано чимало артефактів, які розглядаються власне як інтермедіальні продукти. Сам

митець оформлював власні поетичні книжки, видані гектографічним способом, а також експериментував з графічним оформленням як допоміжним засобом тексту в дусі футуристичної естетики, інтегруючи вербальну й візуальну компоненти («1926, 1928, 1923»). «Поетика» малярства в поезії цікава колористикою. Творчість Василя Хмелюка ілюструє авангардні пошуки еміграційної поезії.

Проаналізовано інтермедіальну маркованість літературної творчості Оксани Лятуринської, що доповнює її мистецьку спадщину (скульптура, графіка, кераміка, писанкарство тощо). Поетична транспозиція Лятуринської прикметна адекватним відтворенням колористики, її мінімалізацією в окремих циклах, часом аж до монохромії, як це спостерігалось й у портретистиці. Прикметні її поезії пейзажного характеру, вірші, які прагнуть стати картинами. Поезія О. Лятуринської надала багато прикладів цікавих операцій поетки з художнім простором, що також пояснюється особливостями мислення мисткині. Оксана Лятуринська практикувала артефактні екфразиси й *Bildgedicht*.

У поезії Галі Мазуренко, відданість якій, як і малярству, вона зберегла на все життя, спостережено численні мистецькі «цитати», імітацію жанрових малярських форм, експерименти з художнім простором. Збірки празького періоду («Акварелі» (1926), «Стежка» (1939), «Вогні» (1939), «Снігоцвіти» (1941)) синтезували символізм, неоромантизм, імпресіонізм, а також елементи неокласики та окремі екзистенційні мотиви. Настанова на різні стилі спостерігалась й у поетичних книжках лондонського періоду, що демонструють загалом вищий «коефіцієнт» інтермедіальності. Так, вона сама ілюструвала свої книжки, а збірка «Північ на вулиці» (1980) як медіа-комбінація посідає виняткове місце в її творчості. Відзначено важливість музичного для творчості Г. Мазуренко, що свідчить про синестетизм її художнього мислення. Характерними для авторки є теми митця і мистецтва, таланту, творчої самоідентифікації, артикульовані в поетичних творах.

З'ясовано, що інтерпретаційний потенціал прози Адальберта Ерделі надзвичайно потужний власне в інтермедіальному ракурсі. Його твори презентують як безпосереднє відтворення мистецького досвіду, так і «латентні» особливості на поетикальному рівні. Романи Ерделі стали документами багатого внутрішнього життя автора, що розкривають не лише окремі біографічні сторінки, а й естетичні погляди митця, сформовані в контексті модерністських тенденцій. Жанрову природу творів означено, як *Künstlerroman*. Ерделі художньо осмислював ідеї споріднення мистецтв і їхніх мов, винятковості й богообраності творчої особистості, її конфлікту зі світом філістерів, що перегукується з естетикою романтиків. Письменництво цікаве митцеві можливістю дати вислів своїх філософсько-естетичних поглядів, системи, оцінки, чого неможливо досягнути в малярській спосіб. Мистецька тема оприявнювалася також з уведенням екфразисів.

Встановлено, що проза Василя Масютина тяжіє до великих епічних форм, причому його твори не акцептують автобіографізму, а постають новими фікційними світами. Жанр фантастичної повісті й поетика жахливого у літературі В. Масютина викликає асоціації з його ілюстраціями й гравюрами фантастично-символічного характеру, у яких світ страшного й потворного навіяний творчістю Гойї. Василь Масютин презентував власні ілюстрації у своїх повістях, таким чином синтезуючи вміння у візуальних мистецтвах з літературним хистом. У прозі автор надавав перевагу оповіді над показом, усе ж чимало візуальних атракторів стали важливими чинниками поетики повістей.

Доведено, що мемуаристика видатного маляра Олекси Грищенка, передусім спогади митця «Мої роки в Царгороді», стала свідченням своєрідного перетворення еґо-документа художника в арт-документ. «Мої роки в Царгороді» розглянуто як щоденник у контексті творів цього жанру інших художників та подорожніх записок, що й зумовило переплетення автобіографічного матеріалу із мистецькими студіями. Захоплений екзотикою Константинополя Грищенко майстерно візуалізував цей простір у

деталях. Автор вів щоденник не для себе, а для ерудованого, зацікавленого мистецтвом і культурою читача. Грищенко – видатний майстер екфразису й літературний колорист.

Художній досвід української літератури 20–30-х років ХХ ст. уможливив виображення проблематики міжмистецьких взаємодій на багатому матеріалі митців-універсалістів та засвідчив її тяжіння до інтеракційних процесів, які матимуть продовження й розвиток у наступних періодах.

Ключові слова: інтермедіальність, взаємодія літератури і образотворчого мистецтва, міждисциплінарний підхід, митець універсального типу, літератор-художник, інтертекстуальність, часопростір, колористика, екфразис.

SUMMARY

Mocherniuk N. D. Ukrainian Literature of the 20–30s of the 20th Century in the Interaction with the Fine Arts: Intermedial Discourse. – Manuscript.

Thesis for a Doctor Degree in Philology. Research Speciality 10.01.01 – Ukrainian Literature; 10.01.05 – Comparative Literature – Vasyl Stefanyk Precarpathian National University.

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ministry of Education and Science of Ukraine. – Kyiv, 2019.

Creative activities of the artists-universalist are one of the most debatable and yet least understood topics among the broad issues of art correspondence. The twenties and the thirties of the last century were particularly prolific in these talents. Such renowned artists and pupils of Oleksa Novakivsky's school as Sviatoslav Hordynsky, Volodymyr Havryliuk, Ivan Krushelnytsky, who worked in the field of graphics and poetry, turned to poetry in Galicia at that time. There were so-called *Doppelbegabungen* (double talents) of Ukrainian origin in emigration too; back in the 1920s, Vasyl Khmeliuk and Halia Mazurenko published their poetry books, and at the end of the 1930s Oksana Lyaturynska was featured in literature. A talented graphic artist, carver and painter, participant of ANUM,

Vasyl Masiutyn and a famous artist from Transcarpathia, Adalbert Erdeli, excelled in their prose works. Of interest are the memoirs of Oleksa Hryshchenko which bring us into proximity with the understanding of both the creative personality of the artist and the era as a whole. Noteworthy is that the work of the majority of them has not yet become the data for systematic comparative literature study. Therefore, narrow examination of our writers-artists' poetics in connection with the study of massive problems of their work in related art in the evolution of talent reveals surprising nuances of their creative portraits, so important in the historical and literary aspect.

The task of the thesis is regulated by its main goal – the study of poetic features of the Ukrainian writers-artists' different genre literary estate in the intermediality realm, which allows to underscore the links between literature and fine arts of the interwar period in the general cultural European context as well as to conceptualize them as aesthetic and artistic impulses in the further development of literature.

The academic originality of the work lies in the fact that for the first time in the Ukrainian literature studies the notion of intermedial strategy is conceptualized, on the theoretical basis of which the creative work of bi-professional artists has been explored. Innovative is the artistic universalism issue articulation (first of all, the interaction of two types of creativity – literature and fine arts), through which both individual artistic personalities and the literary process of the relevant period in the context of art interconnectedness have been revealed. The phenomenon of double talents is fundamentally the comparative cultural studies issue, which implies the analysis of two artistic components in unity. A new approach to the study of the phenomenon of interaction between literature and fine arts has been introduced; it refers to the pertinent artistic phenomena of the modern literary process. The practical bearing of the thesis is that the results of the research can be employed in writing manuals and textbooks on the history of literature as well as in the development of lectures and special seminars on comparative literature and theory of literature, to write all levels scholarly works.

The methodological basis of the work is poetological intermediality, the concept of which in the aspect of multi-talent creativity is developed in reliance on the studies by S.P.Scher, Aage A. Hansen-Liive, I.Rajewsky, W.Wolf and others. It is intermediality as the author's strategy that adequately defines the research problems, because it is associated with the author's personality, his aesthetic principles and biography aspects. With reference to the western intermedial theories, our own classification has been developed, on the theoretical basis of which the study of the interwar writers-artists' diverse literary estate has been rested on. We have singled out the following ways of intermedial strategies of universal artists' creativity: autonomous implementation of creative projects in various media systems, media combinations (text and graphic design of one paternity, visual forms in poetry), various types of intermedial references. Overriding theoretical problems of the dialogue between the arts (chronotopos, colouristics, metaphor in literature and art) have been singled out. It has been established that the artistic implementations of the communication with fine arts and the enrichment of literature at its expense are conditioned by the creative practice of the authors in another form of art, the artistic thinking of multi-talents.

It is particularly remarkable that the Ukrainian culture has always been distinguished by a special syncretism, so interart creativity of diverse artistic personalities is non ordinary fact in the past centuries and in the present. The period under study is portrayed in a broad historical context which allows us to trace the main trends of artists' turning to the art of writing. It is also essential that the phenomenon of the artist of universal type was manifested to a greater or lesser extent in the interwar period in different national cultures. Mature modernism is replete with the examples of collaboration between poets and artists, the dialogue and communication between poetry and painting, in which they expand beyond their bounds, and, accordingly, the figures of *Doppelbegabungen*. In different stylistic systems of diverse national literatures there are artists who experiment with artistic language, involving them in literature and other art systems. Thus, the

study makes allowance for the diachronic (national) and synchronous (intercultural) aspects of the bi-professionals' practical experience propagation.

For the first time, Sviatoslav Hordynsky's multifaceted literary and artistic activity is considered from an intertextual point of view with the registration of evidentiary contacts between the arts. Interart relations are the most expressive in the opening days of the author's poetry writing. The debut collection «Hues and Lines» (1933) is regarded as an intermedial output because it synthesizes the text and the design created by Hordynsky as well as from a monomedial perspective it 'narrates' and 'displays' painting. With each new poetry book, the resonance with the fine arts weakens. Later on, the two art spheres complement each other, not abiding by one another.

Ivan Krushelnytsky's poetry writing evolves from the aestheticism of secession to the expressionist poetics of hideous and anguish. The ability to change styles testifies to a wide range of processes of cross-stimulation between poetry and graphic arts. All sorts of the painting experience translation are detected in the author's poetry: the artist functions as an illustrator resorting to the practice of ekphrasis as well as applies artistic 'poetics' in poetic texts.

In Volodymyr Havryliuk's poetry many ekphrasis elements of different types have been incorporated, and several different painting genres have been interpreted. The important thing for the poet is the artistic space, the imaginative modelling of which is conditioned by the artist's painting talent. Preference for images of spatial character alongside with the visual images has been noted. Havryliuk nods to the painting through the large number of colourative in his poems, interlaces the art vocabulary in the poetic metaphors. Volodymyr Havryliuk's poetry writing is distinctly biased towards synaesthesia.

In Vasyl Khmeliuk's poetry we find a lot of artefacts, which are considered as intermedial production. He personally designs his own hectographically printed poetry books, and also experiments with graphic design as an aid to the text in the mould of futuristic aesthetics by integrating verbal and visual components («1926, 1928, 1923»). 'Poetics' of painting in poetry is remarkable for its interesting

colouristics. Vasyl Khmeliuk's creative work is illustrative of emigration poetry avant-garde pursuits.

Oksana Lyaturynska's literary work complements her artistic legacy (sculpture, graphic arts, ceramics, the designing of painted Easter eggs, etc.) and is intermedially labelled. Lyaturynska's poetic transposition is characterized by proper colouristics reproduction, its minimization in separate cycles, sometimes up to the monochromy as it was also observed in the portrait painting. Worthy of note is her distinctive poetry of landscape nature as well as the poems that seek to become paintings. Lyaturynska's poetry provides with many examples of the poetess's interesting manipulations with the artistic space, which is also accounted for by the specific features of the woman artist's thinking. Oksana Lyaturynska practised the artifacts ekphrasis and *Bildgedicht*.

In Halia Mazurenko's poetry, the loyalty to which as well as to the painting she has preserved for a lifetime, one can witness numerous artistic 'excerpts', imitation of genre art forms, experiments with artistic space. Collections of the Prague period («Watercolours» (1926), «Path» (1939), «Lights» (1939), «Snowblossoms» (1941)) synthesize symbolism, neo-romanticism, impressionism as well as elements of neo-classicism and individual existential motifs. Fixation on different styles is also observed in the poetry books of the London period, however, the 'ratio' of intermediality they have is higher. She illustrated her own books; the collection «North on the Street» (1980) as a media combination holds an exclusive place in her work. The importance of music for Mazurenko's creative work has been noted, which testifies to the synestheticism of her artistic thinking. The issues of the artist and art, talent, creative self-identification, articulated in poetic works, are representative of the author.

The interpretation potential of Adalbert Erdeli's prose is the most robust in terms of intermedial perspective. His works are both direct reproduction of artistic experience and 'latent' features at the poetic level. The novels of Erdeli have become documents of the author's vast inner life, revealing not only individual biographical pages, but also the aesthetic views of the artist formed in the context

of modernist tendencies. The genre character of the works can be defined as *Kbnstlerroman*. Erdeli artistically reflects on the ideas of the interrelationships of literature with other arts and their languages, the uniqueness and God's favourability of the individual, his clash with the Philistine world which echoes the aesthetics of romanticists. The artistic theme also appears with the introduction of ekphrasis.

Vasyl Masiutyn's prose leans toward large epic forms, and his works do not honour autobiography but appear in new fictional worlds. The genre of fantastic short novel and the poetics of horror and suspense in Masiutyn's body of works are related to his illustrations and engravings of a fantastically symbolic nature in which the world of terrible and appalling is inspired by the work of Francisco de Goya. Vasyl Masiutyn provides his own illustrations in his novels, thus synthesizing his skills in visual arts with literary talent. In prose, the author places a premium on the narrative over the exposition; yet, many visual attractions become important factors in the poetics of short novels.

Memoiristics of the renowned artist Oleksa Hryshchenko, primarily «My Years in Constantinople», has become the testimony of a particular transformation of the artist's ego-document into an art-document. «My Years in Constantinople» is considered as a diary in the context of works of this genre of other artists and travel notes, which led to the intertwining of autobiographical material with art studies. Fascinated by the exoticism of Constantinople, Hryshchenko skilfully visualizes this space in detail. The author keeps a diary not for himself, but for a know-it-all reader interested in art and culture.

Artistic experience of the interwar Ukrainian literature has presented the interart issues on an extensive material of universalist artists and showed its attraction to interactive processes, which will be carried on and further developed in subsequent periods.

Key words: intermediality, interaction of literature and fine arts, interdisciplinary approach, artist of universal kind, man of arts and letters, intertextuality, chronotopos, colouristics, ekphrasis.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Монографія

1. Мочернюк Н. Поза контекстом : Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєнтя : монографія. Львів : Вид-во Львівської політехніки, 2018. 392 с. +16 кольор. вкл.

Статті в наукових фахових виданнях України

2. Мочернюк Н. Діалогічна парадигма поетичної творчості С. Гординського // Питання літературознавства. Чернівці, 2009. Вип. 77. С. 97–102.
3. Мочернюк Н. Поетика збірки Сольо в тиші художника Володимира Гаврилюка // Spheres of Culture. Journal of Philological, Historical, Social and Media Communication, Political Science and Cultural Studies. Lublin, 2012. V.II. С. 178–186.
4. Мочернюк Н. Поезія художника Володимира Гаврилюка (на матеріалі збірки «Тінь і мандрівник») // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. Івано-Франківськ, 2012. № 2 (18). С. 92–101.
5. Мочернюк Н. Творчість Святослава Гординського: інтермедіальні аспекти // Питання літературознавства : наук. зб. Чернівці, 2012. Вип. 85. С. 174–181.
6. Мочернюк Н. Діалог мистецтв у творчості Івана Крушельницького // Spheres of Culture. Journal of Philological, Historical, Social and Media Communication, Political Science and Cultural Studies. Lublin, 2012. V.III. С. 209–217.
7. Мочернюк Н. «Самі слова пливуть, музичні й колоритні...»: поетика збірки Святослава Гординського «Барви і лінії» // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство. Вип. 37. Тернопіль, 2013. С. 67–77.

8. Мочернюк Н. Взаємодія літератури і мистецтва. Теоретичний досвід українського і польського літературознавства // Науковий вісник Східноєвропейського університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. 2013. № 13 (262). С. 76–80.
9. Мочернюк Н. На перетині літератури й образотворчого мистецтва: українські митці-універсалісти міжвоєнного двадцятиліття // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. Івано-Франківськ, 2012–2013. Вип. 38–39. С. 178–183.
10. Мочернюк Н. Синтез мистецтв: літературознавчий контекст // Гуманітарна освіта у технічних вищих навчальних закладах. Київ, 2013. Вип. 28. С. 188–198.
11. Мочернюк Н. Малярські інкорпорації в поезії західноукраїнських художників міжвоєння // Волинь філологічна: текст і контекст. Мова і вірш : зб. наук. пр. Луцьк, 2013. Вип. 16. С. 177–186.
12. Мочернюк Н. Поетичний музей Оксани Лятуринської: особливості інтермедіальної стратегії // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Казаріна. № 1078. Серія «Філологія». Вип. 68. Харків, 2013. С. 82–87.
13. Мочернюк Н. Проблеми художнього простору в екфразисі // Іноземна філологія. Вип. 126. Ч. 1. Львів, 2014. С. 291–296.
14. Мочернюк Н. Поезія Галі Мазуренко (на матеріалі празького періоду творчості авторки) // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. №2 (26). Івано-Франківськ, 2014. С. 142–150.
15. Мочернюк Н. Рецепція французької літератури у творчості Святослава Гординського // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. Вип. 40–41. Івано-Франківськ, 2013/2014. С. 196–202.
16. Мочернюк Н. Діалог культур у творчості Святослава Гординського: німецький контекст // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. 2014–2015. Вип. 42/43. С. 108–113.

17. Мочернюк Н. Шевченкіана Святослава Гординського // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Т.СCLXVI. Праці Філологічної секції. Львів, 2014. С. 494–503.
18. Мочернюк Н. Культура античності в рецепції Святослава Гординського // Літературний процес: методологія імена, тенденції: зб. наук. праць (філол. науки). Київ, 2015. № 6. С. 131–134.
19. Мочернюк Н. Мистецький світогляд художника і поета Михайла Жука // Літературознавчі студії : зб. наук. праць. Київ, 2015. Вип. 41. Ч. 1. С. 166–173.
20. Мочернюк Н. Святослав Гординський і польська література // Прикарпатський вісник Наукового товариства імені Шевченка. Слово. Івано-Франківськ, 2015. № 2(30). С. 307–314.
21. Мочернюк Н. Концепція мистецтва і митця в прозі Адальберта Ерделі // Science and education a new dimension. Philology. Budapest, 2016. IV (22), Issue 99. P. 40–44.
22. Мочернюк Н. «Час – великий митець»: хронотопне мислення Олекси Грищенка (на матеріалі мемуарів «Мої роки в Царгороді» // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки. Бердянськ: ФО–П Ткачук О.В., 2016. Вип. ІХ. С. 143–150.
23. Мочернюк Н. «...Світлий і мистецький бік світу, помічуваний оком маляра»: мемуаристика Олекси Грищенка // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. № 2 (34). Івано-Франківськ, 2016. С. 373–380.
24. Мочернюк Н. Пензель і стилос Василя Масютина // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. № 3 (39). Івано-Франківськ, 2017. С. 171–179.
25. Мочернюк Н. Італія у творчості Святослава Гординського // Султанівські читання. Івано-Франківськ, 2017. Вип. VI. С. 34–42.
26. Мочернюк Н. «На початку був колір»: колористика в літературному тексті (контекст Doppelbegabungen) // Ucrainica VIII. Souiasnb

- ukrajinistika. Problemy jazyka, literatury a kultury. Olomouc, 2018. С. 191–196.
27. Мочернюк Н. Поезія художників міжвоєннн: «вихід з безвихідности»? // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Вип. 67. Ч. 1. Львів, 2018. С. 276–283.
28. Мочернюк Н. Інтермедіальність: термін, концепція, методологія // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. Івано-Франківськ, 2017. № 4 (40). 2018. № 3 (47). С. 207–214.

Додаткові публікації

29. Мочернюк Н. Французька література в літературознавчій рецепції Святослава Гординського // Султанівські читання : Актуальні проблеми викладання літератури у середній та вищій школі. Івано-Франківськ, 2012. С. 101–107.
30. Мочернюк Н. Поетика екфразису у творчості Святослава Гординського // Літературний процес: територія Гутенберга чи віртуальна реальність? : матеріали Всеукр. наукової конф., 5–6 квіт. 2013 року, м. Київ. Київ, 2013. С. 143–150.
31. Мочернюк Н. Від образотворчого мистецтва до літератури: фактор першої збірки у творчості поетів-художників // Літературний процес: методологія, імена, тенденції: зб. наук. праць (філол. науки). Київ, 2013. № 2. С. 63–67.
32. Мочернюк Н. «І подібний я до райдуги...»: поетична палітра художника Василя Хмелюка // Українознавчі студії. Вип. 13/14. Івано-Франківськ, 2012–2013. С. 281–287.
33. Мочернюк Н. «На світанні з-над хмар недосяжні вставали верхів'я»: гори у творчості Святослава Гординського // «Дивлячись на цей гірський світ»: літературознавчий збірник / НАН України, Інститут Івана Франка. Наукове товариство ім. Шевченка. Львів, 2018. С. 90–98.

ЗМІСТ

Вступ	20
Розділ 1. На перетині літератури й образотворчого мистецтва: теоретико-методологічний дискурс	29
1.1. Спорідненість поезії і малярства в естетико-філософському осмисленні	29
1.2. Літературно-мистецькі взаємодії: термінологія	44
1.3. Феномен <i>Doppelbegabung</i> : методологія	68
1.4. Теорія і практика міжмистецького діалогу	80
1.4.1. <i>Література «після малярства»: від естетики до поетики</i>	80
1.4.2. <i>Хронотоп у контексті морфології мистецтва та Інтермедіальності</i>	92
1.4.3. <i>Колористика в літературі як важливий аспект інтермедіальної поетики</i>	103
Розділ 2. Універсалізм у пам'яті культури	117
2.1. Українські мультиталанти: історичний контекст	117
2.2. Дух часу міжвоєнтя: діалог літератури і малярства у тенденціях доби.....	132
2.3. Міжкультурний контекст універсалізму.....	150
Розділ 3. Біпрофесіоналізм Святослава Гординського як стратегія автономної реалізації літературної та мистецької творчих сфер	164
3.1. Діалогічна парадигма літературно-мистецької творчості С. Гординського: українські виміри	164
3.1.1. <i>«Луни давнини»: давня література й мистецтво у творчості С. Гординського</i>	168
3.1.2. <i>Шевченкіана Святослава Гординського</i>	177
3.1.3. <i>Діалог з сучасниками: Розстріляне відродження</i>	185
3.2. Творчість Гординського і європейська культура: пошуки контакту.	199
3.2.1. <i>Французька література і мистецтво в рецепції Гординського</i>	201

3.2.2. Гординський і німецькомовний світ	212
3.2.3. Польський контекст.....	220
3.2.4. Італія у творчих інтерпретаціях Гординського	232
Розділ 4. Особливості інтермедіальних стратегій художників-поетів..	245
4.1. Від сецесії до експресіонізму: діалог мистецтв у творчості Івана Крушельницького	245
4.2. Інтермедіальні аспекти поезики Володимира Гаврилюка	256
4.3. Синтетизм літературних експериментів Василя Хмелюка.....	274
4.4. Словесне й зорове в поезії Оксани Лятуринської.....	292
4.5. Медіа-комбінація як домінанта інтермедіальної стратегії Галі Мазуренко	305
Розділ 5. Художник як прозаїк	319
5.1. (С)проби роману Адальберта Ерделі як самовираження художника через літературу.....	319
5.2. Пензель і стильос Василя Масютина: від автономії до діалогу мистецьких сфер.....	331
5.3. Інтермедіальні референції в мемуаристиці Олекси Грищенка	340
Висновки	355
Бібліографія	372

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Літературна компаративістика як складова частина порівняльних культурознавчих досліджень суттєво розширила свої сфери, активно покликаючись на нові ідеї трансдисциплінарного походження. Інтермедіальність як компаративістичний концепт, що узагальнює різні міжмедійні аспекти, в останні десятиліття користується особливою популярністю в літературознавстві, відкриваючи перспективи для вивчення зв'язків з іншими сферами знання та творчості, а передусім – з мистецтвом. Зіставлення літератури й образотворчого мистецтва як двох медій віддавна наділене величезним інтерпретаційним потенціалом, що дає поштовх до самоосмислення кожному з цих мистецтв, актуалізує міжмистецькі зв'язки у різні історичні періоди, привертає увагу до творчості авторів, які презентують оригінальні візії діалогу мистецтв. Важливим питанням у такому контексті постає феномен митців-біпрофесіоналів, які зуміли поєднати і малярську (графічну, скульптурну) майстерність, і літературний таланти, залишивши творчу спадщину у двох видах мистецтва. Синтетичний аспект дослідження творчого доробку українських митців універсального типу, літературні дебюти яких зафіксовані у 20-30 роках ХХ століття, представлений у концепції інтермедіальної стратегії творчості, зумовлює актуальність дослідження.

Міжвоєнне двадцятиліття вирізняється особливою контактністю літератури й образотворчого мистецтва, що відзначив Микола Ільницький [191, с. 5]. Так, поживається співпраця між митцями, представниками різних видів мистецтва, досягає розквіту розвиток книжкової графіки, з'являються цікаві літературно-мистецькі видання, активізується мистецька критика, яка прагне ословити значення виставок, творчості художників, помітні й інші міжмистецькі взаємодії. На тлі інтенсифікації таких процесів вияскравлюється в цей час і феномен звернення митців пензля до пера, що

спричинило цікаві художні здобутки, повноцінно осмислити які можна лише, виходячи з універсальності таланту цих авторів. До поетичної творчості звернулися в той час у Галичині такі знані художники, учні школи Олекси Новаківського, як Святослав Гординський та Володимир Гаврилюк, працював у царині графіки і поезії Іван Крушельницький. Були так звані мультиталанти українського походження і в еміграції: ще в 20-х роках видали поетичні книжки Василь Хмелюк і Галя Мазуренко, а наприкінці 30-х входить у літературу Оксана Лятуринська. Значно рідше, а все ж траплялися серед малярів того часу й прозаїки. Так, писав прозу відомий художник-графік, різьбяр і маляр, учасник АНУМ, Василь Масютин, фантастичні повісті якого мали великий успіх серед читачів. Доповнює прозаїків відомий маляр родом із Закарпаття: 1922 роком датований роман «Дімон» Адальберта Ерделі, в 20-ті роки написаний «роман з життя підкарпатського художника у Мюнхені» «ІМЕН» та інші твори цього митця, переклади яких українською мовою були видані лише в 2012 році [171]. Цікавими є мемуарні твори художників, що наближають нас до розуміння і творчих особистостей митців, й епохи в цілому. Талант Олекси Грищенка як мемуариста викликає не менше захоплення, ніж його малярська спадщина. До періоду міжвоєнної українська культура ще не знала такого творчого захоплення, ба навіть одержимості мистецтвом. Тож літературні тексти вже згаданих митців-універсалістів засвідчують специфіку їхнього творчого мислення шляхом диверсифікацій від одного виду мистецтва до іншого, а також стають одним з ракурсів характеристики взаємозв'язків літератури й образотворчого мистецтва того періоду взагалі. Прикметно, що творчість більшості з них досі не ставала матеріалом системного компаративного літературознавчого вивчення. Тому студії над поетикою українських письменників-художників у зв'язку з вивченням важливих проблем їхньої творчості в суміжному мистецтві в еволюції розвитку таланту відкривають несподівані нюанси творчих портретів, важливі в історико-літературному та порівняльному аспектах.

Творчість митців-універсалістів є однією з найменш досліджених тем серед широкої проблематики кореспонденції мистецтв. Зазвичай про феномен *Doppelbegabung* (подвійних обдарувань) прийнято згадувати в літературознавчих оглядах міжмистецьких взаємодій, однак великоформатних досліджень творчості митців багатогранного обдарування з увагою до різних ділянок їхньої творчої діяльності обмаль. Безперечно, про найвідоміших універсалістів вже написані багаті фактографічним матеріалом монографії. Так, в українській науці про літературу з'явилася масштабна розвідка Лесі Генералюк «Універсалізм Шевченка: Взаємодія літератури і мистецтва» (Київ, 2008), згодом монографія Наталії Гавдиди, присвячена творчості Богдана Лепкого (Київ, 2012), а мистецтвознавство збагатилося монографією Людмили Соколюк «Михайло Жук: мистець-літератор» (Харків, 2018). На часі дослідження інших авторів, що зуміли розкрити свій хист у літературі та образотворчому мистецтві.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертацію виконано на кафедрі української літератури факультету філології ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» в межах науково дослідної теми «Актуальні проблеми сучасного літературознавства, українська література в європейському контексті, розвиток західноукраїнського літературного процесу кінця ХІХ – початку ХХ століття: художні традиції і тенденції (номер державної реєстрації 0106U002244). Тема дисертації затверджена на засіданні вченої ради ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (протокол №2 від 28 лютого 2012 року) та на засіданні бюро Наукової ради НАН (протокол № 2 від 15 травня 2012 року).

Мета дослідження – вивчення поетикальних особливостей різножанрового літературного доробку українських письменників-художників у площині інтермедіальності, що дозволяє увиразнити зв'язки літератури й образотворчого мистецтва міжвоєнного двадцятиліття у

загальнокультурному європейському контексті, а також осмислити їх як естетико-художні імпульси в подальшому розвитку літератури.

Реалізація мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- проаналізувати літературознавчі праці, присвячені проблемі образотворчого мистецтва у літературі;
- окреслити зв'язки поезії і малярства в естетико-філософському осмисленні;
- увиразнити термінологічні аспекти літературно-мистецьких взаємодій;
- виявити основні засади інтермедіальної теорії та класифікувати підходи до розуміння інтермедіальності;
- розробити власну інтермедіальну методологію для аналізу феномена *Doppelbegabung*;
- виявити основні передумови інтермедіальності як авторської стратегії в українській художній культурі 20–30 років ХХ століття;
- представити діалог літератури і малярства міжвоєнного двадцятиліття в діахронічному (на історичному тлі українського універсалізму) та синхронічному (в міжкультурному вимірі, обумовленому різними стильовими напрямками модернізму) контекстах;
- розкрити часопросторову специфіку міжмистецького діалогу;
- з'ясувати особливості літературного функціонування колористики;
- проаналізувати мотиви звернення генерації міжвоєнних митців до літератури;
- здійснити зіставлення літературної й мистецької творчості кожного з авторів, ідейно-тематичних векторів цих художніх практик, з увагою до їхньої хронотопної, стильової та композиційної специфіки;
- розкрити масштабність літературно-мистецької спадщини Святослава Гординського крізь призму інтертекстуальності;

– простежити еволюцію літературної творчості художників-письменників, беручи до уваги увесь корпус їхніх літературних творів.

Об’єктом дослідження є літературно-мистецькі зв’язки міжвоєнного двадцятиліття на прикладі української поезії та прози генерації художників, що реалізували себе також у слові.

Предмет дослідження – інтермедіальні стратегії та художні практики *Doppelbegabung* представників цього періоду.

Матеріалом дослідження обрано багатогранну творчу спадщину Святослава Гординського, поетичну творчість Володимира Гаврилюка, Івана Крушельницького, Василя Хмелюка, Галі Мазуренко, Оксани Лятуринської, повісті Василя Масютина, романи Адальберта Ерделі, мемуаристику Олекси Грищенка.

Теоретико-методологічна база дисертації. Беручи за основу вивчення письма українських універсалістів міжвоєнтя, робочою гіпотезою цього дослідження запропоновано таку тезу: художні реалізації діалогу з образотворчим мистецтвом й збагачення літератури його коштом зумовлюються творчою практикою авторів в іншому виді мистецтва, художнім мисленням біпрофесіоналів, таким чином, література мультиталантів осмислюється в проблемно-методологічних параметрах інтермедіальності й феноменології. Тож в основі дослідження – інтермедіальні концепції (С. П. Шер, А. Ганзен-Льове, І. Раєвські, В. Вольф, Н. Тишуніна, К. Хмелецькій) та феноменологічна теорія (Е. Гуссерль, Р. Інгарден, Г. Шпет, М. Мерло-Понті, М. Мамардашвілі, Д. Соболев). Становлять теоретико-методологічну базу роботи основні методологічні засади сучасного порівняльного літературознавства (О. Бігун, У. Вайсштайн, Л. Генералюк, Л. Грицик, Д. Дюришин, Е. Касперський, М. Ласло-Куцюк, Ю. Лотман, Д. Наливайко, П. Рихло), методологічні принципи структуралізму та семіотики (О. Астаф’єв, О. Деркачова, С. Вислоух, Ж. Женетт, Я. Мукаржовський, П. Рікер, В. Топоров, Б. Успенський,

Є. Фаріно), сучасні дослідження морфологічної взаємодії різних видів мистецтва, філософські, естетичні, культурологічні праці з міжмистецької проблематики (В. Ванслов, Н. Гаврилюк, А. Дзядек, Н. Дмитрієва, М. Ільницький, М. Каган, Г. Ключек, С. Маценка, В. Оконь, В. Фесенко, І. Франко, К. Шахова, Ю. Шерех, Р. Якобсон, О. Яценко). Використані праці з теорії літератури (Т. Бовсунівська, М. Кодак, Н. Копистянська), історико-літературні напрацювання С. Андрусів, Б. Бойчука, Г. Костюка, Ю. Лавріненка, Є. Маланюка, Н. Мафтин, Я. Поліщука, В. Просалової, Б. Рубчака, М. Рудницького, Т. Салиги, С. Хороба, а також мистецтвознавча література (Л. Волошин, М. Мудрак, В. Сусак, О. Федорук, Р. Яців).

Методи дослідження зумовлені специфікою теми, що вимагає міждисциплінарного підходу до висвітлення проблеми. Для розв'язання поставлених завдань застосовані інтермедіальний, структурно-семіотичний, компаративістський, феноменологічний, історико-літературний, історико-біографічний, герменевтичний, інтертекстуальний, текстологічний, рецептивний методи. Домінування інтермедіальної методології передбачає органічне поєднання структурно-семіотичного й компаративістського методів, за допомогою яких постала класифікація, на якій засновано наші наукові рефлексії. Феноменологічний, когнітивний та рецептивний методи дозволили поглиблювати окремі положення дисертації, що актуалізують питання про специфіку художнього мислення митців, мовні процеси, явища семантизації. Естетико-художні «паспорти» творчості авторів прописано за допомогою історико-біографічного, герменевтичного, текстологічного методів. В аналізі творчого доробку Святослава Гординського реалізуються конструктивні ідеї теорії інтертекстуальності.

Наукова новизна. В дисертаційній роботі на основі досягнень сучасної гуманітаристики поглиблено розуміння інтермедіальності як авторської стратегії та розроблено методологію інтермедіального аналізу, яку можна застосовувати до творчості митців універсального типу.

Новаторською є сама постановка проблеми мистецького універсалізму (передусім взаємодії двох видів творчості – літератури й образотворчого мистецтва), через яку розкриваються як окремі творчі особистості, так і літературний процес відповідного періоду у зв'язку з міжмистецькими контактами. Феномен подвійних обдарувань – засадничо компаративістська проблема, що передбачає аналіз двох мистецьких первнів у єдності. Універсалізм як різнобічність, багатоплановість талантів, здатність митця креативно функціонувати в різних мистецьких контекстах становить інтерес у практико-теоретичному аспекті (дослідження якого дає змогу окреслити магістралі внутрішніх програм авторів), у світоглядному аспекті (таке вивчення рентгенувало різнобічні естетико-філософські вияви тогочасної культури, історико-соціальні впливи), в «технічному» аспекті, що безпосередньо піддавав аналізу наслідки взаємодії мистецтв, передусім малярських «слідів» у літературі.

Увиразнено важливі теоретичні питання міжмистецького діалогу, як-от: часопростір, колористика, метафора (словесна й зображальна). Теоретичні узагальнення тут здійснено на підставі обсервації творчої практики мультиталантів, які розглядаються у нашій розвідці, а також і митців інших національних культур різних часів.

Подвійні обдарування міжвоєнного двадцятиліття вписані в історичний дискурс українського універсалізму та в коло європейських літераторів-художників, що реалізували свої таланти в першій третині ХХ століття. Таким чином, українська література міжвоєнного двадцятиліття у зв'язку з образотворчим мистецтвом оригінально розкривається в широкому діахронному й синхронному планах.

Уперше багатогранна літературно-мистецька творчість Святослава Гординського, що не має аналогів для порівняння серед інших авторів, розглядається під інтертекстуальним кутом зору з фіксацією доказових контактів між мистецтвами.

В якості матеріалу для аналізу залучені маловивчені і маловідомі в Україні твори: поезія Володимира Гаврилюка, повісті Василя Масютина, романи Адальберта Ерделі, мемуари Олекси Грищенка.

Практичне значення одержаних результатів. Результати дослідження можуть бути використані при написанні навчальних посібників і підручників з історії літератури, у підготовці лекційних курсів та спецсеминарів з порівняльного літературознавства та теорії літератури.

Особистий внесок здобувача. Дисертація виконана без співавторів і є самостійним дослідженням як стосовно викладу матеріалу, так і щодо формулювання одержаних висновків. Монографія, наукові статті за темою дисертації одноосібні.

Апробація роботи. Основну концепцію, теоретичні положення і результати дослідження було апробовано на міжнародних та всеукраїнських конференціях: Міжнародній науковій конференції «Література у літературознавчому континуумі» (Чернівці, 2012); Всеукраїнській науково-теоретичній конференції «Література на пограниччі: амбівалентність, гібридність, додання кордонів» (Львів, 2012); Всеукраїнській науковій конференції «Літературний процес: структурно-семіотичні площини» (Київ, 2012); Міжнародній науковій конференції «Польські, білоруські, російські та українські зв'язки» (Луцьк, 2013); Всеукраїнській науковій конференції «Літературний процес: територія Гутенберга чи віртуальна реальність?» (Київ, 2013); VI Міжнародному міждисциплінарному теоретичному симпозіумі «Література в колі медій: інтермедійне поле художніх практик, рецептивні стратегії, синтез мистецтв» (Київ, 2013); Міжнародній науковій конференції «Мова і вірш» (Луцьк, 2013); Міжнародній науковій конференції «Поетика інтермедіальності в літературі XIX–XXI століть» (Харків, 2013); VIII Міжнародних Чичерінських читаннях «Світова література в літературознавчому дискурсі XXI ст.» (Львів, 2013); Міжнародній науковій конференції «Апостол правди і науки: до 200-ліття від дня народження Тараса Шевченка» (Львів, 2014); Міжнародній науковій конференції «Над

берегами вічної ріки»: темпоральний вимір літератури» (Бердянськ, 2015); Міжнародній науковій конференції «Urgent problems of philology and linguistics» (Будапешт, Угорщина, 2016); VII Міжнародному міждисциплінарному теоретичному симпозиумі «Словесне й зорове: візуальні медіації в літературі» (Київ, 2016); Всеукраїнській науковій конференції «Генераційний феномен як бунт і де(кон)струкція» (Львів, 2017); Всеукраїнській науковій конференції «Дивлячись на цей гірський світ»: літературознавчі виміри. III франкознавчий пленер» (с.Бистрець, 2017); VIII Оломоуцькому симпозиумі українців Середньої і Східної Європи (Оломоуць, Чеська Республіка, 2018); XV Міжнародній літературознавчій конференції «Інтервали: 1918 – 1968 – 2018) (література /літературознавство) (Чернівці, 2018), звітних наукових конференціях викладачів, докторантів, аспірантів Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (Івано-Франківськ, 2011–2017 р.).

Публікації: за темою дисертації опубліковано монографію та 32 одноосібні наукові статті, із них: 23 – у наукових фахових виданнях України, 4 – у закордонних.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, п'ятьох розділів, висновків, списку використаних джерел. Загальний обсяг дисертації – 421 сторінка, із них – 371 сторінка основного тексту.

РОЗДІЛ 1

НА ПЕРЕТИНІ ЛІТЕРАТУРИ Й ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС

Питання взаємозв'язків літератури й образотворчого мистецтва як ключове для нашого дослідження спонукає до розгляду історії мистецтв, за допомогою якого увиразнюються різні аспекти універсалізму.

Мистецтвознавство й літературознавча думка, спрямовані на досягнення взаємодії мистецтв, розвинулися з філософсько-естетичного потенціалу минулих епох. У зміні концепцій, поглядів та ідей про природу зв'язків між літературою і образотворчим мистецтвом окреслюється й історичний дискурс *homo universalis*, що вписується в міжмистецьку проблематику. Безперечно, огляд багатовікового досвіду ієрархіювання мистецтв приречений на неповноту, однак варто наголосити на важливих етапах історичного поступу, що несли зміну естетичних систем, у яких викристалізовується ідея взаємодії мистецтв пера і пензля, окремим аспектом якої, без сумніву, є й тема митців, що розкрили свій талант в обох царинах.

1.1. Спорідненість поезії і малярства в естетико-філософському осмисленні

Зіставлення літератури й пластичних мистецтв почалося вже з античності, тож видається, що словник наукових дефініцій, що описував взаємозв'язок цих мистецтв, виник й еволюціонував разом з поступом мистецтва в ході історико-культурного розвитку світу. Фактично, йдеться про висвітлення питання історії класифікації мистецтв, а відтак й історії стосунку мистецтва до поезії, отже, відповіді на окремі термінологічні питання, взяті в історичній перспективі, не можливі поза засадами естетики.

Прикметно, що вже в античності з'являються й особистості різнопланового обдарування. Так, Михайло Остоверха веде свій відлік «роздвоєних душ» у творчій діяльності власне від античної давнини: «Ось у

старовинних Греків був Солон, 640–559 до Христа, він же не лише елегійний поет, а й атенський законодавець, і закони його були суворі і справедливі. Тимотей із Мілету, 447–357 до Христа, був музика і поет» [380, с. 73]. Що ж до єднання поезії й малярства, варто нагадати про тодішній статус цих творчих практик загалом.

Як відомо, розуміння мистецтва в античності відрізнялося від сучасного. В античності поезія й малярство не вважалися мистецтвами взагалі. Платон висловив поширену серед греків думку про те, що мистецтвом не можна назвати ірраціональну роботу. Як підсумовує Владислав Татаркевич, «греко-римська старожитня доба знала щонайменше сім класифікацій мистецтв», та «жоден із поділів не вирізняв красних мистецтв» [481, с. 53]. Уже від античності йде зближення поезії і малярства, інтуїтивне усвідомлення їхньої природної спорідненості. Думку про те, що поезія – це «ословлене малярство», а малярство – це «німа поезія», Плутарх приписує грецькому поетові Симонідові Кеоському (556 – 468 до н.е.), якого Лессінг називає «грецьким Вольтером». Ось ця ідея взаємодоповнення і лягає в основу творчих інтенцій майбутніх художників-письменників: «німота» живопису прагне компенсації у вербальному вираженні.

Аристотель розвиває ідеї попередників, зіставляючи ці мистецтва за механізмом наслідування дійсності: «Йшлося не про копіювання предметів, характерів і явищ, а про віддзеркалення їх у міметичний спосіб – показу їх такими, якими вони є або могли б бути за принципом правдоподібності» [240, с. 105]. Зазначимо, що в розумінні античності поезія трактувалася як власне література, а живопис – як головний різновид образотворчого мистецтва або як тотожний йому взагалі.

Поетична формула «*ut pictura poësis*» (поезія – як живопис), надвисокий індекс цитації якої зберігається й по наш час, належить Горацієві. У «Посланні до Пісонів» неодноразово зіставлено творчість маляра і поета. «Те, що сприймається вухом, повільніше і слабше хвилює, ніж очевидне, побачене, те, що глядач переймає без посередника, сам», – стверджує Горацій

[90, с. 219]. Зрештою, трактат «Про поетичне мистецтво» не завадив би не одному маляреві, що вирішив узятися за перо, адже містить чимало слушних порад для поетів та наголошує на свідомій діяльності («Тільки в знанні – джерело й запорука справжнього вірша»).

Лукрецій у трактаті «Про природу речей» виділяє утилітарну та гедоністичну сфери людської діяльності, зараховуючи до останньої живопис, пісні, вірші, скульптуру [270, с. 149]. Морально-дидактичне обґрунтування призначення мистецтв, на основі якого також можливе зближення поезії і живопису, запропонували Філострати. У Цицерона образотворче мистецтво згадується в одному ряду зі словесними мистецтвами. Лессінг, констатує тривалу обізнаність давніх щодо зв'язку між живописом і поезією, стверджує, що «не робили його тіснішим, аніж це було корисно обом мистецтвам» [258, с. 228].

Безперечно, між античністю й Середньовіччям спостерігається своєрідна спадкоємність у поглядах на міжмистецькі контакти. Середньовіччя зберегло стародавнє поняття мистецтва та його давні класифікації. Серед вільних і механічних мистецтв, визначених у Середньовіччі, знову ж таки не знайшлося місця ні для поезії, ні для малярства. Зате трапляється в цю епоху цікавий митець всесторонній – наставниця бенедиктинського монастиря, авторка містичних книг видінь і духовних віршів, малярка, композиторка Гільдегарда Бінгенська. Ніна Дмитрієва констатує, що, на відміну від Європи, у Середньовічному Китаї значно частіше багато малярів виступали одночасно й поетами [157, с. 11].

Відродження започаткувало фундаментальні зміни в розумінні мистецтва, а це, своєю чергою, спричинило пожвавлення ідей щодо арт-класифікацій. Передусім відбулося відмежування красних мистецтв від ремесел та наук. Саме за доби Відродження приєднана до царини мистецтва і поезія. Належність поезії до мистецтва перестала викликати сумніви з 1549 року, коли було опубліковано італійський переклад «Поетики» Аристотеля, який витлумачив правила трагедії як уміння, а отже, мистецтво [481, с. 20].

Апологія поезії, живопису і скульптури та змагальність між ними з пієтетом актуалізуються в епоху Ренесансу, що засвідчено в тодішніх працях з естетики, яка власне з цього часу стає справді повнокровною. Так, у «Трактаті про живопис» Ченніно Ченніні вже запропонована радикальна переоцінка вартостей – живопис включено до «вільних мистецтв» та передбачено його зближення з поезією на основі визнання рівної творчої «свободи» обох мистецтв. «Поет, завдяки своїй науці, може вільно створювати і пов'язувати разом «так» і «ні» на свій розсуд, як йому захочеться. І цілком так само маляреві дана свобода творити фігуру, що стоїть чи сидить, напівлюдину, напівконя, як йому буде завгодно, як йому підкаже фантазія», – зазначає Ченніні, обґрунтовуючи право живопису посідати друге місце після науки й увінчуватися поезією [531, с. 44]. Властиво, малярство в епоху Ренесансу завойовує п'єдестал серед усіх мистецтв, а зіставлення саме живопису з поезією стають особливо популярними. Енеа Сільвіо Пікколоміні писав про закоханість живопису й поезії одне в одного, вважаючи, що ці мистецтва однаково потребують таланту, і спостеріг, що розквіт одного з мистецтв супроводжується й розквітом іншого [382, с. 66]. Не можна не згадати, що саме Відродження утвердило постать митця універсального типу, давши імена таких титанів, як Мікеланджело та Леонардо да Вінчі. Окрім цих геніальних велетнів, епоха багата на літературні матеріали художників, що так чи інакше намагалися зафіксувати свій малярський досвід (Лоренцо Гіберті, Леон Баттиста Альберті, Альбрехт Дюрер та ін.). З епохи Відродження універсалісти присутні в різних національних культурах.

Поява *Doppelbegabungen* зумовлена передусім усвідомленням великої ролі освіти, завдяки якій митець здатний утвердити свій авторитет серед майстрів, відданих різним ремеслам. Різносторонній геній раннього Відродження Леон-Баттиста Альберті (1404–1472) акцентує: «Мені хочеться також, щоб живописець був ученим, наскільки це в його силах, у всіх вільних мистецтвах» [3, с. 85]. Важливість освіти для митця-універсаліста не

можливо недооцінити, тож не випадково це ерудити, гуманісти, люди з різнобічними зацікавленнями. «Таким чином, функція художника настільки шляхетна і важлива, що основою його праці може слугувати тільки універсальне знання» [85, с. 192]. Леонардо да Вінчі у своєму трактаті «Суперечки живописця з поетом, музикантом і скульптором», обстоюючи права малярства, послідовно говорить про *науку живопису*. «І якщо малярі не описали його (малярство. – Н.М.) і не звели до науки, то це не вина малярства, і воно не стане менш шляхетним від того, що лише деякі малярі є й професійними літераторами, оскільки життя їхнього бракне навчитися цьому», – зауважує вчений і митець (маляр, поет, музикант) [56, с. 29].

Мислителі епохи усвідомлюють і значення товариських контактів між художниками і поетами, бо обмін думками навзаєм збагачує ідеями представників різних мистецтв. «Він (маляр. – Н. М.) добре вчинить, якщо буде знаходити задоволення у спілкуванні з поетами й ораторами» [3, с. 85], – натрапляємо таку цікаву пораду серед свідчень митців Ренесансу. На думку вже згаданого Леона-Баттиста Альберті, таке спілкування особливо потрібне малярам історичних полотен, оскільки поети багаті знаннями про багато корисних речей.

Згодом поширюється продуктивна думка про те, що власне образність, а не абстракції і схеми, вирізняє «шляхетні мистецтва», еднаючи такі, на перший погляд, відмінні серед них, як малярство й поезію. XVII століття прийняло на віру спорідненість поезії і живопису, обґрунтовану в минулому. «У новій історико-культурній ситуації ренесансна ідея верховної цінності образотворчого мистецтва поступилася місцем іншому погляду, згідно з яким ідеальною моделлю мистецтва є поезія, а живопису слід брати з неї приклад, слід уподібнюватися поезії», – пише Мойсей Каган [198, с. 30]. Дослідник аргументує свій висновок вагомими підтвердженнями з відомих праць тогочасних теоретиків мистецтва. Так, член Французької академії мистецтв Тестелен розширив формулу Симоніда – «Живопис – це німа поезія й риторика художника», закликаючи малярів перейняти в поезії навіть правило

трьох єдностей. Дю Френуа розпочинав свій трактат «De arte graphica» гаслом «Хай буде художник поетом!». Характерна вже сама назва поеми І. Падера «Живопис, що промовляє» (1653) тощо [198, с. 30–31]. Зближення живопису й поезії настільки захопило естетику, що несміливі голоси, які намагалися сказати про важливість специфіки кожного окремого виду мистецтва, фактично нехтувалися.

Прогрес науки, яким було захоплене XVII століття, спричинив неувагу до питань мистецтва, тож митці змушені були самі турбуватися про себе. До речі, це одна з причин, що спонукала багатьох художників братися за перо, щоб теоретизувати власне мистецтво чи мистецтво взагалі, оскільки філософи або ж мистецтвознавці не давали належного аналізу мистецтвознавчій проблематиці.

У XVIII столітті з'являється назва «красних» мистецтв, яка стала назвою книги Шарля Батте (1747). В одній групі об'єднуються тут мистецтво слова та музика, а також мистецтва пластичні. Крім того, автор вважає, що поезія, музика і танець стають особливо прекрасними, коли об'єднуються в одне мистецтво, але підпорядковуючись якійсь домінанті. Мойсей Каган, визнаючи особливі знахідки в естетиці Батте, вирізняє й цю його ідею: «Нарешті, знову-таки вперше був відкритий закон *схрещення різних мистецтв*, який виражається в тому, що в синтетичних художніх утвореннях один з компонентів відіграє роль *структурної домінанти*» (курсив автора. – Н. М.) [198, с. 44]. Певною мірою такий закон схрещення за домінантою можна успішно застосовувати і до митця-універсаліста, творчість якого зазвичай у край рідко буває рівнозначною у двох сферах.

За доби Просвітництва мистецтва поділилися на красні й механічні. «Просвітництво усвідомило глибоку двоїстість творчості: вироблення слів та вироблення речей. Воно виступило проти гасла наслідування одним різновидом мистецтв іншого, проти *ut pictura poësis* та *ut poësis pictura*», – пише Владислав Татаркевич [481, с. 61].

Епохальне значення в осмисленні взаємозв'язків двох мистецтв мала праця Готгольда Ефраїма Лесинга «Лаокоон, або Про межі живопису і поезії» (1766). Безперечно, має рацію польська дослідниця, стверджуючи, що проблема Лаокоона є постійно актуальною, адже може будити не лише дискусію, а й навіть пристрасть, мобілізувати до великої компаративістичної праці або методологічних інновацій» [589, с. 402]. Філософ і митець обґрунтував розмежування живопису й поезії, взявши за основу власне онтологічний (за матеріальним носієм образності) критерій поділу. На його думку, живопис використовує засоби і знаки, взяті у просторі, поезія – роздільні звуки, взяті в часі, а тому предмет живопису – тіла, а предметом поезії є події [258, с. 159–160]. Упродовж століть у мистецтвах спостерігалися різні спроби розвінчати «непорушне твердження» Лесинга: «Отже, залишаємося при такій засаді: часова послідовність – царица поетова, а просторова – царица малярева» [258, с. 174]. Слід вказати на поширену помилку, яку допускали критики філософа й письменника, що полягає в підході до розмежування мистецтв на основі критерію гносеологічного, а не онтологічного. Ґрунтовне пояснення щодо цього подає у праці «Морфологія мистецтва» Мойсей Каган [198, с. 277]. Крім того, у статті «Про поділ мистецтв» про це виразно заявив філософ і теоретик мистецтва Густав Шпет: «Будь-яке просторове мистецтво є водночас і часовим з погляду сприйняття; будь-яке часове є й просторовим з погляду емпірично-чуттєвого буття художньої речі. Відповідно, в основі цього поділу (тобто поділу на основі часо-просторових критеріїв. – Н. М.) – власне характеристика матеріальності художньої речі» [551, с. 109]. Характерно, що й Іван Франко у своєму трактаті «Із секретів поетичної творчості» говорить передусім про особливості сприймання мистецького твору. Він вважає, що у поезії і малярства спільна мета і «вихідна точка» – *«репродукувати в душі читача чи слухача ті самі моменти життя, які закріпив у поетичному творі його автор»*, а до найкращих тріумфів малярської штуки належить – *«при допомозі способів, що віддають тільки спокій і нерухомість, викликати в нашій душі враження*

руху» (курсив мій. – Н. М.) [510, с. 103]. Як бачимо, висновки І. Франка суголосні з ідеями, висловленими Г. Шпетом.

«Лесинг не міг знати пізнішого розвитку літератури й передбачити подальшу долю живопису, графіки, скульптури і виникнення нових видів мистецтв (фільм, абстрактний живопис і т. п.)», – слушно зазначив свого часу Роман Інгарден, акцентуючи на зумовленості «Лаокоона» характерним для епохи мисленням [181, с. 261]. Справді, експерименти з часом і простором почнуться набагато пізніше, причому в обох мистецтвах, адже постійно знаходилися митці, які робили зухвалі спроби «порушити право власності».

Прикметно, що Лесинг вивищує саме поезію, а не малярство, вважаючи це мистецтво більш широким, таким, якому доступна краса, якої ніколи не досягнути живопису [258, с. 126], а відтак малярство – молодша сестра поезії. Можлива й така експлікація причин, чому художники бралися за перо: література давала можливість передавати недосяжну для живопису красу.

Едвард Бальцежан узагальнив попередню історичну суперечку щодо міжмистецьких контактів у засадничому антагонізмі між Гораціанською та Лесингівською ідеями: «Перша експонує гетерономічні, друга автономічні властивості мистецтв» [589, с.26]. Отож гораціонізм легітимізує синестезію, лесингівська течія, навпаки, акцентує суверенність мистецтв. За Бальцежаном, у різні епохи антагонізм цих ідей циклічно повертається. «Впродовж сторіч домінантну роль у сприйнятті взаємовідносин літератури і мистецтв відігравав то один, то інший напрям. При цьому можна з великим спрощенням сказати, що «гораціанський» напрям грав провідну роль у тих культурних епохах, у яких переважав духовний/емоційний елемент, а «лесингівське» – коли переважав раціональний елемент» [36, с. 69]. Роман Бобрик має рацію, і мистецька практика романтизму підтверджує його узагальнення «з великим спрощенням».

Безперечно, критикувати Лесинга взялися романтики, які виступили проти нормативності в мистецтві, експериментували з літературними жанрами і родами, творчо переосмислюючи уявлення про художній

часопростір та практикуючи різноманітні хронотопні операції. Естетика романтизму сповідує єдність мистецтв, що вписується в її засади, спрямовані на руйнування чітких обмежень і правил. Особливо цікавим є досвід раннього німецького романтизму. Новалис, Вільгельм Вакеродер, Людвіг Тік, брати Шлегелі часто задумувалися над синестетизмом художньої творчості. Наприклад, Фрідріх Шлегель міркує так: «Твори великих поетів нерідко дихають духом іншого мистецтва. Чи не так і в живописі? Хіба Мікеланджело не пише до певної міри, як скульптор, Рафаель – як зодчий, Корреджо – як музикант? І, звісно, від цього вони не меншою мірою живописці, ніж Тиціан, який був живописцем і тільки» [550, с. 309]. У контексті інтермедіальних стратегій це промовисте спостереження.

Відомо, що в романтичній естетиці найважливішим серед мистецтв уважалася музика. Водночас, цікавим є погляд романтиків на природу поетичного мистецтва і його роль у мистецькій ієрархії. Поезія нерідко трактувалася як мистецтво, що пронизує всі інші види мистецтва. Ф. Шеллінг виводить це з ідеї, що вже сама мова є найдосконалішим твором мистецтва, отож словесне мистецтво чи поезія становлять ідеальний бік світу мистецтв. «Образотворче мистецтво є лише померле слово, але все-таки слово, все-таки мовлення, і чим повніше воно вмирає, піднімаючись усе вище впритул до звука, скам'янілого на устах Ніубей, тим вище свого роду образотворче мистецтво, тоді як, навпаки, на нижчій сходині, у музиці, занурене в смерть живе слово, сказане в кінцевому, чується ще в звуці» [540, с. 186]. А Ф. Шлегель маніфестує: «Мистецтво – це *матеріальна поезія* в звуці, кольорі чи слові» [550, с. 435] або ж «Єдине істинно *чисте мистецтво* без запозиченої сили і чужої допомоги – поезія» [550, с. 146]. Ці погляди будуть розвинуті і в філософії Гегеля.

Не забракло в романтизмі й митців-універсалістів. «У період романтизму випадки багатогранної обдарованості були не лише звичними, а й типовими», – зазначає В. Ванслов [53, с. 287]. Романтики вважали митця унікальною особистістю, вбачаючи у творчій діяльності прояв духовних сил

людини. Не можна не згадати, що романтизм вибудовує своєрідну ієрархію обдарованості – від таланту до генія: «Талант, на думку романтиків, більшою мірою заснований на технічному вмінні, навичку; геній – на безпосередньому творчому самовираженні. Таланту властиве повторення старого; генію створення нового. Талант творить окремі нові явища в межах певного роду; геній – нові роди явищ. Талантом володіє той, хто може творити; геніальністю той, хто не може не творити. Поняття таланту передусім характеризує професійну належність митця до своєї діяльності; генія – універсальність його творчої здібності. Талант і геній, відповідно, також відрізняються між собою не лише кількісно, а й якісно. Геній – вища міра художньої обдарованості» [53, с. 177]. Непоодинокі міркування, що ж таке універсальність, що є геній, розкидані в творах та філософсько-естетичних трактатах романтиків.

Невипадково в надрах романтизму народжується концепція *Gesameltkunstwerk*, універсального твору мистецтва, запропонована Ріхардом Вагнером. Видатний німецький композитор вважав, що «великий універсальний твір мистецтва повинен включити в себе всі види мистецтва, використовуючи кожен вид лише як засіб і знищуючи його в ім'я досягнення загальної мети – безпосереднього і безумовного зображення досконалої людської природи» [49, с. 159]. У його уяві, майбутній твір мистецтва, в якому буде присутнім кожен вид у своєму граничному розвитку, асоціюється з музичною драмою, що синтезуватиме художні засоби музичних, словесних, рухових і образотворчих мистецтв.

Вагнеризм відобразився в тенденціях символізму, що організовує свою художньо-естетичну систему за принципами «закону всезагальної аналогії» (Ш. Бодлер), який передбачає співіснування відповідностей не лише між різними видами мистецтв, а й між матеріальним і духовним світами, природою і внутрішнім світом людини. «Художні аргументи» антипозитивістського характеру на користь *inter artes* знаходимо у працях

провідних речників символізму. Зрештою, питання *correspondence des artes* належить до провідних в естетиці модернізму.

Не можна не згадати в цьому контексті роботи В. Кандінського (1866–1944) «Про духовне в мистецтві» (1910) та «Точка і лінія на площині» (1926). Його концепції позначені синтетизмом: він шукає звучання в пластиці й архітектурі, стверджує про застосування точки й лінії в різних мистецтвах, інтерполює розроблені таблиці для живопису на інші мистецтва в надії на єдину синтетичну таблицю, міркує про створення «граматики», що перейде в композиційне вчення, яке стосуватиметься мистецтва в цілому тощо [201].

У XIX–XX століттях виникло чимало надзвичайно цікавих класифікацій, причому до осмислення проблематики міжмистецьких взаємодій підключилося літературознавство, яке суттєво підживлювалося з естетико-філософських джерел. Варто нагадати, що в другій половині XIX ст. складається як наукова галузь літературна компаративістика, у надрах якої пізніше формується власне окрема галузь – міжвидова пов'язаність і взаємодії літератури в системі мистецтв. «Взаємовисвітлення мистецтв» (1920) О. Вальцеля, «Симбіоз мистецтв» (1936) К. Вайса, «Соціальна історія мистецтва і літератури» (1951) А. Гаузера, «Взаємозв'язок видів мистецтва» Е. Сурйо – вже назви праць засвідчують тяглість естетико-філософських і літературознавчих зацікавлень щодо *correspondence des artes*.

Друга половина XX століття стає новим етапом в освоєнні міжмистецької проблематики. Дмитро Наливайко фіксує стрімке збільшення кількості наукових публікацій з цих питань як на Заході, так і в країнах «соціалістичної співдружності» вже з 60-х років, акцентуючи на тому, що «на цьому етапі з усією ясністю було поставлене питання про порівняльне вивчення літератури і мистецтва як складову літературної компаративістики, яке поступово збагачується солідними концептуальними твердженнями» [361, с. 16]. У радянський час проблема взаємодії літератури і мистецтва розглядалася в аспектах комплексного вивчення художньої творчості й типології художньої культури [259]. Такі підходи знайшли втілення у

збірниках, що видавалися і в Україні, передусім одеськими науковцями [261]. Окремо варто відзначити працю Кіри Шахової «Образотворче мистецтво і література (Літературно-критичний нарис)» (1987) [539]. Безперечно, українських досліджень у радянські часи з'явилося вкрай мало.

Що ж до тенденцій у зарубіжній компаративістиці, то слід відзначити активність американських дослідників (К. С. Браун, Г. Ремак) у дослідженні зазначеної проблематики, натомість французька компаративістика тривалий час відхиляла міжмистецькі взаємодії як проблему, що належить до царини естетики. Застереження щодо надмірного розширення компаративістичного поля студій через залучення мистецьких інтеракцій викликало негативне ставлення й словацького компаративіста Д. Дюришина. Так, учений розмірковує про посередницьку функцію інших видів мистецтва в міжлітературному обміні. На його думку, зв'язки між різними видами мистецтва – перспективна сфера досліджень, що належить до компетенції мистецтвознавства. Він вважає, що зв'язки мистецтв становлять цілком іншу сферу, на відміну від літературної компаративістики, а власне компаративне мистецтвознавство підпадає під компетенцію естетики [167, с. 141].

Справжнє поживлення студій перетину літератури з іншими мистецтвами можна констатувати в сучасному літературознавстві. Знаходять своїх дослідників питання, які довший час, на думку Дмитра Наливайка, були обійдені увагою – «література й теорія мистецтв, *correspondance des arts* і література, взаємовідповідність стилів літератури та інших мистецтв і особливо проблема перекодування літературних текстів на художню метамову інших мистецтв і зворотне перекодування художньої метамови інших мистецтв на метамову літератури, що є нині ... центральною проблемою вивчення взаємодії літератури з іншими мистецтвами» [361, с. 19]. Очевидно, це природні процеси в науці про літературу, які диктує письменство, інші види мистецтва та саме життя. Компаративістика розширює спектр своєї «дії», намагаючись проблематизувати суто літературні питання в широкому мистецтвознавчому контексті.

Проблеми міжвидової взаємодії, а зокрема художньої реалізації зв'язків літератури та образотворчого мистецтва, осмислювалися на матеріалі творчості різних письменників у студіях як компаративістичних, так і з історії літератури. Привертають увагу дослідження міжмистецьких діалогів кінця ХХ – початку ХХІ ст. Олександра Рисака (1996) [420], Валентини Силантьєвої (2000, 2015) [448], а також роботи Орести Мацяк (2006) [303]; Марії Фоки (2009) [509] та інших. Останнім часом стало вже доброю традицією в наукових роботах, присвячених вивченню творчості письменників, виокремлювати розділи інтерсеміотичного спрямування. Очевидно, це продуктивний шлях, який забезпечує новаторство досліджень, що й доводять літературознавці.

З'явилася низка цікавих монографій, у яких міжмистецька проблематика простежується на широкому художньому матеріалі. Вузлові моменти взаємодії двох мистецтв висвітлює посібник Валентини Фесенко «Література і живопис: інтермедіальний дискурс» (2014) [505], в основу якого покладено принцип діахронії, що дає змогу простежити діалог літератури, живопису, кіно в історичній перспективі. Проблемам співдії різних мистецтв з літературою присвячено книгу «Екфразис: Вербальні образи мистецтва» за редакцією Тетяни Бовсунівської (2013) [169]. Видання звертає увагу на термінологічну проблему екфразису, репрезентує розробку екфразистичних жанрів, зацікавлює концепціями словесної візуалізації мистецтв. Інтермедіальній проблематиці присвячено окремий випуск збірника «Філологічні семінари» у 2016 році [507].

Не можна не згадати й праці, присвячені зв'язкам літератури з іншими мистецтвами. Так, українська література 20–30-х років розглядається під знаком кінофікації в монографії Ольги Пуніної [411], а Світлана Маценка блискуче висвітлила літературно-музичні взаємодії на матеріалі німецького роману [302].

До популярної тематики відповідних студій належить дослідження творчості митців-універсалістів. Українське літературознавство поповнилося

такими роботами. Це фундаментальна праця Лесі Генералюк, у якій авторка запропонувала методологію для дослідження творчості так званих *Doppelbegabungen*, а також окреслила загальний дискурс теорії міжвидової взаємодії. Великим інформативним потенціалом вирізняються і публікації дослідниці в наукових виданнях. Крім того, 2012 року вийшла друком монографія Наталії Гавриди. Дослідниця простежує перегуки літератури і живопису у творчості Богдана Лепкого, тобто на рівні дотичності різних мистецтв з наслідками взаємного обміну, а також на рівні взаємозбагачення. Провідними методами аналізу у праці є біографічний, генетичний та порівняльно-історичний.

Що ж до праць, присвячених *Doppelbegabungen*, то їх не надто багато: окрім уже згаданих монографій Лесі Генералюк «Універсалізм Шевченка: Взаємодія літератури і мистецтва» (2008) [83] та Наталії Гавриди «Літературно-малярський дискурс творчості Богдана Лепкого» (2012) [67], діяльність митців, які чергували мистецтво і літературу, ставала предметом дослідження Віри Просалової про Галю Мазуренко, Святослава Гординського [406] та праця Ірини Жодані [176]. Були й поодинокі статті, присвячені сучасним митцям-універсалістам [156]. Тож поступово ця тематика набуває популярності.

Можна вирізнити українські наукові осередки, у стратегіях досліджень яких проглядається послідовний інтерес до проблематики міжмистецьких взаємодій. Так, окрім Києва, представленого академічними інституціями, у середовищі яких генеруються наукові дослідження, спрямовані на вивчення взаємодій між мистецтвами, з теорії літератури (Т. Бовсунівська), компаративістики (Д. Наливайко) чи історії літератури та стику з мистецтвознавством (Л. Генералюк), репрезентують цікаві наукові роботи, спільні видання та конференційні проекти й інші міста.

Луцьк може вважатися центром із дослідження такої проблематики, адже тут уже традиційно відбуваються тематичні конференції, видаються наукові збірники «Волинь філологічна» (2008, 2010), у яких висвітлюються

проблеми синтезу мистецтв в українській літературі, працюють над цікавими науковими роботами літературознавці [61]. Започатковано цю магістраль досліджень ще науковою діяльністю Олександра Рисака, монографія якого дала імпульси для роздумів багатьом дослідникам міжмистецьких процесів.

Філологи з Кропивницького під керівництвом Григорія Клочека також освоюють проблеми мистецької інтеракційності в річищі рецептивної теорії. Проміжним підсумком роботи дослідників став збірник статей, у яких міжмистецькі перегуки в поезиці творів українських письменників осягаються з позицій психології художнього сприймання [364].

Заявив виразні інтереси на інтермедіальну проблематику свого часу і Донецьк. Підсумковим дослідженням, що узагальнює літературно-мистецькі кореляції в українській літературі ХХ століття, є монографія Віри Просалової «Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури» (2014) [406]. Як уже згадувалося, дослідниця звернула увагу на творчість авторів, які реалізували себе в різних мистецьких амплуа, прагнучи до найповнішої самореалізації творчого потенціалу. Таким чином, це дослідження має для нас важливе значення, оскільки його матеріалом слугувала творча спадщина окремих універсалістів, яку опрацьовуємо і ми. Також викликають інтерес принагідні публікації Наталії Колтакової, Микити Ісагулова, Аліни Саприкіної та інших [182; 183; 220; 439; 440]. Донецька школа працювала в інтермедіальному методологічному ключі.

Підвищений інтерес до тематики міжмистецьких взаємодій спостерігається на наукових конференціях, що відбулися в останнє десятиліття в Україні (Міжнародна наукова конференція «Генеза жанрових форм в контексті інтермедіальності» (Чернівці, 2011), VI міжнародний міждисциплінарний теоретичний симпозіум «Література в колі медій: інтермедійне поле художніх практик, рецептивні стратегії, синтез мистецтв» (Київ, 2013), Міжнародна наукова конференція «Поетика інтермедіальності в літературі ХІХ–ХХІ століть» (Харків, 2013), VII Міжнародний міждисциплінарний теоретичний симпозіум «Словесне й зорове: візуальні

медіації в літературі» (Київ, 2016), «Літературний експресіонізм в інтермедіальному контексті» (Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, Світязь, 2017) та інші).

Отож, література й образотворче мистецтво по-різному входять у мистецькі ієрархії впродовж історичного розвитку. З розвитком мистецьких теорій висловлюються різні погляди і на природу мультиталантів. Постаті митців-універсалістів знаходимо чи не в усіх культурно-історичних формаціях, та саме Ренесанс і романтизм найбільше збагатили світову культуру справжніми геніями. ХХ століття активно культивує творчу практику мультиталантів, тож літературознавство, яке з часом виходить на проблематику міжмистецьких взаємодій, дістає вкрай цікавий та складний матеріал для досліджень. У контексті літературознавчої компаративістики народжуються теорії, які у своїх категоріях і термінах експлікують питання взаємовідносин літератури і живопису зокрема.

1.2. Літературно-мистецькі взаємодії: термінологія

Тематика міжвидових взаємодій становить один із провідних напрямів досліджень у сучасному літературознавстві. «Мода» на міжмистецькі діалоги, як і справжня мода, продукує як цікаві й оригінальні знахідки, так і незручні, хоча й екстравагантні вироби. Важливо знайти відповідні ракурси, у яких органічно будуть розкриті питання, породжені потягом літератури до мистецтва та митців-художників до літератури (прикметно, що передусім саме в такому напрямку йде реалізація творчого таланту більшості універсалістів).

Результати пошуків ракурсу зіставлення літератури й живопису в порівняльних дослідженнях репрезентує Олаф Крисовський. Дослідник простежує генезу розвитку таких напрямів, як іконологія (Е. Кассіерер, Е. Панофський), наука про мотиви (Е. Френцель) та семіологія (Р. Барт) [240, с. 104–113]. Та сучасний спектр досліджень ширший і багатогранніший у теоретико-методологічному плані. Прикметно, що в міжмистецькому

компаративному дискурсі функціонує чимало термінів і понять, що мають на меті увиразнити наукову дискусію про діалог мистецтв. Але чи увиразнюють? Варто проаналізувати.

Отож питання про творчість мультиталантів, кореляцію тексту й ілюстрацій, розгортання в літературі тем образотворчого мистецтва, спроби актуалізації принципів живопису в поезиці літературних творів тощо постають у теоретичних діалогах під «кодами» кореспонденції, взаємовисвітлення, взаємодії, синтезу мистецтв, інтермедіальності та інтерсеміотики. Роман Бобрик, даючи свій огляд цих категорій, виділяє, крім цього, «спорідненість мистецтв», «структурну єдність мистецтв», «інтерференцію мистецтв» [36, с. 63].

Дослідники наголошують на необхідності праці над уточненням термінів. Так, Ореста Мацяк застерігає від плутанини і синонімізації понять «синтез мистецтв» та «взаємодія», «симбіоз», «інтеграція», «трансформація», «кореспонденція» [303, с. 7]. Світлана Маценка, репрезентуючи книгу «Метамистецтво. Словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики», що містить широкий спектр думок передусім німецьких компаративістів, констатує практичну нерозв'язність цієї термінологічної проблеми впродовж тривалого часу, «оскільки йдеться про різні види мистецтва, які мають у своєму арсеналі різні засоби вираження, володіють спеціальними мовами і по-різному розуміють саму виразність, і що за кожним із них стоїть відповідний розділ мистецтвознавства з відмінною системою методів і понять» [300, с. 15]. Водночас, дослідниця робить спробу структурування термінології на межі літератури й музики. Леся Генералюк слушно вважає: «Через величезне різноманіття форм міжвидової взаємодії, у різних дослідженнях поняття взаємодії мистецтв тотожне поняттям взаємозв'язку, взаємовпливів, взаємодоповнення, взаємообміну, взаємопроникнення, взаємозбагачення, синтезу; завершують цей не зовсім синонімічний ряд терміни «інтертекстуальність», «інтерсеміотичність» та

«інтермедіальність» [81, с. 85]. Дослідниця виокремлює три напрямні з-поміж усіх наукових номінацій: взаємозв'язок, взаємодія, синтез.

Отже, варто з'ясувати питання про особливості кожного з цих понять, обумовивши спектр його дії. Зазначимо, що літературознавство різних країн у сфері вивчення міжмистецьких взаємодій послуговується переважно своїм варіативним термінологічним апаратом. Тому не випадково Ульріх Вайсштайн у *petit bagage* дослідника міжмистецьких зв'язків виокремлює термінологічний пункт, говорячи зокрема про доречність «Словника міжнародних міжмистецьких термінів» [50, с. 386–387]. Тож спробуємо окреслити специфіку різних термінологічних конструктів, в орбіті яких перебуває і проблематика *Doppelbegabungen* – тих, які поєднали образотворче мистецтво й літературу.

Очевидно, цілком уникнути синонімічності понять щодо опису міжвидових процесів не вдасться, однак можна обумовити, у яких випадках вона прийнятна, а в яких доцільно застановитися на точних термінах.

Враховуючи запропоновані Лесею Генералюк напрямні «зв'язок – взаємодія – синтез», варто розглянути міжмистецьку термінологію від найбільш «нейтральних» понять до синкретичних.

Кореспонденція мистецтв

Найлегшим у плані дослідження є «рівень дотичності різних мистецтв з наслідками взаємного обміну» (Л. Генералюк). Контакти суміжних мистецтв на цьому рівні означають, як «взаємозв'язки», «взаємообмін», «взаємодоповнення». Зв'язки можна синонімізувати з «відповідностями». Доречною тут є й кореспонденція. Варто зазначити, що термін «кореспонденція мистецтв» є актуальним для французького, польського, англійського літературознавства [596, с. 262].

Ідеться передусім про дослідження на тематичному рівні спільних тем і сюжетів. Хоча студії літературних творів на ту саму тематику, що й твори мистецтва, є «золотим дном» для дослідників спільної тематики різних видів мистецтва, Ульріх Вайсштайн із застереженням ставиться до таких

досліджень: «Тому я одразу приєднуюсь до позиції дослідника стилю, *Geistesgeschichtler*'а Сайфера, який вважає, що «будь-яке порівняння мистецтв тільки на основі змісту чи теми» недостатнє, та Прази, який відчуває, що, «фактично, ми маємо право говорити про співвідношення тільки тоді, коли наявні придатні для порівняння задуми вираження та поетики у поєднанні з відповідними технічними засобами» [50, с. 380–381]. Отож продумати адекватну теоретико-методологічну основу компаративного дослідження мистецтв можна вважати першим завданням літературознавця.

Від спрощеного розуміння діалогу мистецтв застерігав свого часу Олександр Рисак, вказуючи на згубність сполучника «і» в постановці проблеми: «Адже йдеться не тільки (і не стільки) про деякі паралельні зіставлення, скільки про глибинне осмислення синтетичних процесів у художньому творі, генезис та функціональні особливості образного світу, народженого в процесі взаємодії мистецтв» [420, с. 18]. Водночас, не слід нехтувати цим рівнем вивчення сфери мистецьких контактів. Так, Кіра Шахова у праці «Образотворче мистецтво і література» фактично обійшлася поняттям «взаємозв'язки мистецтв», акцентуючи важливі аспекти дотичності пластичних мистецтв і літератури [539, с. 19]. Зокрема, вона розглядає у своєму літературно-критичному нарисі міфологічні сюжети й образи в живописі, біблійні та інші літературні теми й персонажів в образотворчому мистецтві, ілюстрації до літературних творів, мистецький твір і образ художника в літературі та інші форми зв'язків. Особливо продуктивною стала постановка питання про зв'язок художнього напрямку і розвитку того чи іншого виду мистецтва.

Взаємодія мистецтв

Другий рівень у царині контактів суміжних мистецтв є власне «взаємодія мистецтв». «До поняття взаємодії іншого рівня найближчим є термін «мистецький інтеракціонізм» (латин. *interaction* – взаємодія, вплив), тут мається на увазі співдія двох мистецтв на користь збагачення одного з них або ж обох з наступними відчутними змінами формотворчого характеру

як у самій структурі твору, так і в модифікаціях стилю (синоніми: «взаємозбагачення», «взаємопроникнення», «взаємовпливи») [81, с. 85]. Прикметно, що власне в контексті міжмистецької взаємодії розглядають творчість особистостей, які працюють у різних мистецьких царинах, автори «Порівняльного літературознавства» Василь Будний і Микола Ільницький [46, с. 289]. Також вони виокремлюють як важливий чинник взаємодії творчу співпрацю митців на міжмистецькому прикордонні.

Найрізноманітніші хибні шляхи дослідників, які бралися за зіставлення різних видів мистецтв, проаналізували американські літературознавці Рене Веллек та Роберт Воррен. «Безсумнівно, між мистецтвами існує постійний *взаємозв'язок, але не вплив*, який можна простежити до першоджерела і яким спрямовується еволюція інших мистецтв; радше, варто говорити про *складну систему діалектичної взаємодії*, яка передбачає входження елементів одного мистецтва в інше й зворотний процес, а також можливість повного перетворення цих елементів у тому мистецтві, яке їх запозичувало», – підсумовують вони (курсив наш. – Н. М.) [496, с. 150]. Як бачимо, американські теоретики фактично обумовлюють дві форми міжмистецьких контактів – взаємодії і синтезу, і їхні міркування ще раз доводять доречність «Словника міжнародних міжмистецьких термінів».

У концепції Анастасії Хамінової небезпідставно взаємодія мистецтв постає як найширше поняття, до якого входять багато інших термінів, на позначення мистецьких контактів. Так, система взаємодії мистецтв, представлена у зведеній таблиці, включає внутрі- та позакомпозиційні явища. До перших зараховано синтез мистецтв та інтермедіальність, до других – трансмедіальність та транспозицію [519, с. 377].

Перед тим, як висвітлити наступну форму міжмистецьких контактів, варто обумовити окремі поняття, які використовуються в літературознавчому дискурсі, функціонуючи в спектрі між інтеракціонізмом і синтезом.

Про «взаємне висвітлення мистецтв» писав Оскар Вальцель. Дослідник спирався на концепцію Генріха Вельфліна, розвиваючи ідеї спорідненості

літератури й живопису: «До сфери літературознавства, зокрема порівняльного, Вальцель увів мистецтвознавчі категорії та терміни, зокрема категорію стилю, і в цьому дискурсі розглядав «взаємовисвітлення мистецтв» [361, с.15]. Власне його пошуки Світлана Маценка вважає цікавими, спробою «термінологічно протистояти науково обґрунтованій гетерономії, співвідносячи різні види мистецтва і при цьому не скорочуючи їх, бо про «взаємовисвітлення мистецтв» могло йтися тільки тоді, коли особливості кожного з них пояснювалися, а не усувалися» [300, с. 19]. Це поняття не залишилося в минулому. Так, польська дослідниця Аліна Ковальчикова аналізує поетику романтизму власне в аспекті взаємного висвітлення мистецтв. Дослідниця наголошує, що це поняття значно глибше, ніж зв'язки чи аналогії. «Кожне мистецтво висловлюється іншою мовою; коли б можна було відшукати ключ, що дозволив би їхнє взаємне доповнення, то поширилися б величезні можливості прочитання значень твору. Кожен літературний твір викликає одночасно візуальні асоціації, кожне зображальне малярство провокує до фабуляризації. Тому малярство може збагатити пластичну чи колористичну візію літературного твору, література – допомогти при іконологічному з'ясуванні малярського твору» [586, с. 181]. При цьому Аліна Ковальчикова наголошує на рецептивному аспекті власної студії, адже цікавить її психологія реципієнта: «Не мистецькі твори, отже, взаємно висвітлюються, а один через інший намагається з'ясувати сприймач» [586, с. 181]. Об'єктивно обумовлюючи проблеми дослідження, авторка вирізняє як рідкісний випадок стабільності зіставлень взаємно висвітлених творів багатогранну мистецьку творчість одного митця: «Та автентичне відбиття романтичної ідеї єдності мистецтва – а отже й найповнішого взаємного висвітлення творів різних мистецьких видів – знаходимо у спрямованій у багатьох напрямках творчості тогочасних митців» [586, с. 184]. Як приклад Аліна Ковальчикова розглядає творчість Віктора Гюго.

Від Оскара Вальцеля відштовхується в розбудові міжмистецької терміносистеми і компаративіст Петер Вацлав Зіма, вважаючи його ідею пошуку категорій продуктивною.

Сферу контакту мистецтв означено як «структурну єдність мистецтв» у праці «Поетика композиції» російського філолога-семіотика Бориса Успенського [495]. Про структурну спільність мистецтв воліє говорити і польська дослідниця Северина Вислоух. Надзвичайно важливим є її висновок, який необхідно взяти до уваги дослідникам спорідненості мистецтв: «На моє переконання, структурна спільність видів мистецтв полягає не в повторюваності тих самих тем чи мотивів, а в здійсненні тих самих операцій, які виконуються в іншому матеріалі: у мові, на полотні чи на екрані. Полем її діяльності в літературному творі є *стиль і композиція*» (курсив наш. – Н. М.) [57, с. 309–321]. Отож думка Северини Вислоух певною мірою суголосна з вищенаведеними висновками Ульріха Вайсштайна щодо аналізу на тематичному рівні спільних тем і сюжетів у різних видах мистецтвах.

Адам Дзядек запозичує зі сфери точних наук ще один термін на позначення теми взаємовідносин літератури з іншими видами мистецтв – «інтерференція мистецтв» [579, с. 138]. Пропозиція формулювання «інтерференція мистецтв» належить Мері Енн Коус (Caws M.A. *The Art of Interference*. – Princeton, 1990), як свідчить Леся Генералюк у своїй монографії. Також цікаве її посилання на Жана-Люка Нансі, які запропонував співмірний з інтерференцією термін «осциляція», що «окреслює можливі смислові взаємозалежності між зображеннями і текстами, що за своєю природою нестабільні й наближуються то до візуалізму, то до вербальної саморепрезентації» [81, с. 236]. Роман Бобрик критикує дослідника, оскільки «в практиці проблематика інтерференції, що постулюється, залишається у сфері декларацій, та й сам дослідник використовує цей термін доволі рідко» [36, с. 66]. Водночас, саме Адаму Дзядеку належить ґрунтовна класифікація взаємовідношень між образом і текстом [579, с. 136–151].

Синтез мистецтв

Найвищою формою зв'язку є синтез мистецтв, що передбачає таку взаємодію видів мистецтв, за якої кожен з них, виступаючи з певним ступенем самостійності, набуває нових якостей. Художній образ, який виникає на основі синтезу мистецтв, – якісно нове явище, що має складну, багатопланову структуру, недосяжну для певного окремого виду мистецтва. Побіжний огляд праць навіть на рівні номінацій вказує на особливу популярність в українському літературознавстві саме цього поняття, на відміну, скажімо, від польського. Уже згадана польська Вікіпедія подає таблицю, в якій розмежовано особливості синтезу й кореспонденції мистецтв. Зокрема, зазначено, що синтез мистецтв пов'язаний передусім з музикою і театром, а кореспонденція стосується першою чергою поезії і малярства. Характерно, що словникова стаття «синтез мистецтв» у польській Вікіпедії вирізняється ґрунтовністю підходу і великим обсягом, на відміну від російської статті; українське пояснення цього поняття взагалі відсутнє.

Отже, які аргументи на користь актуальності «синтезу мистецтв» як дефініції?

Василь Будний та Микола Ільницький розглядають поняття «синтезу мистецтв» як «поєднання елементів різних мистецтв у єдиному ансамблі», вказуючи на те, що «кожне з мистецтв у такому синтетичному цілому пристосовується до інших мистецтв і всього ансамблю, набуваючи особливих властивостей, яких у нього не було за відокремленого існування» [46, с. 290–291]. Як приклад синтезу літератури й образотворчого мистецтва слушно наведено ілюстровані літературні видання. Хочу наголосити на підкресленні участі кожного з мистецтв у синтетичному цілому. Властиво, згадані концепції, що зародилися в романтизмі й розвинулися в символізмі, передбачають таку ж роль окремих мистецтв в універсальному творі мистецтва, зумовлену їхнім онтологічним статусом.

Олександр Рисак у вже згаданій монографії наводить три типи художнього синтезу: як можливе поєднання різних видів мистецтва для

посилення виражально-зображальних засобів єдиного художнього задуму; як особлива група синтетичних мистецтв (театр, цирк, естрада, кіно); як переклад твору мистецтва з мови одних на мову інших видів [420, с. 22]. Отже, у першому значенні уживається цей термін у більшості досліджень поетики творів, багатих на міжмистецькі перегуки, і саме таке використання викликає полеміку, другий тип усталений і прописаний не лише в літературознавстві, а й в естетиці, третій тип, на нашу думку, відсилає до інтерсеміотичних стратегій.

Зосередимо увагу на синтезі «як можливого поєднанні різних видів мистецтва для посилення виражально-зображальних засобів єдиного художнього задуму». Дослідники неодноразово висловлювалися з цього приводу. Олександр Рисак писав: «Концепцію синтезу мистецтв можна попередньо виразити у такій тезі: зв'язок поміж видами мистецтв має характер не зовнішнього стику, а внутрішнього, органічного взаємопроникнення» [420, с. 60]. Таким чином, адсорбування словом кольору чи перетворення музичних інтонацій сприймається як внутрішнє взаємопроникнення, а ці та інші особливості тексту становлять інтерес у дослідженні синтезу. Але синтезу мистецтв чи рецепції літератури? Адже література не виходить за власні межі, навіть коли репрезентує виразно колористичні описи, не використовує засобів вираження інших мистецтв, оперуючи лише словом. Якщо керуватися іншою логікою, то можна вважати хімію синтезом наук, адже вона активно послуговується математичними знаками.

Прикметно, що коли йдеться про синтез просторових видів мистецтва, присутність різних видів у єдиному цілому є необхідною умовою. Так, Георгій Степанов аналізує синтез архітектури, живопису і скульптури, враховуючи ступінь самостійності кожного з компонентів та специфічні виражальні засоби кожного виду мистецтва [472, с. 7]. Власне, лише театр та інші поліскладові види мистецтва оприявнюють у свій спосіб так званий синтез мистецтв, адже легко можна виокремити роль декорацій,

літературного тексту, акторської гри тощо у таких складних арт-структурах. Тож слушний висновок Валентина Халізева про дві форми побутування літератури – як односкладного мистецтва і як важливої складової синтетичних мистецтв. «Беручи участь у художніх синтезах, література дає іншим видам мистецтва (перш за все театру й кіно) багату поживу, виявляючись найщедрішим з них і виступаючи в ролі диригента мистецтв», – слушно підсумовує російський учений [516, с. 112], і його розуміння синтезу мистецтв ми цілком поділяємо.

Можна наводити й інші літературознавчі приклади, що свідчать про плюралізм думок щодо мистецького синтезу. Так, Яна Ковріжина, скажімо, зреферувала в дисертації російські класифікації взаємодії мистецтв (А. Зіся, Ю. Борева, В. Ванслова, І. Хангельдієвої), кожна з яких так чи інакше актуалізує поняття синтезу мистецтв. Найчіткіше розуміння синтезу мистецтв представлено у В. Ванслова, який вирізняє синтез просторових мистецтв, так звані синтетичні види мистецтва, а також синтез окремих видів мистецтва з літературою (наприклад, музики й літератури (пісня або інші вокальні жанри), образотворчого мистецтва й літератури (художні ілюстровані видання) [215, с. 206].

Ореста Мацяк, яка досліджувала синтез мистецтв у творчості Ольги Кобилянської, присвячує питанню синтезу мистецтв окремий теоретичний розділ, у якому доводить легітимність такого терміна власне в зазначеному першому типі. Розуміючи, що умовний, уявний зв'язок між самодостатніми видами мистецтва, як література і малярство, наприклад, до типових не належить, дослідниця проводить аналогію між мистецьким синтезом і синтезом хімічним [303, с. 6]. Стосовно витворення в результаті синтезу нової образності Ореста Мацяк акцентує, що йдеться передусім про якісно нове сприйняття твору.

Валентина Силантьєва, досліджуючи художнє мислення перехідного часу, яким є злам XIX–XX століть, зосереджується на розмежуванні синтезу й синкретизму мистецтва. Авторка говорить про «синтез як спосіб створення

нового на рівні родів і жанрів» і «синкретизм як момент, що визначає морфологію тексту»: «На відміну від синкретизму синтез передбачає «змішування», «поєднання» і функціонально споріднений синкретизм, однак вирішує дещо інше завдання. Зазвичай він конструює об'ємну і нову художню даність, використовуючи можливості вже готових форм різних видів мистецтва» [449, с. 66]. Таким чином, на думку дослідниці, синтез займається зовнішнім конструюванням, а «синкретизм оперує внутрішніми можливостями однієї форми» [449, с. 66]. Таке трактування розмежовує в різних дефініціях, по суті, заявлені під назвою синтезу різні поняття, які запропонував Олександр Рисак та інші дослідники, отож наділене теоретичною продуктивністю. Варто нагадати й про синкретизм як первинну нерозчленованість різних видів мистецтв, що становив основу подальшого формування словесного мистецтва: «поєднання ритмічних, оркестричних рухів з піснею-музикою й елементами слова» [55, с. 155].

«Явище свого роду симбіотичне, близьке до мутуалізму, коли завдяки цілеспрямованій співдії двох чи більше видів мистецтва, свідомому використанню у сфері одного мистецтва засобів іншого з'являється нова мутуальна форма, покликана всебічно активізувати сенсори та уяву реципієнта. Синтез також ґрунтується на використанні зі сфери суміжних мистецтв деяких прийомів, методів і формотворчих засобів, що переважно реалізуються у творчості одного автора, школи чи напряму; він кардинально змінює стиль, пропонуючи нові синтетичні форми образності, метафоричності, символіки», – слушно пише Леся Генералюк [81, с. 85]. Важливо наголосити на появі «нової мутуальної форми», яка з'являється саме завдяки синтезу.

Після романтизму синтез мистецтв актуалізується в символізмі. Самі ж символисти і їхні прибічники, природно, оперують цим поняттям. Зокрема, привертають увагу міркування В'ячеслава Іванова, висловлені в різних роботах. Так, у статті «Чурльоніс і проблема синтезу мистецтв», основою якої стала публічна лекція, прочитана ще 1914 року, автор зосереджується на

новаторському методі Чурльоніса-художника, що є виявом синтезу живопису й музики. На думку автора, схожі з литовським композитором-художником митці-універсалісти, яких стає все більше, приречені на бездомність і культурну самотність: вони по-блюзнірськи ставляться до quasi-релігій (за якими криються зокрема і різні види мистецтва), «що ні одна з них не пробачить їм їхнього відкритого чи замаскованого відступництва: бо кожному заміряються вони використати і жодній не хочуть вірно служити» [179, с. 338]. Визнаючи «естетично неспроможним вихід зі становища, при якому робиться спроба привести в поєднання різнорідні мистецтва, оскільки в такому випадку порушуються священні права кожного з поєднаних мистецтв» [179, с. 343], В. Іванов вважає, що синтезом мистецтв може бути літургія, богослужіння, а його мета – Містерія, проблемою якої є релігійне життя майбутнього [179, с. 347]. В'ячеслав Іванов застерігає від надмірного захоплення синтезом мистецтв, акцентує його утопічність і недосяжність.

Водночас, синтез мистецтв «приміряють» і до інших епох та письменників (Діана Берестовская узагальнює його притаманність поетикам нереалістичних естетичних систем [28, с. 9], а Кіра Шахова наводить слова Дмитра Лихачова, який вважав, що «синтез мистецтв був завжди» [539, с. 193]).

Повний розгром ідеї синтезу мистецтв, цього «неблагородно народженого й неапетитного суб'єкта», знаходимо в естетиці Густава Шпета. Народження такого покруча, на думку філософа, слід завдячувати дилетантизму, проти якого він гостро виступає. Якщо серйозно сприйняти «п'яну» ідею про «синтез», то мистецтво стане «схематичним, окресленим, кристалографічним». Густав Шпет спростовує думку про те, що без будь-якого синтезу роль синтезу виконує поезія: «Якщо маляр подумає, він змушений буде сказати те ж про живопис, музикант – про музику. І всюди естетик, що береться до філософії, повинен додавати: «без будь-якого синтезу», бо структурність кожного мистецтва, кожного художнього твору, тобто органічність його будови, є ознакою конкретності естетичних об'єктів,

але зовсім не синтетичності. Структура лише тому структура, що кожна її частина є також індивідуальною частиною, а не «боком», не «якістю», взагалі не суб'єктом абстрактної категоричності. «Синтез» поезії має тільки ту «перевагу», що він є синтез найнапруженіший і найбільш конденсований. Лише в структурі слова присутні всі конструктивні «частини» естетичного предмета» [551, с. 180]. Очевидно, така різка позиція Шпета постала як реакція на мистецтво футуризму і його естетику. Як результат, «синтез мистецтв» філософ прирівнює до циркового фокусу, вбачаючи в понятті лише недолугу метафору.

Варто зазначити, що терміна «синтез мистецтв» не містить жодне з поважних літературознавчих енциклопедично-довідкових видань в Україні. Не знайти такого терміна й у словниках із літературознавства й інших країн. Однак поняття незмінно має коло прихильників, тож осмислення й пропозиції щодо «синтезу мистецтв», неважко спрогнозувати, будуть і далі.

Таким чином, поняття «синтезу мистецтв» не завжди виправдано застосовується в сучасному літературознавстві. Театр, кіно, телебачення є визнаними формами синтезу, оскільки включають у межах свого виду різні мистецькі складові. Це синтетичні види мистецтва. Можливий синтез просторових мистецтв, коли архітектура постає в поєднанні зі скульптурними елементами або ж елементами інших підвидів образотворчого мистецтва. Література становить компоненту синтезу в театрі чи інших видовищних мистецтвах, у вокальних жанрах, а також в ілюстрованих виданнях. В інших випадках застосування поняття «синтезу мистецтв» є сумнівним і потребує додаткового обґрунтування.

Інтермедіальність

Від проблеми синтезу мистецтв виводять як суміжне поняття й інтермедіальність, що вже закріпилася в українському науковому просторі. Цим терміном в останній час узагальнюють мистецькі інтеракції, зокрема й феномен творчості мультиталантів. Таким чином, необхідно розкрити історію й сенс цього терміна.

Отже, за останні десятиліття інтермедіальність, що перебрала на себе окремі функції синтезу мистецтв, зробила в міжнародному літературознавстві карколомну кар'єру. На думку Наталії Тішуніної, «термін «синтез мистецтв» більшою мірою прикладний до естетики романтизму, у той час як «взаємодія мистецтв», а водночас явище «інтермедіальності» є однією з художніх характеристик символізму» [487, с. 6]. Анастасія Хамінова розрізняє ці поняття таким чином: «При інтермедіальності ми маємо справу з *результатом* процесу. У синтезі мистецтв ми безпосередньо *переживаємо* цей процес. Тут дуже важливий «намір» (посыл) митця, який звертається до іншого виду мистецтва» [519, с. 375]. Отже, дослідниця робить спробу розмежування цих термінів за маркерами «результат – процес». Сумнівним видається, однак, знак рівності між синтезом мистецтв та синестезією в її теоретизуванні.

Інтермедіальність як присутність у мистецькому творі таких образних структур, які містять інформацію про інший вид мистецтва, складає культурно-естетичний аспект, лише один із векторів вивчення взаємодій між різними медіа, окрім медіатехнологічного і соціально-комунікативного. У найзагальнішому значенні під інтермедіальністю розуміють особливий тип відношень, що виникають між медіа. Відразу варто наголосити на широкому міждисциплінарному спектрі інтермедіальності: теорія комунікацій, філософія, історія мистецтв, культурні дослідження, теорія літератури тощо. Невипадково Конрад Хмелецкий відзначає багатозначність і семантичну нестабільність нових понять, зокрема й інтермедіальності, що спричинено зчаста функціональністю в різних контекстах [576, с. 118–137].

Неодноразово наголошено на багатозначності як самого поняття «медіа», яке налічує багато значень (наприклад, у німецькій Вікіпедії налічується десять значень цього слова) [517, с. 39], так і латинського префікса «інтер» (може означати і «між», і «взаємно») [604, с. 11–16].

«Праінтермедіальні» огляди дослідників фактично зводяться до представлення естетико-філософських поглядів щодо проблематики

взаємодії мистецтв, починаючи від античності. Цікаво, що джерела терміна «інтермедія» виводять з праць 1812 року англійського романтика С. Т. Колріджа [591, с. 129–156]. Важлива причетність до розвитку інтермедіальності Діка Хігінса, учасника арт-руху «Флюксус», постаті справді універсальної. Його перший есей «Інтермедія» датований 1965 роком. Хігінс розрізняє art media та life media, а саме мистецтво вважає одним зі способів, за допомогою якого люди також комунікують між собою [584].

Не можна не згадати в цьому контексті працю канадського філософа, філолога й теоретика ЗМІ Маршалла Мак-Люена, що започаткував філософський напрям у вивченні медіа. У праці «Розуміння Медіа. Зовнішнє розширення людини» (1964) він зараховує до медіа мову (усну й письмову), числа, засоби руху, засоби комунікації, засоби впливу тощо [283]. Таким чином, види мистецтва можна вважати окремими медіа, оскільки вони є об'єктами, створеними людиною і спрямованими на розширення її можливостей. А загалом «медіа» фігурують у таких трьох ключових значеннях: медіа як комунікативний канал, спосіб передачі інформації; як засоби масової інформації в їх зв'язку зі сучасними техногенними процесами в сучасній комунікації; як знакова система, код.

Власне 50–60-ті роки ХХ століття – точка відліку історії інтермедіальності як самостійного наукового напрямку. Відтак інтермедіальність як самостійна сфера досліджень сформувалася в контексті компаративістики, а становлення власне інтермедіального наукового дискурсу, його відокремлення від компаративістичної науки відраховують від 1968 року у зв'язку з виходом монографії Стівена П. Шера про німецьку літературу. На думку Іріни Борисової, лише в ХХ столітті з'явилися роботи, які звертаються до проблеми з позицій широкого культурологічного контексту. Для нас засадничо важливим є висновок дослідниці про інтермедіальність творчої свідомості, що впевнено можна екстраполювати на аспект Doppelbegabungen: «Творча свідомість бачиться нам інтермедіальною:

поетика самого творчого процесу перебуває поза рамками будь-яких мистецтв чи наук, маніфестуючи єдиний механізм породження нових повідомлень. І в цій проблемі ми бачимо зосередження всякого наукового культурологічного дискурсу» [42, с.4].

Безперечно, має рацію Хмелецький, наділяючи німецьких дослідників компліментом за найцікавіші та найширше закреслені сфери теоретичної рефлексії на цю тему (О. Ганзен-Льове, Й. Пех, І. Шпільман, Ю. Мюллер, Є. Шрьотер, Г. Вінклер, М. Петтерс, С. Вінтер та інші). Більшість згаданих науковців працюють у сфері фільмознавства. Варто виокремити серед згаданих дослідників австрійського славіста Аге Ганзен-Льове, міркування якого стали імпульсом для розгортання подальших розробок у царині міжмистецьких контактів. «Інтермедіальність – це переклад (з однієї мови мистецтва на іншу) в рамках однієї культури або об'єднання між різними елементами мистецтва в мономедійному (література, живопис та інші) чи мультимедійному (театр, кіно та інші) тексті» [583, с. 292]. Щодо мономедійного тексту науковець обумовлює ліміти інтеграції у зв'язку з особливими умовами синтезу в межах медіа-зон. Теоретизування Аге Ганзен-Льове стали особливо поживними для аналізу інтермедіальних продуктів з мистецьких інгредієнтів арту й літератури.

Велика роль в осмисленні інтермедіальної проблематики належить австрійському науковцю Вернеру Вольфу та німецькій дослідниці Ірині Раєвські [606, с. 43–64], тож не врахувати їхні напрацювання було неможливо в нашому дослідженні.

Візьмімо до уваги й погляд Едварда Касперського на літературу як вид мистецтва в контексті медійності: «Художня література є багатозначним медіа, що дезорієнтує читача, котрий шукав би в ній однозначної інформації, до якої звик у медіа, які комунікують з масовим реципієнтом» [203, с. 79]. Отже, відразу обумовимо: для нас інтерес становить власне культурно-естетичний вектор вивчення інтермедіальності, тож не будемо висвітлювати медіатехнологічний і соціально-комунікативний аспекти, про які накопичено

грунтовну літературу. Саме слово «інтермедіальність» викликає в мовознавців спротив через немилозвучність, зумовлену збігом голосних, тож часто цей термін автоматично заміняють поняттям «інтермедійність». Однак термін «інтермедіальність» вже закріпився з відповідною семантикою як міжнародний, тож не варто його уникати. Ірина Раєвські наполягає на концепті «інтермедіальності», який відрізняє від американського терміна «інтермедіа» [600, с. 43]. Інтермедійністю найчастіше означають медіа-технологічний аспект досліджень, коли під медіа розуміють інформаційні технології при розробці педагогічних методик й технічні засоби комунікації.

В основі культурно-історичного аспекту закладено бачення медіа як знакової системи, коду, таким чином, очевидні перетини інтермедіальності з інтерсеміотичною площиною. Водночас, медіа як комунікативний канал, спосіб передачі інформації також актуалізуються під час висвітлення міжмистецької проблематики.

Едвард Касперський у сферу інтермедіа включає: реляції між окремими медіа, зокрема література – кіно; трансформації, що супроводжують перехід інформації від медіа до медіа; явище поєднання медіа (злиття, інтеракція, вклеювання в себе) [203, с. 81].

Саме взаємодія мистецтв лежить в основі терміна «інтермедіальність», яким оперує Н. Тишуніна: «Інтермедіальність – це смислова взаємодія різних видів мистецтв у єдиному художньому цілому, а також взаємодія наукового і художнього дискурсів у мистецтві ХХ століття» [488, с.153]. Дослідниця, як і Ірина Раєвські, актуалізує вузьке й широке значення терміна: у вузькому значенні інтермедіальність – «це особливий тип внутрішньотекстових зв'язків у художньому творі, заснований на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв», а в ширшому значенні «це створення цілісного поліхудожнього простору в системі культури (чи створення художньої «метамови» культури)». Крім того, Н. Тишуніна визначає інтермедіальність як «специфічну форму діалогу культур, яка здійснюється за посередництвом

взаємодії художніх референцій» [488, с.153]. Таким чином, дослідниця фактично екстраполює принципи інтертекстуальності на нове поняття.

Отже, під інтермедіальністю розуміють один з видів інтертекстуального структурування твору, особливу форму інтертекстуальності, за якої художнє багатоголосся визначається наявністю таких міжтекстових зв'язків, коли «текстом» стає інший вид мистецтва. Зазначимо, що кореляція понять «інтермедіальність» та «інтертекстуальність» ставала предметом осмислення в різних дослідників. Так, інтертекстуальне походження інтермедіальності обстоювали Івон Шпільман і Карл Прюм. Зокрема, І. Шпільман поділяє інтермедіальність на модель діалогічну й модель трансформаційну [602, с. 157–180].

У теорію транстекстуальності Ж. Женетта, викладену в «Палімпсестах» (1982), крім інтертекстуальності у вузькому значенні, що стосується лише взаємодій вербальних текстів, входить «паратекстуальність», що передбачає відношення тексту й ілюстрації (передмови, післямови). Отож теорія інтертекстуальності вже була запрограмована й на дослідження взаємодії текстів різних видів мистецтв.

Юрген Мюллер, розрізняючи ці два поняття, вбачає в інтермедіальності подолання обмеження інтертекстуальності, зосередженої головним чином на вивченні суто «літературного» середовища. Таким чином, інтермедіальність є явищем міжсеміотичної інтертекстуальності: «По суті, інтермедіальність утворилась на перетині двох понятійних галузей – «інтертекстуальності» та «взаємодії мистецтв» (interart). Таке становище наділяє інтермедіальність безсумнівною перевагою: наявністю серйозного методологічного й теоретичного напрацювання» [591, с. 141]. На нашу думку, аргументи дослідників, які вважають інтермедіальність розвитком власне інтертекстуальності, цілком переконливі і з ними можна погодитися.

Олексій Тімашков вирізняє структуральний підхід, що визначає розуміння інтермедіальності як певної структури взаємодії медіа, та формальний, що акцентує увагу на формальних явищах таких взаємодій [484,

с. 9]. Крім того, російський дослідник реферує чотири типи інтермедіальності в культурсеміотичному аспекті (за Й. Шрьотером): як синтез медій, результатом якого стає виникнення певної єдності (Gesameltkunstwerk) (Д. Хігінс); трансмедіальна інтермедіальність (наприклад, втілення одного й того ж сюжету засобами різних мистецтв) (І. Печ, С. Четмен, І. Шпільман); трансформаційна інтермедіальність («Тут мова йде про репрезентацію одного медіума іншим, і така репрезентація передбачає переклад з однієї знакової системи в іншу, своєрідну трансформацію інформації при переході в інший медіум» (Ф. Хейуорд, С. Вінтер)); онтологічна інтермедіальність (Ю. Мюллер, М. Ветцель, Н. Керолл) передбачає наявність певних загальних і відмінних рис у різних медіа, наприклад, музичності поезії чи театральної драми, зумовлених властивостями цих медій і свідчить про їх системний характер [485, с. 24–25].

На наш погляд, окремі позиції цієї класифікації не є чітко розмежованими. Наприклад, трансмедіальна та трансформаційна інтермедіальності, по суті, суголосні, адже будь-яке втілення одного й того ж сюжету засобами різних мистецтв передбачає переклад з однієї знакової системи в іншу. Водночас, типологія дає імпульси для інтерпретації інтермедіальності художнього мислення універсалістів. Так, одне й те саме враження митця може бути відтвореним і в живописі, і в літературі (до прикладу, Італія в малярській творчості й поезії Святослава Гординського чи Константинополь в акварелях і мемуарах Олекси Грищенка), тобто йдеться про трансмедіацію. А сама професія режисера, скажімо, бачиться заснованою на онтологічній інтермедіальності.

Для нас важливим є акцент російського вченого на інтермедіальності як індивідуальному прагненні автора художнього твору, як авторській стратегії. За такого підходу має значення власне «план стилю», що визначається індивідуальністю автора і його особистим досвідом [484, с. 11]. «Особистість автора є важливим фактором. При виборі авторів слід враховувати їх ситуацію: художні спеціальності, інтереси, програмові заяви,

особливості біографії», – стверджує Олексій Тімашков [484, с. 12]. Його власне дослідження вибудоване на постатях європейських універсалістів рубежу ХІХ–ХХ століть (О. Бердслі, Е. Шиле, К. Малевич).

Безперечно, постановка питання про інтермедіальність як про авторську стратегію актуалізує аспекти когнітивістики, адже так чи інакше основою нової художньої практики стає досвід іншої творчої галузі, що зумовлює й своєрідну концептуальну метафорику. Крім того, проблеми мистецьких контактів у різних видах розглядаються в контексті науки про медіа. Власне в такому ключі бачиться запропоноване Ларсом Елестрьомом розмежування репрезентації й трансмедіації. На основі трансмедіації дослідник вирізняє чотири форми медіа: матеріальну, сенсорну, часопросторову, семіотичну [170, с. 24–30]. Поширення семіотичної проекції на всі види інтермедіальних відношень удосконалило типологію інтермедіального дискурсу.

Як бачимо, у межах інтермедіальної компаративістики та поза нею існує чимало найрізноманітніших підходів, автори яких намагаються якнайточніше описати міжмистецькі переплетення. Та універсальної класифікації інтермедіальних типів не існує. Кожен дослідник стоїть перед необхідністю вироблення власного термінологічного апарату і методологічних принципів у рамках різних наукових напрямків.

Інтерсеміотика

Популярною на зламі ХХ–ХХІ століть була й інтерсеміотика. Ґрунтовне її висвітлення подає «Лексикон загального та порівняльного літературознавства» авторства Миколи Ігнатенка та Анатолія Волкова. Цей різновид інтерпретації передбачає перекодування, переклад образів однієї знакової системи на образи іншої системи. Власне в інтерсеміотичному контексті М. Ігнатенко й А. Волков вирізняють як «надто показове явище» сполучення в особі одного митця хисту до різних мистецтв. У межах такої авторської інтерсеміотики постає розподіл на прямоадресну (приклад

картини В. Васнецова) й непрямоадресну, підкреслену заголовками творів інтерсеміотику (роботи М. К. Чурльоніса) [257, с. С.229–233].

В інтерсеміотичній площині розв'язує міжмистецькі проблеми польська дослідниця Северина Вислоух, серед напрацювань якої не бракує досліджень теоретичного значення. Северина Вислоух спрямовує до аналізу відмінностей між видами мистецтв, акцентуючи їхнє важливе значення в пізнанні мистецького твору: «Тож ми не мусимо шукати спорідненості видів мистецтва, бо вона і так нам дана. Шукати треба відмінності. Вони свідчать про талант митця й маніфестують специфіку окремих дисциплін» [57, с. 321]. Властиво, активне звернення сучасного літературознавства до «малярської» проблематики дослідниця пов'язує з послабленням позицій структуралізму та розвитком семіотики. Варто нагадати, що на засадах структуралізму також називали цікаві відкриття у з'ясуванні специфіки міжмистецьких інтеракцій, а роль Ю. Лотмана, Р. Якобсона, Я. Мукаржовського в цих дослідженнях неможливо недооцінити. Варто зауважити, що структуральні методи великою мірою споріднені з семіологією як наукою про можливі знакові системи. Тож дещо перебільшено роль структуралізму як гальма в розвитку теорії міжвидової взаємодії. Невипадково і В. Будний та М. Ільницький у «Порівняльному літературознавстві» не забувають і структуралістів, згадуючи їх серед дослідників міжмистецької компаративістики: «Згодом дискусію про відмінності й подібності між мистецтвами, їх мовами і часопросторовими аспектами підхопили формалісти, структуралісти й семіотики. З тих дискусій сучасна компаративістика успадкувала широке коло дослідної проблематики, зокрема такі питання, як відповідність, їхня взаємодія і синтез, інтермедіальний характер міжмистецьких зв'язків» [46, с. 286]. Природно, що інтерсеміотика – це органічна методологія для аналізу зв'язків літератури з образотворчим мистецтвом. Треба зазначити, що польські дослідники охоче йдуть цим шляхом.

Серед українських науковців скористалася інтерсеміотичним підходом Ірина Жодані, аналізуючи творчість Віри Вовк й Емми Андієвської [176].

Леся Генералюк, висвітлюючи термін «інтерсеміотичність», з'ясовує і його мінуси: «Проте принцип перекодування образів (зазвичай вживається «знаків») однієї моделюючої системи в іншу, що становить суть цього терміна, виказує певну механістичність його застосування, завдяки чому контакти суміжних мистецтв аналізуються в основному на зрізі взаємодоповнення й перегуку, наприклад, малюнки-ілюстрації до літературних творів, інсценівки, екранізації, комікси тощо. Також виникають певні сумніви на ґрунті відсутності врахування інтерсеміотикою процесуальності й тонких психофізіологічних механізмів, котрі визначають форми та якісні параметри міжвидових взаємодій» [83, с. 235]. Відповідно, критикує дослідниця типологічну класифікацію стосовно проблеми «візуальний образ – текст», розроблену в інтерсеміотичному ключі Лео Хоеком.

Отже, кожна постановка конкретної проблеми міжмистецького діалогу вимагає вивірення термінології. Колір у художньому творі – це ще не синтез мистецтв, а згадка імені видатного живописця – ще не інтермедіальність. І синтез мистецтв, й інтермедіальність базуються на основі взаємодії мистецтв, однак не будь-яка взаємодія мистецтв автоматично означає синтез чи інтермедіальність. Чи можна окремі згадки в літературному про твір іншого виду мистецтва вважати «злиттям» різних видів мистецтв, а відтак синтезом мистецтв? На нашу думку, такі окремі мистецькі інкорпорації позначаються як нульові екфразиси (за класифікацією О. Яценко). Натомість «відтворення в художньому слові кольорової гама живописного полотна того чи іншого художника» і є власне повноцінним екфразисом.

Екфразис

Екфразис, ще одне з понять, що виникає на міжмистецькому пограниччі, яке слід обумовити. До речі, VI Міжнародний міждисциплінарний теоретичний симпозіум «Література в колі медій: інтермедійне поле художніх практик, рецептивні стратегії, синтез мистецтв», який відбувався 30-31 травня 2013 року в Києві, містив цікаві доповіді щодо

екфразису як жанру і навіть як методології (Т.Бовсунівська). Та уже в наведених матеріалах оприявнюються думки щодо необхідних уточнень терміна, на який сформувалася своєрідна «мода» в літературознавстві. Так, Леся Генералюк і в конференційній доповіді, і в студії «Екфразис у контексті *correspondance des arts*» обстоює «жорстку» позицію, наголошуючи на необхідності протистояння «екфрастичному бумові» чи екфразисній «пандемії», що спостерігається в сучасній науці про літературу [169, с. 199]. На її думку, некоректним є зіставлення таких явищ, як інтермедіальність та екфразис, і з нею не можна не погодитися. Таким чином, є необхідність подолати різночитання терміна та відхилити його в окремих випадках, зважаючи на «небезпеки екфразису».

Отже, екфразис – це словесний опис творів візуальних мистецтв, який може мати естетичну оцінку мистецького об'єкта, часом супроводжується описом окремих технічних прийомів автора твору, його манери чи стилю. Помітно, що з часом в українських літературознавчих словниках діапазон функціонування екфразису розширюється від словесного опису скульптурних творів і картин («Словник літературознавчих термінів» В. Лесина, О. Пулинця) до архітектури, музики та інших мистецтв («Літературознавчий словник-довідник» за редакцією Р. Гром'яка, Ю. Коваліва), що підтверджує думки окремих дослідників про розмивання меж поняття. «Літературознавча енциклопедія» модернізує визначення з останнього зі згаданих видань «інтерсеміотичним» уточненням. У «Лексиконі загального і порівняльного літературознавства» немає окремої статті про екфразис, проте в статті «Інтерсеміотика» авторства Миколи Гнатенка й Анатолія Волкова йдеться про екфразиси як поширені і популярні в античності переведення скульптурних, малярських, архітектурних творів у слово і навпаки, що мали продовження в культурі майбутніх епох [257, с. 230]. Схильність до розширення меж застосування поняття спостерігається і в зарубіжному літературознавстві. Роман Бобрик наголошує на екфразисі як суто дослідницькій категорії: «Прозаїк або поет не складає «екфразиси», а

пише «вірші», «оповідання», «романи». Зміни здійснюються не на рівні самої літератури (як можна припустити, дивлячись на деякі дослідницькі тексти), а на рівні надбудованої над літературою метамови. Коротше кажучи, екфразисом є (а в дійсності так було і завжди) саме те, що дослідник визначає/називає екфразисом» [169, с. 76]. Тож саме літературознавство й породило екфразисну пандемію. Визначення екфразису актуалізує категорію опису, яку зокрема пояснюють «як мовні висловлювання, що повідомляють про властивості просторових утворень, зображених у літературному творі» [224, с. 91]. Тому однією з проблем є правомірність терміна щодо часових мистецтв.

Екфразис образотворчого мистецтва так чи інакше відштовхується від конкретного твору, автора, його манери. І хоча такий екфразис працює не за принципом фотографії, а як переосмислення митця, скажімо, властиве творенню малярського образу, все ж морфологічні доміанти просторових мистецтв тут визначальні. Прикметно, що одна з найновіших і найбільш цитованих класифікацій екфразисів, яка належить російській дослідниці О. Яценко, стосується передусім візуальних мистецтв. Так, виокремлюються екфразиси за обсягом опису (прямі і непрямі), за об'ємом (повні, згорнуті, нульові), за «носієм» зображення, матеріалом, тобто описуваним референтом, за наявністю чи відсутністю в історії художньої культури реального референта (міметичні і неміметичні), за авторською належністю (монологічні і діалогічні), за способом подачі (цілісні і дискретні), за широтою трансльованої інформації (прості, зведені), у змістовому плані, за домінантою, яку автор виділяє у візуальному творі (дескриптивні і тлумачні), тощо [562, с. 47–57]. Досліджуючи творчість мультиталантів, обійтися без терміна «екфразис» не можливо, адже він визначає перехід від образотворчого мистецтва до літератури (симетричною до нього є ілюстрація), становить зменшену копію мистецьких сполучних посудин, у яких вирує нова творча есенція.

Завершуючи цей «термінологічний» підрозділ, варто ще раз наголосити на рекомендаціях Ульріха Вайсштайна щодо адекватної постановки проблеми в міжвидових дослідженнях: «...здійснюючи різні міждисциплінарні заходи, а також такі, що вивчають інтермедійні засоби, звичайним адептам порівняльного мистецтвознавства, навіть ризикуючи бути сприйнятими у принизливій ролі носіїв мантиї, треба завжди намагатися рухатись виважено від малого до великого і від конкретного до загального» [50, с. 385]. Дослідження літературної творчості митців-універсалістів, здійснене в чітких теоретико-методологічних параметрах, сподіваємось, стане тим «малим», що допоможе висвітлити «велике» – специфіку української культури у взаємозв'язках літератури й візуальних мистецтв.

1.3. Феномен *Doppelbegabung*: методологія

Міжмистецькі інтеракції загалом складають непросту проблематику, на чому наголосили С. Альпес, У. Вайсштайн, М. Попржецка, Ж. Сезнек та інші дослідники. Питання універсалістів, таким чином, удвічі складніше, адже феномен *Doppelbegabung* передбачає поєднання різних вимірів світу мистецтва – власне артефакту, творчого процесу й екзистенції митця (за М. Попель). Це означає важливість методологічного курсу дослідження.

Не зважаючи на розробки методик, що базуються на основі інтеграції філологічного й психологічного знання, пояснення природи *Doppelbegabung* є найбільш проблематичним власне з погляду психології творчості. «Творчий процес» – реалія психологічна – не надається до безпосереднього спостереження, він, мовою кібернетики говорячи, є «чорним ящиком», про зміст і перебіг операцій у якому можна лише гадати», – слушно зазначає М. Кодак, причому йдеться про звичайний, а не «подвоєний» творчий процес [216, с. 29]. Дослідник наводить думку Є. Лапіної, яка теж акцентує на складності вивчення креативних процесів: «Сфера художньої творчості залишається, по суті, неприступною твердинею, що не піддається ні тривалій «облозі» (експериментальна психологія), ні методам «підкопу» (психоаналіз),

не здається вона й завдяки «зраді» зсередини (інтроспекція)» [цит. за 216, с. 30]. Натомість у дослідженні ми виходимо на принципи когнітивної психології, адже «когнітивна психологія підкреслює зв'язок між сприйманням, пам'яттю, повсталим образом світу і перетворенням інформації в процесі пізнання, у якому пов'язуються певні аспекти чуттєвого (візуального) досвіду з розумовим (інтелектуальним) досвідом (концептуалізація)» [578, с.9]. Селективне сприймання, відбір образів у пам'яті і творення на тій підставі внутрішньої індивідуальної моделі дійсності відображається так чи інакше в літературному творі, написаному автором «від мистецтва».

Крім того, варто використати окремі аспекти дослідження М. Кодака «Авторська свідомість і класична поетика». Так, поняття про авторську свідомість як динамічну функціональну систему та диверсифікації авторської свідомості, категоризація установок авторської свідомості двох – гомогенізувального й гетерогенізувального – типів актуалізується і в нашому дослідженні. Автора-гомогена й автора-гетерогена, аналіз художнього мислення яких літературознавець проектує за проявами в класиці романтизму й реалізму, можна екстраполювати на авторську свідомість митця «звичайного» й митця-політаланта. Зіставлення стилю реалізації автора в літературі зі стильовими напрямними в образотворчому мистецтві стають одним із рівнів діалогу слова й візуального мистецтва, що складає предмет дослідження. Принагідно акцентуємо жанрові, хронотопні та ідейні особливості творів автора у літературі й візуальних мистецтвах.

Феномен митця універсального типу прагнемо висвітлити, синтезувавши аспекти екзистенції митця і власне артефакту. «Людський фактор» у творчості, інтенційність та прояви творчої свідомості, обсервація яких толерована феноменологічним підходом, зумовила звернення до праць Е. Гуссерля, М. Гайдеггера, Р. Інгардена, Г. Шпета, М. Мерло-Понті та ін. Важливим для нашого підходу є методологічні настанови семіотичної феноменології, розлоге обґрунтування якої запропонував Денис Соболев.

Варто зреферувати найактуальніші тези з його статті «Проблема феноменології твору». Дослідник вирізняє, окрім феноменології авторської свідомості й феноменології читацького сприйняття, феноменологію твору чи феноменологію корпусу, об'єктом якої є саме тексти. «Семіотична феноменологія має на меті аналіз конкретної природи, взаємозв'язків і конфігурацій смислів у текстах чи текстуальних корпусах в їх особистісній, екзистенційній та історичній конкретності, а також аналіз тих модальностей й установок, які ці смисли конституують», – пише Д. Соболев [465, с. 272]. Він акцентує на важливості власне корпусного аналізу автора, який дає змогу уникнути аберацій та багатократно підвищити ступінь точності й ефективності такого підходу. «Цей підхід (семіотично-феноменологічний. – Н. М.) прагне реконструювати світ смислів того чи іншого авторського корпусу *в його цілісності* (курсив автора. – Н. М.) – наскільки б складною, суперечливою, мінливою і гетерогенною ця цілісність не була – і прагне зрозуміти окремий твір як частину світу смислів, реалізованих у літературному корпусі в його співвіднесенні з людським існуванням», – зазначає дослідник [465, с. 272], підкреслюючи сувору синхронність у такій методології. Таким чином, семіотична феноменологія слугує для нашого дослідження своєю методологічною «надбудовою», адже маємо на меті не лише зіставити літературу й образотворче мистецтво, «технічно» виловивши всі арт-інкорпорації, а й наблизитися до розуміння онтологічних основ митців-мультиалантів, інтерпретуючи змісти їхнього «життєвого світу». Потік вражень і переживань, які вони фіксують тією чи іншою мистецькою мовою, процеси самопізнання й самоусвідомлення у просторі культури, що розкриваються через творчість і розкривають достеменність буття, – важливі траєкторії в матеріалах нашого дослідження. Уже сама по собі літературна творчість стає викликом, який важко детермінувати: перо в руках художника – це випадковість, спроба самоідентифікації, творчий експеримент? Феноменологія, у філософському апараті якої велике значення належить екзистенційній компоненті, справді корисна в такому плані. Тому

зведення до корпусу творів (причому частково й малярських, графічних, скульптурних тощо) спадщини митців із поєднанням додаткових «вторинних» матеріалів виводить на тлумачення їхнього досвіду самотності, відчуження, страждання, смерті, творчості, який прийшов у надзвичайно складних життєвих обставинах. Крім того, розгляд сукупної літературної творчості митців дає змогу обсервувати поетикальні зміни, що експлікують письменницьку еволюцію від дебютних книг, які з'явилися в період міжвоєн'я, до пізніших видань, адже жоден із авторів не обмежився однією поетичною збіркою чи прозовою книгою, не полишаючи літературної творчості до кінця життя.

Матеріал дослідження диктує вибір відповідних методів, поєднання елементів «жорстких» і «м'яких» методологій. Зазначимо, що Д. Соколов провів прискіпливу ревізію структуралізму, що й стало, можливо, імпульсом для розбудови феноменологічної семіології. Не відмовляючись від структуральних методів, дослідник акцентує на складності предмету дослідження, який вимагає й іншого, не лише базованого на лінгвістичній основі, підходу: «Не будучи вичерпною герменевтичною стратегією, структуралістський аналіз літератури ніякою мірою не може звільнити вченого від необхідності опинитися лицем до лица з безконечною складністю культури – з її гетерогенністю, невидимими субструктурами, несвідомими силами й відношеннями до влади. І, відповідно, лінгвістична модель літератури не може звільнити філолога від необхідності зустрічі з надзвичайною складністю свого «об'єкта». Та в цій зустрічі, навіть намагаючись її уникнути, філолог приречений виявити, що літературний текст, своєрідний мікрокосм, як збільшувальне скло, висвічує безконечно розгалужений, оманливий, захопливий, але й у чомусь жахаючий макрокосм навколишньої до нього його культури» [464, с. 42]. Безперечно, варто врахувати застереження літературознавця.

Методологічним «базисом» наших студій є поетологічна інтермедіальність, незавершеність і відкритість проекту якої констатують

дослідники й досі. Ірина Раєвські вважає за необхідність обов'язкове напрацювання і представлення власного шляху у вивченні інтермедіальності і включенні його в загальний науковий контекст [600, с. 45]. Отже, перед нами необхідність концептуальної розробки в дослідженні міжмистецької кореспонденції, якою вона постає в аспекті творчості мультиталантів.

Імпульс до торування власного шляху дали дослідження Олексія Тіماشкова, пов'язані з художньою практикою європейських універсалістів кінця XIX століття. Як уже згадувалося, учений розмежовує інтермедіальність як авторську стратегію та як універсальний принцип творчості. Саме інтермедіальність як авторська стратегія найадекватніше визначає нашу проблематику. Тож спробуймо розглянути творчість універсалістів, яка сама по собі відображає синтетичні процеси в мистецтві, з-під парасольки інтермедіальності.

«Інтермедіальність є не лише властивістю тексту, визначеним онтологією семіотичних практик, а й також індивідуальним прагненням автора художнього твору – естетичною авторською стратегією, метою якої є виявлення структури і художня формалізація взаємодій медіа», – пише О. Тімашков [484, с. 10]. На відміну від інтермедіальності як універсального художнього принципу, акцентує дослідник, інтермедіальність як авторська стратегія здійснюється на рівні не тексту, а твору, і це узгоджується з нашою семіотико-феноменологічною «надбудовою». Крім того, варто врахувати такі висновки російського мистецтвознавця: «Інтермедіальність як авторська стратегія має індивідуальний характер і пов'язана з особистістю автора, залежить від його естетичних принципів і особливостей біографії [...], є авторським осмисленням текстового принципу інтермедіальності, спеціально вираженим в матеріальній структурі твору» [484, с. 22]. Таким чином, на прикладі творчості кожного з обраних для дослідження митців варто досліджувати окрему авторську стратегію.

У попередніх дослідженнях було підсумовано, що найґрунтовнішими інтермедіальними типологіями вважаються літературно-музична

класифікація С. П. Шера і літературно-живописна класифікація А. Ганзена-Льове. Ці типології базуються на інтерпретації відношень у семіотичному трикутнику, які розробив американський філософ, засновник семіотики Ч. С. Пірс.

Схему Стівена Поля Шера, що відображає зв'язки між музикою і літературою, можна спроектувати й на мистецько-літературні контакти [588, с. 14]. Відповідно, мистецько-літературні студії розподіляються на три сфери: 1) література в образотворчому мистецтві, 2) образотворче мистецтво й література, 3) образотворче мистецтво в літературі. Літературознавство відповідає за третю сферу, що передбачає різні форми тематизації й імітації арту в літературі. Залучене літературознавство й до другої сфери – образотворче мистецтво й література, у сегменті якої розглядаються синтетичні явища (передусім ілюстровані видання).

Інтермедіальна типологія, що будується на інтерпретації відношень у семіотичному трикутнику, передбачає три типи міжмистецьких зв'язків. Відповідно до семіотичної тріади Ч. С. Пірса (символ – ікона (копія) – індекс) у класифікації А. Ганзена-Льове розмежовано типи кореляції вербальних і візуальних знаків – транспозиція, трансфігурація, проекція. Фактично йдеться про градацію кореляцій за референційною й авторефлексивною функціями: найвища референційність – у транспозиції, відповідно актуалізуються поняття «іконічність», «міметичність» тощо, найнижча – у проекції, приклади якої дослідник асоціює з супрематичною абстракцією, концептуалізмом тощо. Трансфігурація осцилює між референційною й авторефлексивною знаковими функціями, не випадковим є акцент на семантиці [583, с. 303]. У цьому контексті надається до порівняння теорія А. Лосєва, викладена у статті «Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе» (1982). Російський дослідник вибудовує свою градаційну типологію: нульова образність – індикаторна образність – алегорія – метафора – безконечна символіка, що переходить у міф [265, с. 31–65] Як бачимо, тогочасне літературознавство

активно цікавилася міжмистецькою проблематикою й суголосне у своїх напрацюваннях.

У своїй новій книзі А. Ганзена-Льове розширює загальну типологію інтермедіальних кореляцій. Так, дослідник розбудовує три рівні взаємної трансформації між мовами художніх форм:

1. Перенесення мотивів з однієї художньої форми в іншу.
 - 1.1. Семантичні мотиви (трансфігурація, домінантний тип знаку, за Ч. С. Пірсом, – «sign icon»).
 - 1.2. Наративні мотиви (транспозиція).
 - 1.3. Дескриптивні й дискурсивно-абстрактні мотиви (тип знаку – «sign symbol»).
2. Переклад конструктивних принципів [520, с. 40–41].
3. «Проекція концептуальних моделей, експліцитно сформульованих у вигляді теоретичного дискурсу або імпліцитно реконструйованих з наративних чи імагінативних текстів, на художні, музичні або кінотексти, які завдяки цьому зберігають характер «апелятивних» чи демонстративних артефактів (супрематистський абстракціонізм, концептуалізм. Об'єктне мистецтво і т.д.)» (домінантний тип знаку – «sign-index») [520, с. 41–42].

Спробу цілісної реалізації такої семіотичної бази як гнучкого апарату для операцій з текстами зроблено в дослідженні інтермедіальної поетики російської прози Анни Сидорової [447].

Варто відзначити, що трапляються й інші суголосні з інтермедіальними типологіями вербально-візуальні класифікації. Так, Адам Дзядек пропонує таку типологічну характеристику реляцій образ – текст, відштовхнувшись своєю чергою від типологій Лео Хоека та Арона Кібоді Варги: 1) екфразис; 2) гіпотипоза (наочне зображення, максимальна візуалізація); 3) Bildgedicht (вільна словесна варіація на тему якогось образу); 4) тип реляції, у якому образ стає інтерпретантом [579, с. 139].

Наділена великим потенціалом продуктивності класифікація Ірини Раєвскі, яка пропонує такі три субкатегорії інтермедіальності:

- 1) медіальна транспозиція (дослідниця називає цей тип «генетичною» концепцією інтермедіальності, за якої «оригінальний» текст, фільм тощо є джерелом для нового медіа-продукту, що твориться через переклад з одного медіа в інший (наприклад, кінематографічна адаптація)) [600, с. 51];
- 2) медіа-комбінація (або ж так звані мультимедіа, змішані медіа чи власне інтермедіа (за Д. Хіггінсом)), яка передбачає створення синтетичного виду мистецтва. І. Раєвскі визначає інтермедіальність у цьому типі як комунікативно-семіотичний концепт, базований на комбінації щонайменше двох медіальних форм артикуляції і зараховує до нього оперу, кіно, театр, перфоманс, комп'ютерну і звукову мистецьку інсталяцію тощо [600, с. 51–52];
- 3) до третього типу – інтермедіальних референцій – дослідниця зараховує відсилання в літературному тексті до фільму чи імітацію кінематографічних технік у ньому, а також музикалізацію літератури, *transposition d'art*, екфразис, референції у фільмі до живопису або ж у малярстві до фотографії і таке інше. І. Раєвскі приділяє багато уваги цьому інтермедіальному типові, зважаючи на його мономедіальний характер. Інтермедіальний продукт тут використовує власну медіальну специфіку, тематизуючи, викликаючи чи імітуючи елементи й структури інших середовищ (характер «as if») [600, с. 54].

Класифікація І. Раєвскі добре продумана й чітка, надається до екстраполяції на наш матеріал. Інтермедіальні референції – найактуальніший різновид власне з огляду на його мономедіальний характер у контексті роботи з літературними творами. Розмежування між тематизацією й імітацією медіа-продуктів, на наш погляд, було б тут доречним.

Враховуючи зреферовані типології, пропонуємо свою класифікацію, за якою багаторівневий діалог слова з візуальними мистецтвами у творчості авторів-мультиталантів можна буде стратифікувати за чіткими й виразними маркерами. Як прикладами, що ілюструють наші теоретичні міркування,

будемо користатися артефактами, зафіксованими на еміграційному і західноукраїнському зрізах національної культури. Поетичні книжки авторів, які були і поетами, і художниками, стали свідченнями естетичного універсалізму високого рівня. Отже, до уваги бралися письменники, які дебютували в літературі в період міжвоєнтя і для яких письменництво стало другим фахом після професійної практики образотворчого мистецтва.

Як окремий різновид інтермедіальних стратегій *Doppelbegabungen* варто обумовити **автономну реалізацію творчих проектів у різних медіальних системах**, коли митець паралельно працює зі словом та в царині арту і ці сфери не перетинаються. Непоодинокими є мультиталанти, які зупинилися власне на такому варіанті мистецького білінгвізму – жодних фузій, лише медіа-пуризм. Так, фактично таким чином розвивається творчість Василя Масютина. Почасти можна спостерегти таку «відрубність» мистецтв й у творчості поетів-художників.

Прикметно, що з досвідом, без перерв у діяльності в різних мистецьких сферах, універсалісти творять окремі артефакти в літературі й малярстві (графіці, скульптурі тощо), постаючи як самодостатні митці в кожному мистецтві. Це стосується творчості (особливо зрілої й пізньої) Святослава Гординського.

Далі ж маємо справу з інтермедіальними продуктами – літературними творами, які так чи інакше запрограмовані на взаємодію з образотворчим мистецтвом. Отже, образотворче мистецтво оприявнюється в літературному тексті як **медіа-комбінація**, що передбачає створення синтетичного виду мистецтва, за І. Раєвскі.

Це безпосередній контакт літератури й образотворчого мистецтва, що може виявлятися: 1) в окремих виданнях, які становлять текст і графічне оформлення одного авторства; 2) у візуальних формах у поезії. Цей різновид міжмистецьких взаємодій (передусім у другому підтипі) корелює з проекцією Анни Сидорової і не випадково трапляється справді нечасто в мистецькій практиці. Тим важливішим є його значення для досліджень.

Комбінація словесного і візуального складників у структурі книжки, інтеграція мови зображень у поетичний текст проєктуються на форму інтермедіальності, що передбачає моделювання матеріальної фактури іншого виду мистецтва в літературі. Лише цей тип певною мірою можна зіставити з поняттям «синтезу мистецтв», який ґрунтується на взаємодії двох мистецтв, у результаті чого утворюється якісно нове явище. Книга сама по собі вже наділена синтетичністю, маючи різні рівні впливу на читача (текстовий, візуальний, тактильний тощо). У складі книг значущими є і написання букв, і орнаменти, й ілюстрації. Візуальний складник підсилює авторитет тексту. Цікавим явищем у контексті обраної тематики є так звана «книга художника», яка є і твором мистецтва, практикованим з кінця ХХ – початку ХХІ століть, і окремим жанром, і своєрідним творчим методом, у якому автор використовує книжну форму як основоположний інструмент для самовираження [35, с. 41–69].

У ключі мистецького взаємостимулювання можна розглянути окремі поетичні книжки українських авторів-універсалістів, які з'явилися в міжвоєнний період. Певна річ, що для художників, які самі писали вірші, підготовка власної поетичної збірки супроводжувалася особливими інтенціями щодо культури книговидавання, а передусім ішлося про всебічну продуманість візуального плану книжки. Книжкове оформлення (титульні сторінки, віньєтки, ілюстрації) часом здійснювали самі поети. Так, Василь Хмелюк оформив власну збірку «Осіннє сонце» (1928), Святослав Гординський – свою першу поетичну збірку «Барви і лінії» (1933), а пізніше свій переклад «Слова про Ігорів полк» (1936) і збірку «Сновидів» (1938).

Візуальні форми в поезії практикував передусім Василь Хмелюк (його третя книга «1926, 1928, 1923» відображає апогей експериментів, зокрема й у графічному виконанні як допоміжному засобі тексту).

Усі наступні форми побутування арту в літературних творах передбачають мономедіальний характер, отже *de facto* йдеться про різновиди **інтермедіальних референцій**. Серед них виокремлюємо такі модифікації:

1. *Пряме включення інформації про малярство як основний фах, безпосереднє відображення малярського досвіду, що вибудовується на автобіографізмі;*
2. *Мистецькі інкорпорації (включення екфразисів (часом як вставних жанрів));*
3. *Використання «поетики» живопису, малярських принципів у літературному тексті (колористика, світло-тінь тощо).*

Зазначимо, що інтермедіальні референції в цих модифікаціях можуть перетинатися і взаємодіяти.

Безпосередня інформація про малярський фах присутня передусім у літературі мемуарного характеру, епістолярії митців тощо. Так, щоденники Олекси Грищенка «Мої роки в Царгороді» та «Україна моїх блакитних днів» стали матеріалом нашого дослідження, адже вони мають велику художню вартість. Митець проявив себе тут і як талановитий письменник. Ці твори дають змогу простежити інші модифікації інтермедіальних референцій – екфразиси й використання поетики арту. Також саме в цьому аспекті – *безпосереднє відображення автобіографічного малярського досвіду* – надаються для розгляду романи та щоденники закарпатського митця Адальберта Ерделі.

На автобіографічній основі постає й чималий пласт поезії *Doppelbegabungen*. Так, у поетичній номіносфері непоодинокими є присвяти відомим малярам того часу, сучасникам поетів. І Святослав Гординський, і Володимир Гаврилюк присвятили вірші своєму вчителю Олексі Новаківському. Є й інші малярські автобіографічні «цитати» у творах художників. Такі фрагменти містили вказівки на мистецькі заняття авторів, їхнє товариське коло, окремих друзів-художників.

Мистецькі інкорпорації – це посилання в літературному тексті на твори візуальних мистецтв, «розповідь» про інше мистецтво, мистецька «цитатність». Таким чином, цей тип кореспондує з трансфігурацією Анни Сидорової: «Під інтермедіальними інкорпораціями розуміють словесні описи

творів / мотивів живопису, скульптури, музики, кінематографу, які містяться в художньому творі. У цьому випадку зв'язок між медіальними рядами здійснюється за принципом «тексту в тексті» (Ю. М. Лотман), «мистецтва в мистецтві» (Є. Фаріно) чи геральдичної конструкції (М. Б. Ямпольський)» [447, с. 11]. Отже, мистецькі інкорпорації безпосередньо кореспондують із теорією екфразису, яку ми висвітлювали в попередньому розділі. Крім того, Bildgedicht як довільна словесна варіація на тему мистецького твору (за типологією реляцій між образом і текстом А. Дзядека) теж належить до таких трансфігурацій. Загалом такі репрезентації розкривають основи художнього мислення митців, які зуміли проявити себе в різних видах мистецтва, адже через мистецькі включення оприявнюються естетичні вподобання, світоглядні засади і життєва філософія митців-універсалістів.

Якщо взяти антологію «Над рікою часу», у якій зібрана поезія міжвоєнтя, уже на рівні номінацій помітна присутність і специфіка митців-універсалістів. Серед не-художників фактично виразно «цитуює» мистецтво Юрій Косач. Натомість поезія художників репрезентує суттєво частіші мистецькі цитування різного характеру навіть тоді, коли автор не має інтенцій на розбудову інтертекстуальності. До мистецьких інкорпорацій віднесемо й включення в поетичну тканину тексту професійної малярської лексики.

Третій тип – **використання «поетики» образотворчого мистецтва (живопису) в літературному творі**, а отже, це перенесення формотворчих принципів живопису в літературний твір. Які формотворчі засади малярства можна використати в літературі?

Ідеться про жанрові паралелі (так, пейзаж, натюрморт, портрет можливий як жанр в образотворчому мистецтві і як описовий позасюжетний конструкт у літературі), певні композиційні нюанси творів (наприклад, принцип колажу в поезиці літературного твору й твору пластичного мистецтва), пошуки й експерименти з перспективою, а також літературну колористику.

Цей тип великою мірою засновується на понятті гіпотипози, яка не реконструює конкретний твір образотворчого мистецтва, на відміну від екфрази, але дає опис великої сугестивної сили, за допомогою якого читач витворює мистецький образ, отримуючи визначники малярськості (за типологією А. Дзядека) [579, с. 144].

Автор, сформований як митець в образотворчому мистецтві, привносив у літературу свої смаки, погляди і навички, що збагачувало словесну творчість. Це проявляється на різних рівнях поезики, передусім у колористиці та оперуванні світлотінями, а також у підході до суб'єктної організації віршів, просторового моделювання, візуальної асоціативності тощо. Скажімо, можна порівняти першу збірку кого-небудь із не-художників зі збірками поетів-художників, щоб упевнитись у різниці поетичного бачення крізь призму колористики [322, с. 63–67]. Зауважимо, що дебютні твори важливі в інтелектуальних біографіях митців, що тонко відзначила Ярина Тарасюк: «Феномен раннього твору виявляє значущість тексту для самого автора. Для письменника ранній твір є чимось більшим, аніж проголошення себе письменником, ніж самопсихоаналіз. Ранній твір виявляє онтологічну потребу писання, його неминучість. Писання тоді – це віднаходження себе унікального» [479, с. 169–170]. Поети-художники видаються набагато оригінальнішими у візуальній асоціативності особливо через метафоричні операції з кольоративами. Це буде простежено у роботі на прикладах поезики багатьох авторів.

1.4. Теорія і практика міжмистецького діалогу

1.4.1. Література «після малярства»: від естетики до поезики

Феномен митців-універсалістів становить філософсько-естетичну проблему для дослідження. Безперечно, неможливий єдиний закон чи збір правил, за якими можна було б узагальнити творчість цих талановитих авторів. Кожна творча особистість унікальна в цьому плані, відповідно, вимагає окремого підходу в аналізі.

Складним постає саме питання «Навіщо художникам перо?». Адже проблематика універсального митця може зумовлюватися як телеологією, так і детермінізмом. З одного боку, метою розвитку є самопізнання митця, з іншого, саме конкретні причини змушували художників до творчої діяльності в царині слова. Хтось опинявся в середовищі літераторів з доброї волі, а хтось – зі внутрішнього примусу, продиктованого загроженістю національних культурних процесів. Хтось прагнув через письмо наблизитися до істини, а хтось, не виключено, – до слави, відтак різняться й модус письменницької праці: писали для себе, для вузького кола читачів, для громади загалом. Не дивно, що проблематика творчості мультиталантів так чи інакше викликає і питання щодо дилетантизму й професійності. З погляду психології творчості, характерною є думка, що приклади багатогранних обдарувань свідчать про різносторонність інтересів талановитих людей, але аж ніяк не про різносторонність таланту, тобто однаково високих досягнень у різних сферах діяльності [180, с. 148]. Прикметні зауваження у зв'язку з цим знаходимо у статті «Письменник-художник: два боки однієї медалі» Віри Калмикової, яка розділяє художників, які пишуть, і письменників, які беруться малювати. Отже, у першому випадку митець дістає схвалення читачів і критиків, а у випадку *poeta pingens* (письменника, який малює) – «мова заходить про рівень професіоналізму й обов'язкове питання: чому?» [199]. Безперечно, і для літератури має значення хист та творчий «навик» автора, тому література «після малярства» не може обмежуватися лише схваленням, а вимагає прискіпливого літературознавчого аналізу. Зазначимо, що художники, які йдуть у літературу, – це зазвичай допитливі інтелектуали, зацікавлені яких поширюються на різні сфери. Їм є що сказати світові, вони самі, великою мірою, – люди світу.

Поставивши питання про те, чому митець не вдовольняється лише однією творчою сферою діяльності, передусім варто ознайомитися з відповідями самих полі-артистів, які часом розкидані в їхніх художніх і мемуарно-біографічних творах. Працюючи з цими матеріалами,

літературознавство може принаймні наблизитися до розуміння художнього мислення авторів-універсалістів. Зазначимо, що в цьому розділі ми звертатимемося не лише до досвіду митців, творчість яких є об'єктом нашого аналізу, а й до висловлених міркувань творчих особистостей і пізніших часів, аж до сучасності.

Так, під час приїзду Святослава Гординського в Україну 1991 року, йому на зустрічі ставили питання про поєднання літератури і малярства в його творчості. Митець пояснював: «...Мене попрошено розповісти самому про свою мистецьку й літературну працю. Я мусив від початку роз'яснити, чому я, за фахом мистець, узявся також до справ літератури. Я згадав про те, що ті обидві ділянки часто бувають нерозривно пов'язані і не перешкоджають собі взаємно. 40 років в Америці я мав цікаву і творчу працю в ділянці сакрального мистецтва, яка робила мене незалежним, своїм власним меценатом» [123, с. 458]. Так «утилітарно» пояснює С. Гординський зв'язок літератури й образотворчого мистецтва у своїй творчій діяльності. Можна припустити, що певну роль у зверненні до пера відіграв і батько, Ярослав Гординський, відомий літературознавець.

З усіх доступних матеріалів найбільш повно й всебічно тема «чому я, художник, став письменником?» відрефлексована в есеїстичних роздумах сучасного російського поліартиста Семена Файбісовича. У нього, як і в іншого російського митця-концептуаліста Д. О. Прігова, поєднання арту (Файбісович наполягає власне на терміні «арт», оскільки образотворче (російською мовою – изобразительное) на цьому етапі вже неактуальне, і ми, визнаючи слушність такої думки, теж не раз користуємося цим визначенням) та літератури творить потенціал для рішення життєтворчих завдань. Він припускає, що експансія художників у літературний простір може бути зумовленою домінуванням мистецтва слова, за якого інші творчі сфери стали периферійними, «дочірними» до літератури [498]. Очевидно, щодо 90-х років ХХ століття це припущення хибне: вже тоді виразно помітними були протилежні тенденції – до домінації візуальності в культурі. Більш імовірним

є припущення про «дріжджову» еволюцію-революцію, що призвела до експансії самого арту, а відтак розширилися його традиційні межі і як результат – пограничні стани ментальності. Особливо варто наголосити на соціальному аналізі інтермедіальних стратегій творчості. «Ще одна дефініція – вже суто психологічна із суто егоїстичної точки зору виробника – пов’язана не з процесом виробництва й споживання, а зі специфікою відчуження готового продукту», – пише С. Файбісович. Таким чином, «нормальна» доля картин – покидати творця, а доля текстів – оточувати його, і що успішніший автор, то яскравіше виражена ця норма» [498]. Цю тезу митець усебічно пояснює в іншому есе з промовистою назвою «Картина, рукопис й австралійське село. Досвід порівняльного аналізу відчуження творчого продукту від автора в живописі й літературі» [497]. Він вказує на принципову відмінність менталітетів письменника й художника. На його думку, «письменник за своєю природою й інтенцією є більш соціальною, суспільною й одночасно світською фігурою, на відміну від живописця», який завжди матеріально й психологічно залежав від конкретного замовника. Імпульсом для розвитку С. Файбісовіча міркувань стала пропозиція одного критика різним літераторам продати завершений твір за десять тисяч доларів на тих умовах, що книжка в єдиному екземплярі опиниться в австралійському селі і ніхто, крім покупця, його ніколи не прочитає. Усі автори не погодилися на таку пропозицію, тож С. Файбісовіч робить слушні висновки про різні способи побутування в культурі й економіці (на ринку) творчих продуктів літератури й образотворчого мистецтва (адже мистецький твір у принципі реалізується власне за таким алгоритмом) [497]. Крім того, глядацька аудиторія традиційно локальніша за читацьку, тож це означає, що ширшого резонансу потенційно можна досягнути саме в письменстві.

С. Файбісович та інші митці акцентують власне свій старт у літературі, з чого починався для них перехід у нове мистецтво. Взнявши за основу у роботі генераційний принцип, ми з особливою увагою відстежуємо літературні дебюти українських універсалістів, які випали на 20–30 роки

минулого століття і, таким чином, відкриваємо нові естетико-філософські нюанси у світоглядній парадигмі того часу, мистецьких, а почасти й суспільних настроях міжвоєнтя. Крім того, як вже зазначалося, ранній твір передусім важливий для самого автора, його самоідентифікації. Текст «як єдина можливість віднаходження себе у світі» для українських авторів набуває ще більшого значення у час розхитаних Першою світовою війною ціннісних основ буття та в передчуттях нового лихоліття.

Цікаво, що Анастасія Плавінская та Ілля Кукулін, автори вступної статті в журналі «НЛО» до добірки матеріалів російських художників-письменників, стверджують превалювання двох основних напрямів їхньої діяльності в 90-х роках ХХ століття – літературні мемуари й міфотворчість (передусім проза) [391] Отож, як бачимо, кожна епоха і національна культура презентує й різні літературні жанри *by poli-artists*. Якщо мемуари художників побутують чи не у всі часи в різних культурах, то інші жанри – гнучкішою природи. Для українських універсалістів міжвоєнтя органічнішою була а поезія, а не проза.

Д. О. Прігов вказував на те, що більшість російських письменників-художників 90-х років ХХ століття вийшли з кола концептуалістів і пост концептуалістів. Він обумовлює специфічне ставлення до мови цих митців: «Відомі численні випадки літературної творчості художників усіх часів – але це інший тип художньої творчості. Для «традиційних» авторів цілком самовіддільні їхні літературні та мистецькі твори. Це як інженер може теж, наприклад, писати. Чи пілот політав і написав роман. У названих художників текст має зовсім інший сенс. Текст у них не відокремлений, він не існує в іншій, невізуальній сфері – це їхній постійний рід діяльності, це постійна їхня турбота саме в межах роботи у візуальному мистецтві» [404]. Крім того, Д. Прігов поставив питання про важливість досліджень інтермедіальних стратегій творчості.

Матеріали біографічного характеру біпрофесіоналів минулого й сучасного засвідчують важливість дебюту в новій творчій сфері. Цікаво, як

митці самі визначають, що стало імпульсом до письма. Наприклад, Святослав Гординський прийшов у літературу під впливом захоплення французькою літературою. Для Володимира Гаврилюка мала значення його дружба з Богданом-Ігорем Антоничем. Іван Крушельницький був «запрограмований» на літературу вже своєю літературною родиною.

Зрештою, українцям загалом притаманна схильність до поетичної творчості, зумовлена почуттєвістю й інтровертизмом у вдачі народу, як доводить Володимир Янів, що й вимагає самовияву. «Велика почуттєвість навіть при інтровертизмі потребує контакту (українець не переносить самотності!), а до шукання контакту спонукає також охота самовияву (самовияв має зміст тоді, як є визнаний, отже, самовияв мусить мати спрямування на якийсь зовнішній об'єкт). Коротко, українець шукає соціального резонансу, тому в нього є потреба вислову» [561, с. 128]. Певна річ, кончність вислову найгостріше проявляється в еміграції, тож не випадково серед емігрантів, людей найрізноманітніших професій, так багато поетів.

Як уже згадувалося, на хвилях національного відродження постала потреба розбудови всіх ділянок мистецького життя, змагання до високих стандартів мистецтва. Не випадково в багатьох тогочасних публікаціях автори схильні до узагальнення під словом «мистецтво» різних його видів. Власне, і образотворче мистецтво потребувало осмислення у слові, адже історія мистецтва – це і самі малярські чи скульптурні твори, і їхня відрефлексованість у мистецтвознавчому аналізі, формати якого найрізноманітніші: від короткої анотації для каталогу виставки – до багатоаспектного дослідження стилю автора й епохи.

Марія Попренцка, аналізуючи зовнішній бік зв'язків літератури і мистецтва у ХІХ столітті, наголошує на зростанні ролі мистецької критики вже тоді: «Функціонування літературного коментаря – що описує, доповідає, зрештою оцінює – стало можливим ...бо публіка надавала значення не лише огляду експозиції, а й також читала пояснення в каталозі чи рецензії у пресі.

«Читаюча» публіка зумовила «літературний» характер мистецтва XIX століття» [589, с. 403]. Таким чином, чимало художників змушені були взятися за перо, оскільки ще була відсутня повноцінна мистецтвознавча критика, яка б і мала виконувати в культурному світі ці функції. Пригадаймо Івана Труша, який брався за висвітлення мистецьких виставок, бо більше не було кому: «Значення Труша було в тому, що він перший вніс у галицьке малярство імпресіонізм, а з ним новий, свіжий погляд на природу. ... Використовуючи зацікавлення мистецтвом, почав Труш видавати й мистецький журнал «Артистичний Вістник», якого вийшло десять чисел. Все те робив він серед досить примітивних культурних умов, серед оточення, яке розуміло мистецтво тільки як ілюстрацію. Про ті умови, серед яких йому доводилось виступати, міг би найкраще посвідчити факт, що, з нагоди першої його виставки, «Літературно-Науковий Вістник» не мав до кого звернутися за фаховою рецензією, і писав її – неукраїнський мистець...» [102, с. 205]. Святослав Гординський фактично констатує звернення Труша до нового виду діяльності не стільки доброю волею, як примусом суспільної ситуації.

Михайло Островерха, зараховуючи до «роздвоєних душ» в українській культурі Корнила Устияновича, Івана Труша, Казимира Малевича, Тараса Шевченка і навіть Івана Франка, який був «основником правдивої науки в Галичині, національно-суспільним діячем, критиком, драматургом, поетом, науковцем», пояснює спалахи універсалізму духом часу: «З цього випливає, що мистці барв і слова, дуже часто не вдовольняються своєю «однобічною» творчістю. І ми не берімо часів Леонарда з Вінчі, Мікельанджельо, Донато Браманте, – який був архітект і маляр, – бо тодішні генії бачили прогалини в царині духової – чи, як бачимо в Леонарда, й матеріальної – культури і ці прогалини бажали вони заповнити, і при своїй геніяльній всебічності заповнювали їх. Але ж берімо часи близькі нам і ствердимо те ж саме явище: передовий представник-універсаліст у знанні, творець нашого духового життя Іван Франко – ясно й відомо, що до цієї всесторонньої творчості

спонукую для нього були великі прогалини в нашому житті. Бачимо, що такі великі творці всебічного діяння з'являються серед даного народу тоді, коли той нарід стоїть на переломі якоїсь доби поривів людського духа, або – як у Греції після Маратону і Саламіни – коли нарід по пережитій руїні відроджується до нового життя» [380, с. 74–75]. Цікаво, що й психологія творчості акцентує на появі геніїв власне в моменти суспільних криз, на розломах культури, «коли розвитку необхідно швидко залатати дірки і відкрити нову епоху, дати їй творчий засяг» [цит. за 180, с. 263]. Крім того, М. Гусельцева помітила, що феноменологічно генії з'являються якраз групами. За її версією, поява геніїв цілими групами пов'язана з реалізацією «захисного механізму» культури: «У якийсь момент часу культура виснажується, опиняється не в стані задовільнити інформаційно-художні запити суспільства. Таке «самовичерпання» досягнення певної «стелі» активізує захисні механізми у вигляді появи геніїв, за допомогою яких і долається криза та застій у розвитку суспільства» (див. там само) [180, с. 263].

Таким чином, поява багатьох мультиталантів одночасно пов'язана із соціокультурним розвитком та доводить залежність розвитку індивідуальності й культурної епохи.

Необхідністю теоретизування своєї і чужої творчості зумовлені спроби в мистецтвознавчому слові багатьох майстрів пензля. Прикладами можуть бути чи не всі автори, яких ми беремо до уваги в дослідженні. Тож не випадково в різні часи саме з кола митців-універсалістів вийшло чимало теоретиків мистецтва. Прикметний і зворотній процес, коли письменники виступають у ролі критиків мистецтва. Так, Валентина Фесенко аналізує мистецтвознавчу творчість французьких письменників. «Інколи такі судження-одкровення набагато проникливіші, ніж ті, що пропонує професійна критика. В їхній основі найчастіше лежить метафора або ж еліпс: письменник вибирає один елемент із сукупного цілого картини і робить його центральним вектором власних роздумів над цілим» – цікаве спостереження

дослідниці. Крім того, має рацію авторка, коли зауважує, що «письменник, який пише про живописний твір, насправді простягає читачеві дзеркало, в якому відбивається його власна творчість» [505, с. 227]. У цьому плані не можна не згадати монографію Аніти Брукнер «Геній майбутнього», яка не втрачає актуальності й досі [571].

Для когось досвід мистецтвознавства став кінцевим в оволодінні словом. Та для багатьох малярів шлях у літературу лише починався з мистецтвознавчих ескерсисів. Так, Олекса Грищенко стартує статтями «О связях русской живописи с Византией и Западом» (1913), «О группе художников «Бубновый валет» (1913), «Немцы в русской живописи. Очерки» (1914), «Как у нас преподают живопись и что под нею надо разуметь» (1915), «Русская икона как искусство живописи» (1917), «Кризис искусства» и современная живопись. По поводу лекции Н.Бердяева» (1917) тощо, далі він упевнено йде дорогою мемуарів, окремі з яких мають велику художню вартість, бажаючи зберегти свій багатий досвід життя, цілком присвяченого мистецтву.

Писав мистецтвознавчі статті Яків Гніздовський (1915–1985). Спершу це було з примусу: «Писав їх не тому, що мене спонукала до цього якась місія, або що я мав непереможне бажання висловитися також цим засобом. Ні, я писав їх, бо треба було мистецькою темою заповнити місце в журналі, з яким я випадково був пов'язаний. Ще під час навчання я був у подібному становищі: тоді теж був змушений зробити кілька нотаток з мистецтва, і ніколи б їх не написав, якби не потреба і натиск» [87, с. 20]. Та згодом приходить власне «непереможне бажання висловитися»: «Звичка перетворюється у любов, і з часом я почав писати не тільки на замовлення, для журналу, але і з своєї внутрішньої потреби. Статей було не багато, але я ними, мабуть, розмахав руку» [87, с. 21]. Прикметне ще одне його зізнання: «На свою тодішню активність, що відбігала від моєї стислої професії, я дивився як на виповнення порожнечі» [87, с. 22]. Таким чином, звернення до «суміжної» діяльності часом ставало плідною перервою від основного фаху,

під час якої у процесі роздумів зріли майбутні мистецькі звершення. Жак Рансьєр, до слова, міркуючи про руйнацію зображального режиму живопису з початку XIX століття, яка диктувала переведення фігур зображення в тропи, наводить таку думку: «Джонатан Річардсон рекомендував художнику спершу викласти історію картини в письмовому вигляді, щоб з'ясувати, чи заслуговує вона живописного виконання» [415, с. 218].

Для інших авторів автобіографічний матеріал переосмислюється в художній прозі. Зазначу, що проза художників великою мірою заснована на принципах автобіографізму. Так, романи Адальберта Ерделі побудовані як відтворення життєвих перипетій. Зрештою, тяжіють саме до автобіографічного модусу не лише художники. Згадаймо роман відомого актора Александра Гранаха «Ось іде людина». Очевидно, автобіографічне письмо простіше для літератора-неспіціаліста. Водночас, пережите в мистецькому світі саме по собі є вкрай цікавим і вдячним матеріалом для художнього переосмислення в слові, виливаючись у захопливий сюжет, орнаментований зазвичай міркуваннями автора про сутність мистецтва.

Ще одну групу причин до писання можна означити, як бажання експерименту. Для художників писати – це вже експериментувати засобами іншого виду мистецтва. Крім того, поетика такого дослідного письма в окремих авторів додатково наділена експериментальними інтенціями. Часом у цих експериментах угадується несерйозність автора, його бажання епатувати, свідомо герметизація тексту. Таким шляхом, на наш погляд, рухався в літературі того часу Василь Хмелюк. Експериментальна магістраль, як видається, утримує популярність і пізніше, особливо на зламі XIX – XX століть й аж до наших часів.

Отже, кінцевою метою літератури художників постає інтенція до самовираження, самопізнання, самоаналізу. Каталізував літературні нахили не лише дух часу, а й дух простору – еміграція. Слово допомагало, лікувало і рятувало. Цей «терапевтичний» потенціал слова закладений в іманентних

характеристиках літератури як виду мистецтва, її специфічних можливостях, що й приваблювали малярів, графіків, скульпторів у свою царину.

Прикметно, що найбільший «потяг» власне між образотворчим і словесним мистецтвами. Так, Ян Мукаржовський вважав поезію й живопис тими видами мистецтва, у яких найвиразніше проявляється комунікативна функція. Малярський і поетичний твір, як правило, містить певне повідомлення (дослідник обумовлює випадки, коли комунікативна функція буде зведена до нуля у згаданих видах). Тому в широкому сенсі живопис і поезія, стверджує Я. Мукаржовський, – мистецтва тематичні (музика, архітектура – атематичні) [357, с. 99]. Можна припустити, що тематичність і породжує найбільшу кількість подвійно обдарованих митців у цих царинах. Маріо Праз, стверджуючи ілюзорність подібності між музикою і літературою, теж звертає увагу на малярство, підкріплюючи свою думку власне прикладами *Doppelbegabungen*: «Натомість паралелі між пластичними мистецтвами і літературою видаються мені очевидними, оскільки ті царини є ближчими між собою, що можуть засвідчити особисті приклади малярів, які уміли бути добрими письменниками, і письменники, які вміли добре малювати» [598, с. 263]. Отже, тематичність, здатність нести повідомлення можна вважати спільною рисою малярства й літератури, що й зумовлює найбільше авторів, мистецький білінгвізм яких стосується саме цих двох видів мистецтва.

Водночас, коефіцієнти виразності літературного повідомлення й повідомлення малярського будуть відрізнятися, тому, очевидно, митці потребують своєрідного доповнення у словесному вираженні. Рене Веллек і Роберт Воррен застерігали від непродуманих узагальнень різних мистецтв, посилаючись при цьому на живопис і поезію таких авторів, як В. Блейк, В. Теккерей і Мікеланджело. «Усі ці приклади свідчать про те, що «специфічність» кожного з мистецтв (термін невдалий і потребує пояснень) не просто якась технічна перешкода, яку митцеві необхідно подолати, щоб виразити себе, але важливий чинник, сенс якого визначається традицією і

який спрямовує і коректує роботу митця, який передає в мистецтві свої враження. Митець мислить не загальними абстрактними категоріями, а тими категоріями, що визначаються конкретним матеріалом, який він розробляє; кожне з мистецтв наділене своєю специфікою, що визначилася в ході історії і нерідко доволі відмінна від специфіки інших мистецтв», – підсумовують американські дослідники [496, с. 144]. У чому ж полягає специфіка слова крізь призму бачення художника?

Очевидно, саме слово ставало унікальним творчим матеріалом, завдяки якому перед митцем відкривалися можливості, недоступні в малярстві чи скульптурі. Невипадково Густав Шпет акцентував на універсальності, всезагальності словесного знаку: «Воно (слово) допускає найповніший переклад з будь-якої іншої системи знаків. Але не навпаки: нема іншої такої системи знаків, на яку можна було б перекласти слово хоча б з відносною адекватністю... тому і відповідне мистецтво – «найбільш універсальне в нашому людському смислі і масштабі» [551, с. 164]. Універсальність поезії активно утверджували і романтики.

Справді глибоко й ґрунтовно проаналізував відмінності між мистецтвами на прикладі порівняння літературного твору й картини Роман Інгарден. «Через те, що в картині відсутній двошар мови, спосіб зображення в ній предметів буде не лише інакшим, ніж у літературному творі, іншою буде і зорovo дана нам присутність зображених предметів, тому це викликає іншу, ніж у літературі, поліфонію естетично цінних якостей. По-перше, вона бідніша, ніж поліфонія літературного твору, просто тому, що в останньому випадку поліфонія створюється естетично цінними якостями всіх чотирьох шарів твору, а в картині – лише двох. По-друге, з тієї причини, що зображені на картині предмети відкривають нам переважно лиш якості, дані зорovo, а якості іншого роду – за посередністю зорovo даних якостей, у той час як у літературному творі такі зображені предмети можуть бути наділеними найрізнішими якостями, а зорovo дані якості не домінують над ними» [181, с. 380–381].

Крім того, Роман Інгарден вказав і відмінності іншого плану, які полягають у місцях «недовираження», «недоговореності», яких у картинах більше, ніж у літературному творі, тому вона й більш залежна від переживань глядача [181, с. 382]. «Недоговореності» в літературному творі, на відміну від малярства, без зусиль можна ліквідувати. Отож література давала змогу повнішого вираження, без «прогалин», що творять небажану дистанцію між автором і реципієнтом, з якими доводиться мати справу митцеві в образотворчому мистецтві.

Маючи специфічні засоби вираження в новій для себе творчій царині, художник-літератор змагав і до нового виразу. «Вони (специфічні художні можливості літератури. – Н. М.) – у глибокому й точному інтелектуальному розкритті людського емоційного ставлення до оточення, всіх найскладніших граней цього ставлення. Людські думки і виражені ними переживання – це справді всезагальний еквівалент усіх речей», – пише дослідниця міжмистецьких контактів літератури й образотворчого мистецтва Ніна Дмитрієва [157, с. 46]. Тож досвід літератури цікавий для пластичних мистецтв, і митці пензля й різця намагаються скористатися ним, практикуючи словесне мистецтво. Міжмистецький діалог, що спостерігається у творчості *Doppelbegabungen* (і не лише їх), спонукає висвітлити важливі питання поетики, зумовлені морфологією мистецтв.

Отже, в інтермедіальному дискурсі для нас становлять інтерес часо-просторові аспекти літератури й образотворчого мистецтва, функціональність колористики, зокрема специфіка метафори в літературі.

1.4.2. Хронотон у контексті морфології мистецтв та інтермедіальності

Микола Бажан, розмірковуючи про причини переходу Олександра Довженка від палітри й мольберта до мистецтва кіно, свого часу писав: «Не вистачало в малярстві, у цій одномоментній фіксації руху, продовженого тільки в уяві художника й чулого глядача, руху видимого, тривалого в часі, –

у тій категорії буття, яка давала непосильні для скульптури, живопису, графіки можливості розкриття людини і природи» [16, с. 409]. Отже, письменник пояснює звернення митця до іншого мистецтва потребою виразити себе в часі, передати рух.

Анрі Мішо в мініатюрі з промовистою назвою «Змалювати плинність часу» звучить суголосно з попереднім спостереженням:

«Я хотів зобразити свідомість того, що відбувається, біг часу.

Так намагаються пульс. А ще точніше – так ввечері, коротко й тихо, прокручують про себе фільм, який вразив удень.

Малюнок-кінострічка» [409, с. 72–73].

Про актуальність такої потреби для себе переконливо пише й сучасний російський митець-універсаліст Семен Файбісовіч. Дозволимо тут повне його пояснення, зважаючи на ґрунтовність й оригінальність вислову: «Станковий живопис не владний над процесами, тривалостями, трансформаціями. Оперуючи ілюзорним простором і будуючи його на реальній площині, він не в стані оперувати ні ілюзорним, ні реальним *часом* (крім часу сприймання самої картини, який майже завжди дуже обмежений). Зупиняти миті – хвилююче заняття, надавати їм статусу «вічного» – тим більше, але, упиваючись простором і вічністю, картина прогаює час – він протікає мимо. Вона може зафіксувати його, відобразити, стати його документом, свідком, резервуаром, але не в стані включити в себе його струм (в обох, до речі, смислах). Скажемо так: картина може бути океаном, морем, озером, ставком чи краплею, але не може бути струмком, рікою чи водоспадом. У ній, на відміну від тієї ж прози, особливо наративної, немає шляху, маршруту, у тому числі з його звивинами, петлями, обривами, а то й прірвами. Та й катарсис – ось що принципово важливо (і що підтверджує вищесказане) – не в кінці, а *на початку*. Я хочу сказати, що споглядальний процес як спосіб отримання чуттєвого задоволення (якщо, звісно, художникові вдасться втягнути в нього глядача – ось тут мова якраз про час власне «дивлення») – *наслідок* катарсису «першого погляду»: *переживання* його, а не шлях до

нього... А в мене з часом усе більш стійким ставало бажання *реально оперувати* – як автору саме часовими трансформаціями і протяжностями. Оперувати ними як формальними й змістовими складовими *власне* речі: її «матерії»; як інструментами і важелями її створення і, відповідно, «зчитування» [498]. Можна припустити, що оперувати часом завдяки літературі забажали й інші художники, хоча й не залишили свідчень про це. Отож часо-простір – надзвичайно важливий аспект проблеми літературно-мистецьких інтеракцій у контексті *Doppelbegabungen*.

Простір і час є першими морфологічно значущими онтологічними критеріями поділу мистецтв. Проблема мистецького часопростору повертає нас до відомого трактату Лесинга «Лаокоон», у якому розкрито притаманну двом мистецтвам специфіку в цьому плані. «Отже, залишається непорушним таке твердження: часова послідовність – царина поета, простір – царина живописця», – постулював мистецтвознавець [258, с. 174]. Прикметно, що час і простір позначаються як на формальних, так і на змістових особливостях творів різних мистецтв. Ще раз варто наголосити, що Лесинг не помилився у своїх постулатах, а полеміка з ним ведеться передусім із позицій феноменології й рецептивної естетики, досвід яких неможливо не враховувати. Відповідно, має рацію й Роман Інгарден, який пояснює зумовленість трактату характером мислення епохи, через що «Лаокоон» мусив з часом застаріти – «це відсутність немов психічного чуття для іншого, нераціоналістичного переживання світу і мистецтва, що знайшло втілення лише в епоху «бурі й натиску» в романтизмі [181, с. 261]. Польський учений, натомість, враховує ідеалістичні засади й надає великого значення чуттєвому спостереженню й психо-фізіологічним особливостям реципієнта артефакту.

Закріплюючи за поезією час, а за малярством – простір, Лесинг усе ж припускає контакти цих мистецтв: «Але як двоє справдешніх, приятельських сусідів, що не дозволяють собі ніякої сваволі в чужому володінні, а все ж на спільній межі мирно поступаються один одному, коли якась нагла обставина змусить котрогось вийти поза межу на сусіднє поле, – так само мають

ладнати між собою малярство й поезія» [258, с. 174]. І ці добросусідські відносини, а часом і «непристойне самоправство» сусідів, ми спостерігатимемо не раз в історії мистецтв.

Олександр Архипенко (1887–1964) обґрунтовує в «Теоретичних нотатках» свою мистецьку концепцію, приділивши чимало міркувань специфіці простору в образотворчому мистецтві та своїм експериментам у цій царині. «Ідея простору стосувалася скоріш глибини в живописі, яка відображалася за допомогою перспективи або інтенсивності барв», також «подекуди терміном «простір» користувалися для позначення відстані між предметами, намальованими або скульптурними», – висновує автор з простудійованих праць на цю тему [12, с. 127–128]. Як бачимо, О. Архипенко тлумачить простір як категорію онтології мистецького твору. Водночас, у новому моделюванні простору, яке він запроваджує, помітний дрейф до гносеології. Так, свій новаторський напрям О. Архипенко означає як «психологічний»: «Згідно з моїм досвідом ця концепція моделювання форми простору ґрунтується насамперед на символіці, духовності, асоціативності та естетиці. Це моделювання стає творчим процесом, який можна порівняти з психологічною реконструкцією відсутнього предмета, що залишився в нас у пам'яті» [12, с. 129]. Згодом рецептивний вимір ще більше посилюється: «Значущість форми простору і матеріалу має походити від певного творчого психологічного стану митця, для того щоб визначити певний психологічний творчий напрямок для глядача» [12, с. 129]. «Теоретичні нотатки» засвідчують величезний потенціал автора як теоретика й реформатора образотворчого мистецтва.

Як уже зазначалося, більшість прикладів «поборювання» часо-просторових принципів у мистецтві засновані на психології та рецептивних засадах. Скажімо, Василь Кандінський, не схвалюючи нехтування часовим аспектом у живописі, стверджує важливість і надзвичайну складність цього питання: «Раніше вони (певні перепони. – Н. М.) розділяли дві сфери мистецтва – живопис і музику. Очевидно ясне й правомірне розділення:

живопис – простір (площинність), музика – час при ближчому (хоча досі поверховому) розгляді раптом стало сумнівним передусім, як мені відомо, для самих художників» (В. Кандінський «Точка і лінія на площині») [201]. Сам митець і теоретик, розвиваючи свої міркування на прикладі ліній, у кінцевому підсумку шукає психологічних пояснень: «У лінії елемент часу відчутний значно більшою мірою, ніж у точці: тривалість – це категорія часова. З іншого боку, протяжність у часі у прямої і кривої ліній різна, хоч і довжини їхні будуть рівними: чим рухливіша крива, тим більша її тривалість у часі. Отже, у лінії можливості використання часу вельми різноманітні, перебіг часу в горизонталях і вертикалях внутрішньо теж позначено по-різному, і, можливо, справа тут дійсно в різниці довжин, що було б принаймні можна пояснити психологічно» [201]. Точні виміри часу, які Кандінський залишає за композиційною наукою, видаються переоціненими й сумнівними.

Цікавий у цьому плані і досвід сучасного художника Тиберія Сільваші, який напрацював цілу програму хронореалізму – мистецтва потоку часу. «І для живопису проблема часу завжди була важливою, тому що саме картина як форма час зупинила. І змусила покоління художників шукати можливості його виразити, вибудовуючи оповідання, монтуючи сюжети із життя персонажів – то за принципом внутрікадрового монтажу, то механічно поєднуючи їх на площині в різних кутах», – говорить художник [453, с. 136]. Натомість він прагне відійти від літературоцентричної описовості світу, розробляючи ненаративне малярство. Ідеї маляра про суб'єктивний та «метафізичний» час закорінені в царині рецепції.

Примат рецептивної естетики віддавна закріпився на території літературознавства. «Не те відрізняє маляра від поета, що *т е м и* одного лежать виключно в категорії місця, а другого в категорії часу, а те, що *т е х н і к а* одної штуки зв'язана нерозривно тільки з одним змістом зору, коли тимчасом друга дає можливість апелювати до всіх зміслів» (розрядка автора. – Н. М.), – так підсумовує підрозділ «Поезія і малярство» свого трактату «Із

секретів поетичної творчості» Іван Франко [510, с. 107–108], і з позицій гносеології ці висновки слушні та перспективні. Цим естетичним шляхом піде літературознавство ХХ століття [364, с. 4]. «Можливість апелювати до всіх зміслів» зваблює, безперечно, багатьох художників, які на практиці впевнилися в такому обмеженні малярства чи скульптури.

Проблеми часу й простору в літературі активно вивчалися в науці про літературу минулого. Д. Лихачов, Ю. Лотман, М. Бахтін, В. Топоров, О. Чичерін, С. Скварчинська, Н. Копистянська та інші звертали увагу на часопросторову проблематику літератури порівняно з іншими мистецтвами. «Література найбільшою мірою, ніж будь-яке інше мистецтво, стає мистецтвом часу. Час – його об'єкт, суб'єкт і зброя зображення», – наголошує Д. Лихачов [260, с. 209], і його твердження суголосне з естетичними відкриттями Лесинга. Водночас, у цих дослідженнях вичленовані такі аспекти функціонування часу, які справді доступні виключно літературі. «Твір мистецтва слова розгортається в часі. ... Але час і зображається. Він об'єкт зображення. Автор може зобразити короткий або довгий проміжок часу, може змусити час протікати повільно або швидко, може зобразити його перебіг безперервним або перервним, послідовним або непослідовним (з поверненнями назад, із «забіганнями» вперед тощо). Він може зобразити час у тісному зв'язку з історичним часом або у відриві від нього – замкнутим у собі; може зображати минуле, теперішнє і майбутнє в різних поєднаннях», – аналізує Д. Лихачов [260, с. 211]. Отож такі необмежені можливості літератури в поводженні з часом не могли не привабити митців пензля, які, переживши історичні трагедії, прагнули виразного відтворення своїх непростих вражень.

Необхідна ще одна заувага: літературознавство має справу з часом *художнім*. Тож має рацію Роман Інгарден, коли говорить, полемізуючи з автором «Лаокоона», що «питання про час виникає у творі літературного мистецтва ще в цілком іншому значенні»: «Лесинг дійсно не зрозумів, що *зображений* у творі «живопису» простір не ідентичний *реальному* простору,

а найбільше – є його відображенням, що відрізняється, однак, від нього в багатьох аспектах. Те ж саме стосується і відмінності між часом, *зображеним* у творі, і часом *реальних* процесів, які відбуваються у світі» [181, с. 272]. Очевидно, розмежування реального часу й часу художнього стало поштовхом для новаторських літературознавчих досліджень.

Часові характеристики літератури неминуче виводять до поняття «сюжету», яке дуже важливе для мистецтва. Сюжет як певне конкретне художнє втілення явищ чи подій актуальний і для мистецтва образотворчого [374, с. 440]. У 20–30-х роках минулого століття митці пензля, творчість яких стала об'єктом нашого розгляду, прагнули «зрєктися» сюжету в малярських роботах, експериментуючи в рiчищі європейського модернізму. «На початку ХХ століття модерністи вирішили, що для створення справжнього мистецтва важливими є не тема чи персонаж, як у літературі, а новий технічний підхід до формальної професійної проблеми. За своїм значенням форма випереджає зміст» [505, с. 98]. Сюжетні прояви часто таврують як літературщину, тож малярство, як бачимо, змагає до чистоти вислову, не зазіхаючи на територію своєї сусідки.

«Вогонь! Вогонь у малярстві, в образотворчій мистецтві – це не сюжет, не ілюстрація, не опис природи фарбами – це ані не ліричний вірш на полотні, ані не драматична дія в рисунку, ані моменти діалогів чи полотняне дзеркало портрету, це – одушевлена творцем форма і фарба. Саме форма і фарба впливають так само, як тепло чи холод, біль і радість – вони є виявом нашої мистецької творчості. Це незмінні вартості образотворчого мистецтва, і ми їх у першу чергу видвигаємо, розуміється, ніяк не нехтуючи й сюжетом, як чинником помічним, що його окреслює як «малярський сюжет». Ми повинні і мусимо вернутися до такого розуміння нашого образотворчого мистецтва – бо інакше не знайдемо місця в світовому мистецтві, не матимемо повновартісних мистецьких творів» [цит. за 443, с. 228–229], – пише Павло Ковжун, якому доводилося не раз змінити своє графічне знаряддя на перо критика і теоретика. С. Гординський убачає в інтенціях символізувати буття

народу О. Новаківського ту ж «літературність», зауважуючи, що в той час «мистецтво шукало назагал більш чистого і безпосереднього пластичного вислову» [102, с. 206]. Власне деякі учні Новаківського, а серед них і С. Гординський, намагалися знайти інший шлях у мистецтві, поза «літературщиною». Як бачимо, поряд із тяжінням до різнорідних синтезувань спостерігаються тенденції до чіткішого розмежування мистецтв, «чистоти» малярства.

Як моделює простір література? Передусім варто нагадати, що, коли літературознавство оперує поняттям «простір», маємо на увазі простір художній: «об'єктивно-суб'єктивна категорія, вона стає важливим компонентом стилістики, описової та історичної поетики» [223, с. 86]. Врахуймо, отже, й феноменологічну доцільність «прочитання» літературного простору, продемонстровану дослідженнями Г. Башляра [25]. Поняття простору обов'язково актуалізує теоретичні питання репрезентації, зокрема мімезису, опису, перспективності зображення та інші. Певна річ, модальність репрезентації дійсності в живописі й літературі відрізняються: «Якщо візуальна репрезентація підтримує зі своїм референтом відношення аналогії (картина є перемальованою фотографією), то література користується словом, а мова – абстрактними знаками, символічне значення яких установлюється мовцями за системою» [505, с. 107]. Моделювання простору – це і питання візуальності літератури (потенційної образності), візуалізації в літературі. Крім того, важливого значення набуває категорія простору внутрішнього (психологічного), який «визначається тим, як сприймається зовнішній світ людиною і як вона себе в ньому почуває, як вона створює свій внутрішній світ, своє внутрішнє життя – світ інтелекту, серця, душі» [223, с. 85]. Митці усвідомлюють потенціал цієї категорії для творчості. Безперечно, спокуса виразити безпосередньо у слові свій внутрішній світ легко здолала митців, які синхронізували свою діяльність у мистецтві й літературі.

Рух – ще одне ключове поняття, що виникає в орбіті часопростору і має важливе значення для митців. «Простір у словесному мистецтві безпосередньо пов'язаний із художнім часом. Він творить середовище для руху і сам змінюється, рухається. Цей рух (у русі поєднується простір і час) може бути легким чи важким, швидким чи повільним, він може бути пов'язаним з певним спротивом середовища і причинно-наслідковим зв'язками» [260, с. 335], – констатує російський дослідник.

«У музиці розвиток (рух) тем відбувається за суворими законами; на живописному полотні простір, у якому форми повинні розміщуватися в наперед заданій перспективі, заповнюється непевними контурами; у поезії рух – це поетичні ритми, зміна сцен», – внутрішній динамізм твору в різних мистецтвах, таким чином, забезпечується різною репрезентацією руху [505, с. 77]. Безперечно, передати рух засобами образотворчого мистецтва й художнім словом – різні способи репрезентації, і саме для арту це ставало випробуванням. Наприклад, славнозвісна «Архипентура» була інспірована власне бажанням передати рух в образотворчому мистецтві. Олександр Архипенко застерігав, що це поняття не стосується всієї його творчості, йдеться про машину, яка справляє ілюзію руху об'єкта на зразок передачі руху в кіно. «Архипентура володіє способами передачі на полотні конкретних змін тривалості і швидкості і завдяки цьому вона пов'язана з часом і простором. Донині тільки музика застосовувала час як елемент творчості. Архипентура є новою формою мистецтва, яке користується часом і простором. Отже, Архипентура «малює час» [12, с. 135]. Таким чином, митець зумів надати своїм творам кінетичних властивостей, тож його експерименти можна вважати великою мірою успішними. Література (особливо футуристично «інфікована») активно репрезентує рух, завдаючи, таким чином, проблем для графіків, які бралися ілюструвати відповідні поетичні книжки.

У контексті часопросторової проблематики варто привернути увагу до екфразису, важливого поняття в аспекті інтермедіальності. Невипадково

дослідники вважають, що саме екфразис дає змогу виявити складні відношення між простором і часом у літературному тексті [538, с. 226]. З морфології мистецтв народжується проблематика художнього простору в екфрастичних описах, адже йдеться про переведення образів просторових мистецтв у мистецтво часове – літературу. Визначення екфразису актуалізує категорію опису, яку зокрема пояснюють «як мовні висловлювання, що повідомляють про властивості просторових утворень, зображених у літературному творі» [224, с. 91]. Тому однією з проблем є правомірність терміна щодо часових мистецтв. Отож, *чи можливий екфразис музичний?* Наскільки легітимним є таке поняття в літературознавстві? Варто нагадати, що візуальність є принциповою особливістю екфразису. Тож музичний екфразис – це передусім опис уявного, польоту фантазії, натомість екфразис творів візуальних мистецтв тією чи іншою мірою відштовхується від просторових характеристик об'єкта, навіть коли міметичні інтенції автора здевальвовані. Екфразис образотворчого мистецтва так чи інакше стосується конкретного твору, автора, його манери. І хоча й такий екфразис працює не за принципом фотографії, а як переосмислення митця, скажімо, властиве творенню малярського образу, усе ж морфологічні домінанти просторових мистецтв тут визначальні.

Що таке топоекфразис? Олег Клінг під топоекфразисом розуміє «опис у літературному творі місця дії, яке має особливе естетичне навантаження»: «З одного боку, цей опис зберігає зв'язок з топографічними прототипами, а з іншого, складається за законами перетвореної дійсності, «другої реальності», трансформується і деформується як авторським баченням (реальним автором), так і образом автора, кругозором героя, а також імпліцитним та експліцитним читачем, іншими способами фокалізації тесту» [209, с. 97]. Крім того, автор наголошує на тому, що топоекфразис можна застосовувати тоді, коли місце дії є героєм літературного твору. Розмірковуючи над тим, чи потрібний цей термін, оскільки є такі його відповідники, як бахтінський *хронотоп*, *просторова форма (spatial form)* Джозефа Френка, *оповідний*

простір і художній простір Дмитра Лихачова, О. Клінг висновує легітимність топоекфразису власне через аспект художнього простору. Як відомо, М. Бахтін підкреслював у терміні *хронотоп* нерозривність часу та простору. Але власне щодо специфіки літературної топографії доречним є виокремлення проблеми простору, її ізоляції від категорії часу, на чому і наголошує дослідник, виправдовуючи, таким чином, легітимність терміна *топоекфразис* [209, с. 99]. На нашу думку, дослідник переконливий у своїх аргументах.

Просторові аспекти загострюються у зв'язку з інтенцією авторів екфраз передати враження, свої думки й емоції, викликані спогляданням живописних, графічних, скульптурних, архітектурних артефактів. Дослідники наголошують на свободі вираження автора, суб'єктивній ретрансляції мистецьких образів. Екфразиси можна класифікувати на художній, квазі-художній (есеїстичний) та нехудожній (мистецтвознавчий) тексти. Якщо в мистецтвознавстві йдеться власне про аналіз простору, дескрипцію, що чітко фіксує просторові «розмітки» об'єкта, то в квазі-художньому і художньому текстах опис мистецького твору поєднується з оповіддю про власні переживання, відчуття й почуття, інспіровані ним. Завдання поета в пошуках нових можливостей мови, які відкриваються при зверненні до живопису, як висловлюється Б. Дубін у передмові до книги «Простір іншими словами: Французькі поети ХХ століття про образ у мистецтві», – «не переказати сюжет і не описати предмет, а власними засобами відтворити акт творчості художника, відповісти на нього власним творчим актом» [165, с. 14]. Взаємообмін поезії і живопису через екфразис поширений у практиці митців-універсалістів.

У проблематиці художнього простору важливого значення набуває і питання переходів від зовнішнього (локального) простору до простору внутрішнього (психологічного), актуалізовані в дослідженнях Нонни Копистянської. «Простір внутрішньопсихологічний визначається тим, як сприймається зовнішній світ людиною і як вона себе в ньому почуває, як

вона створює свій внутрішній світ, своє внутрішнє життя – світ інтелекту, серця, душі», – писала дослідниця [223, с. 85]. Властиво, конвенційність мистецьких творів і передбачає їхній вплив на внутрішній світ людини, більшою чи меншою мірою зумовлений відповідними настановами автора, літературного напрямку, історико-культурної епохи. Більше того, і самі митці прагнуть не просто відтворювати конкретику образів, а намагаються вловити внутрішні інтенції людини, порухи її душі, зумовлені переживанням мистецьких витворів. Отже, оприявнюється стійкий зв'язок між автором, твором і читачем, заснований на рецептивному чиннику.

Ритм «проростає» з хронотопної проблематики і становить ще одне важливе поняття мистецької теорії, об'єднуючи всі мистецтва. «Ритм у кожному мистецтві і у всіх часах був вирішним елементом мистецького твору. Де його нема, немає мистецтва; він той струм, що оживляє мертві форми. Ніяка вигадливість нових форм, реальних чи нереальних, не врятує ситуації, якщо будуть поминені ті основні закони гармонії, що творять мистецтво. Подібно і в поезії, вона може відкинути зверхні свої ознаки – строфу, риму, пунктуацію і може нав'язати більш підсвідомо свої образи метонімії, але коли не піддасть їх якомусь ритмічному звучанню, з погляду мистецтва твір буде мертвонароджений. Отже, суть мистецтва завжди та сама і вічна, проблема в тому, наскільки нові методи вислову будуть спроможні висловити те єдине інакше і краще», – писав С. Гординський [114, с. 242]. І шанс на високе місце на Парнасі серед тих, хто займався малярством і літературою, мали митці, які зуміли вловити специфіку ритму у своїх творчих царинах.

1.4.3. Колористика в літературі як важливий аспект інтермедіальної поетики

Якщо перехід митців від образотворчого мистецтва до літератури пов'язаний з відмінним хронотопним підходом – бажанням не зупиняти час, а оперувати ним, то їхня праця з «кольоровим» словом у літературі, навпаки,

свідчить про відданість першому творчому фахові. Роль кольору первинна в живописі та важлива в інших візуальних мистецтвах. Мислення художника неминуче позначається на літературному баченні. «Письменник вчиться у художника не способу побудови образу – спосіб залишається специфічно літературним, але перш за все в ч и т ь с я б а ч и т и (розрядка автора. – Н. М.). А вміння проникливо бачити своєю чергою допомагає ясніше й глибше мислити, діставати змістовніші враження від буття», – акцентує Ніна Дмитрієва [157, с. 44]. Доповнимо: вчиться бачити світ передусім у кольорах.

Уже згадуваний Семен Файбісович зізнається, що в його текстах картинки – перекладні з мови візуальної: сприймає світ він передусім як художник і «все більше свідомо експлуатує в текстах свій «картинний» зір, а саме навик оперування пластичними образами». Файбісович знаходить багато плюсів від суміщення (накладання) різних способів (мов) осягнення світу й спілкування з ним. Митець, зокрема, акцентує, що мислення художника допомагає пізнати одночасно конструкційні й емоційно-чуттєві можливості слова: «Ідеться не про поєднання вербального і візуального «на рівних» у синтетичний продукт, де вони «резонують» ... Ні, мова про роботу з одним «усередині» іншого без претензій створення «нової» мови, але в надії з допомогою освоєних пластичних мов краще опанувати світлокольорові, фактурні, просторові і т.п. діапазони – а з ними і можливості російської мови» [498]. Невипадково, як видається, автор виносить на перше місце саме світлокольорові діапазони.

Для малярів колір набуває навіть сакрального значення. Наприклад, Т. Сільваші на питання «Що таке колір?» відповідає, зазначаючи складність питання і свою еволюцію щодо його розуміння: «Те, що я вважав кольором в юності, під час навчання та трохи згодом, було скоріше «забарвленням», а не кольором. Тобто це щось, що стосувалося поверхні предметного світу. Думаю, правий був Платон, коли казав: «закони гармонії і кольору непізнанні і тільки богу підвладні». Врешті, декілька відповідей у мене є. По-перше, колір парадоксально поєднує в собі есенційність та енергійність. По-друге,

колір для мене є засобом бачити світ. По-третє, він існує для мене як субстанція, як матерія, в яку я вкладаю свої спроби порозумітися зі світом. Тіло живопису є дискурс таємниці. І найбільша з них – це колір» [453, с. 97]. Як бачимо, художник концептуально осмислює колір, а крім того є визначним живописцем-колористом сучасності.

«Малюнок вважається інтелектуальною сферою живопису, зверненою до розуму, а колір зазвичай асоціюється з душею, пристрасною, найбільш ірраціональною і глибинною частиною людської душі» [505, с. 123]. Подолання літературності в живописі теж часто асоціювали з відходом від домінування малюнка і поверненням до кольору. Поділ на художників-поетів і художників-прозаїків (наприклад, в Ежена Делакруа) базувався власне на відданості перших кольору, а других – малюнкові.

У науці вирізняється три самостійні підходи щодо вивчення кольору: механістичний підхід І. Ньютона, феноменологічний підхід Е. Герінга й естетико-феноменологічний підхід Гете. До властивостей кольорів належать світлота, кольоровий тон, насиченість. Теорія кольору обумовлює групи хроматичних й ахроматичних кольорів. Велике значення в практиці художників та сприйнятті глядача має поняття контрасту.

Кольорові асоціації, кольорові синестезії (сприйняття кольору одночасно з іншими відчуттями: слухом, смаком, дотиком), формування кольорового символізму – це аспекти психології кольору. Великого значення в такому контексті має праця В. Кандінського «Про духовне в мистецтві».

Прикметно, що паралелі між кольором і звуком віднаходять ще в Аристотеля. Аналогії між кольором і звуком, коли семи нотам музичної гами відповідає сім кольорів спектру (червоний, оранжевий, жовтий, зелений, блакитний, синій, фіолетовий), кольорознавство не нехтує й досі. Таміла Печенюк констатує, що ще недавно в Україні питаннями кольоромузики ґрунтовно займався Флоріан Юр'єв, досліджуючи еволюцію формування «музичного кольорового ряду» від найдавнішої системи такого роду (IV ст. до н.е.) до кольоромузики XX століття [388, с. 436].

Непоодинокі зіставлення й кольору зі словом як одиницею мови. Сучасний універсаліст, живописець і письменник, Прокіп Колісник пише: «Якщо про слово можна сказати, що це коли про універсальне митець говорить рідною мовою, то про колір можна сказати, що це коли універсальною мовою митець говорить про рідне, особистісне. І якщо та мова щира, то вона буде почута (побачена і відчута і небом, і людьми). Зрозуміло, що рідною мовою слова можна говорити і про своє, а універсальною мовою кольору можна говорити і про загальне. І в цьому сенсі, при всій універсальності мови кольорів, ми можемо і визначаємо національних колористів: італійських, французьких ... українських, але важливо усвідомити те, що феномен кольору – це щось сокровенне, це дзвін душі, і що особливим дивом він проявляється в живопису» [218, с. 498]. Такі зіставлення походять звіддавна, адже з-поміж більшості живих істот саме людина здатна розрізняти кольори, тож колір прирівнювався до слова ще від початків культури.

Багато уваги кольору приділив у своїй структурній естетиці Ян Мукаржовський. Він неодноразово повторює, що колір – це не лише формальний елемент, це й елемент змісту, і власне на прикладі кольору пояснює, наскільки проблематичним є подолання меж між живописом і літературою: «Наприклад, скільки б поетичне мистецтво за прикладом живопису не прагнуло до барвистості зображення, воно не примусить слова впливати на зір; тому прагнення до барвистості приведе в поетичному мистецтві до зовсім інших результатів, ніж у живописі. Відбудеться відчутне перегрупування словникового запасу: прикметники, іменники, дієслова, здатні *позначати* (курсив автора. – Н. М.), але зовсім не демонструвати колір, надмірно розмножаться у словнику такого поета і нададуть йому особливого характеру» [357, с. 443]. Дослідник докладно аналізує результати передачі кольору різними частинами мови і доходить висновку: «Окремі види словесної техніки можуть, безумовно, відповідати різним живописним манерам, але і в цьому випадку вони виявляться неадекватними їм, являючи

собою лише словесні їх еквіваленти» [357, с. 443]. Коли ж Мукаржовський пише про намагання живопису конкурувати з поезією, він, зокрема, як приклад наводить малярське «прагнення втілювати образні найменування (метафори, метонімії, синекдохи), які є привілеями поетичного слова» [357, с. 444]. Запам'ятаємо цю думку дослідника – у цьому підрозділі буде багато матеріалу про метафору, на якій власне і перетинається розмова про колористику й міжмистецькі взаємодії.

Безперечно, ефективне вивчення колористики проходить у лабораторії семіотики. Єжи Фарино пише: «Якоюсь мірою література може «звучати», а її світ озвучуватися хоча б на рівні ономапопеї. Однак у випадку кольору – рішуче ахроматична (за винятком хіба що розрахованих на візуальне сприйняття середньовічних рукописів, інкунабул чи сучасної графічної поезії). Колір у літературному тексті обов'язково повинен дістати своє вербальне вираження, повинен бути названим, навіть у випадку свідомо 'кольорового' (навіть троянда, якщо не актуалізується зв'язок цього імені з етимологією 'рожевий', повинна бути додатково оснащена кольоропозначенням). Тому, не будучи обов'язковим і будучи завжди вибором, уведене в текст літературного твору кольоропозначення завжди значуще. Менш значиме неназивання кольору – воно дістане свою значущість або за рахунок тла іншого тексту, багатого на кольоропозначення, або за рахунок внутрітекстових згадок чи умовчань про колір. В одних випадках згадуваний у творі колір є носієм певного значення, що склалося в даній культурі, в інших таке значення він отримує всередині конкретної художньої системи або конкретного одиничного твору» [499, с. 323]. Варто взяти до уваги акцент на конкретних авторських художніх системах, у межах яких семантизується колір.

На колір як мистецький феномен, який бере на озброєння і література, звертали увагу Юрій Кузнецов, Марія Моклиця, Олександр Рисак та інші дослідники. Колористиці української прози доби модернізму присвячена дисертація Олександри Дроботун. Дослідниця виокремлює візуально-

описову, виражальну, сугестивну функції колоративів, функцію першого рецептивного імпульсу, простежує значеннєві домінанти кольору, роль кольору як репрезентанта конфлікту твору, звертає увагу на колористичні натяки письменників. «В. Винниченко більшою мірою, ніж Михайло Коцюбинський та Ольга Кобилянська, використовує метафоричні конструкції з участю кольору й колористичні перифрази, збагачуючи не лише систему словесних виражальних засобів, а й синкретичний потенціал літератури взагалі», – прикметний у контексті вивчення митців-універсалістів і такий висновок Олександри Дроботун [163, с. 14–15].

У сучасній філології про колір превалюють передусім мовознавчі розвідки. Виокремимо серед них такі. Так, Лариса Шулінова проаналізувала семантику кольору в словесній поезії Лесі Українки. Дослідниця переконливо довела, що поетеса завдяки використанню лексем на позначення кольору уникає простої номінативності, творить метафоричні й символічні образи, малює зорово-чуттєву картину світу. Варто взяти до уваги й таке її узагальнення: «Будь-який колір сам по собі, взятий окремо, не виражає експресію, і лише за певного поєднання відповідно до сюжету, композиції, авторського задуму, художньої школи або контекстуального оточення і «проявлення» конотацій, закладених історичним досвідом, досвідом кожного мовного колективу, національно-культурних традицій, він [колір] може стати чи прекрасним, чи неприємним, чи навіть потворним» [552, с. 5]. Катерина Давиденко дослідила кольороназви в індивідуально-авторській картині світу Максиміліана Волошина. Дослідниця акцентує на тому, що специфічне поле «естетичних координат» твориться завдяки тому, що систему колірних номінацій та кольоросприйняття експлікує в текст поет і художник [148, с. 5].

Зазначимо, що роль колористики вагома передусім у тих митців, що займалися саме живописом. Скульптори, графіки, різьбярі не такі охочі до операцій з кольором. Цікаво, що активно експлуатують колір справжні живописці не лише у віршах (наприклад, С. Гординський, В. Гаврилук, В. Хмелюк), а й у прозі (А. Ерделі) та мемуаристиці (О. Грищенко).

Кольорова палітра вирізнялася і раніше в авторів, причетних водночас і до літератури, і до малярства. Впливали і міжмистецькі дружні контакти: «Тісні дружні зв'язки між письменниками і художниками допомагають письменникам розширити «кольорову гаму» творів. Скажімо, в «Орієнталіях» В. Гюго колір не просто присутній – він так голосно кричить, що здається штучним, несправжнім, він підтримує тонус насильства, який вибивається із загального тонального ладу. І цей ефект, як у живописі, підкріплюється зверненням письменника до контрастів (у випадку Гюго – це антитези)» [505, с. 74]. Безперечно, така творча практика митця вкладається в естетику романтизму, який охочий до контрастів та антитез. У малярстві в епоху розквіту романтизму колір – засіб відтворення емоцій.

Згодом, у період імпресіонізму, відбувається справжня революція в застосуванні кольорів. Впливом образотворчого мистецтва позначені процеси в літературі. Очевидно, були й невдалі результати переймання революційного досвіду малярства, про що згадує І. Франко: «Та не треба забувати, що правдиві поети ніколи не дозволяють собі тих кольористичних оргій, у яких любуються теперішні декаденти та пленеристи пера й чорнила. Їх описи виглядають радше як вказівки для маляра чи як преїскуранти різних вишуканих фарб, аніж як поетичні креації» [510, с. 101]. Іван Франко у трактаті «Із секретів поетичної творчості» присвятив кольору в літературі багато уваги.

Власне саме на кольорі схрещуються дослідницькі промені порівнянь між двома мистецтвами. Так, Г. Башляр зазначає: «Поет, не наділений можливостями художника, який творить за допомогою фарб, не збирається вступати в суперництво з тим, що є привілеєм живопису. Якщо подивитися на поетичне мистецтво з усією послідовністю, то поету, цьому живописцю словом, відомі привілеї свободи. ...Проблема поета в тому, щоб виразити реальне через ірреальне» [25, с. 258]. «Реальне через ірреальне» – це й уведення кольору в метафору, що постійно практикують поети-художники.

«Література має прерогативу, яка образотворчому мистецтву притаманна дуже суворою й обмеженою мірою – цариною метафор», – Ніна Дмитрієва повторює, по суті, вищенаведену думку Яна Мукаржовського [157, с. 65], таким чином, маємо ще одну причину, для чого художникові перо. Варто звернути увагу на висловлене авторкою міркування про метафору, яка «образотворчому мистецтву притаманна дуже суворою й обмеженою мірою». Питання про метафору в такому аспекті цікавило багатьох дослідників (Н. Арутюнова, С. Вислоух, Є. Зьомек, М. Р. Маєрова, М. Порембський, Р. Якобсон та ін.). Прикметно, що літературознавці й мистецтвознавці неодностайні щодо можливості метафори у пластичних мистецтвах загалом.

Так, Мечислав Порембський ставить питання руба вже в назві своєї статті і дає іронічну відповідь: «Можна побачити, якщо дуже хочеться» [597, с. 540]. М. Порембський акцентує, що дослідив багато матеріалів пластичних мистецтв, застосовуючи запропоноване Романом Якобсоном розмежування *метафора* – *метонімія*, тож свої висновки обґрунтовує великим практичним досвідом. Цікаво, що до його прикладів потрапив визнаний митець-універсаліст В. Блейк. Беручи до уваги певні тексти автора і його «дослівні» ілюстрації, М. Порембський висловлює сумнів щодо первинності «побачити метафору» перед мовною формулою [597, с. 530].

Задаючись питанням про можливість інтерполяції метафори з ґрунту мовного у сферу візуальності, він вказує на два пласти в немовному візуальному переказі: перший – «предметний», «практичний», «референційний», «денотаційний», так званий іконографічний, який представляє певну тему, другий – «декоративний», «конотаційний» (автор – глядач, акція комунікації), що сугерує такі чи інші значення авторської стратегії. За М. Порембським, метафора не можлива в першому пласті (там деформація може творити алегорію або символ), натомість у другому пласті виінтерпретувати можна все.

Солідарна з М. Порембським Марія Рената Маснова, яка вважала, що іконічний знак засадничо неметафоричний, тож у малярстві можна знайти хіба що двозначність, але не метафору, а також Єжи Зьомек, на думку якого метафори побачити (намалювати) не можна. Власне від цих думок, що заперечують такий важливий троп в образотворчому мистецтві, відштовхнулася Северина Вислоух з метою апології метафори. В її обороні дослідниця спирається на Умберто Еко, який трактував метафору як семіотичний феномен [608, с. 546]. На думку дослідниці, метафора існує в малярстві за умови ослаблення референційної функції представлених предметів, тому реалістичне мистецтво не знає метафори, натомість нереалістичні напрямки знають [608, с. 554]. С. Вислоух виокремлює способи зміцнення умовності й ослаблення референції в малярстві, таким чином імплікуючи «граматику» малярської метафори. В її «семантиці» вона акцентує на двох операціях, що творять значення – персоніфікації та реїфікації [608, с. 555]. Безперечно, дослідження польської дослідниці дає чимало матеріалів для майбутніх роздумів про візуальність метафори.

Уже на основі наукових публікацій польських літературознавців можна зробити висновок, що природа метафори в образотворчому мистецтві цілком інша, ніж у літературі, тому це мистецтво так приваблює самих художників. Цей висновок підкріплюють узагальнення й інших дослідників. Так, приємно знайти підтвердження власних «стриманих» міркувань щодо зображальної метафори у А. Ганзена-Льове, який акцентує, що «іконічна реалізація образу завжди передбачає додаткову, паралельно представлену, або принаймні співасоційовану *вербальну реалізацію*. Іконічна реалізація образу працює з попереднім знанням певного вербального формулювання (конвенційного мотиву, біблійної притчі, вербальної метафори) (курсив автора. – Н. М.) [520, с. 46], а отже, «зображальна метафора без відзначеної в ній вербальної метафори ледве чи піддається прочитанню; тому будь-яка живописна реалізація завжди являє собою вторинне, похідне повідомлення» [520, с. 46]. Так, перо потрібне художникові заради літературної метафори.

Н. Арутюнова констатує відкриття метафори в сучасному живописі, театрі й кіно на основі її зв'язку з поетичною уявою, з фантазією, її образністю. «Перенесення метафори на ґрунт образотворчого мистецтва веде до суттєвої видозміни цього поняття. «Зображальна» метафора глибоко відмінна від метафори словесної. Вона не породжує ні нових смислів, ні нових смислових нюансів, вона не виходить за межі свого контексту і не стабілізується в мові живопису чи кіно, у неї нема перспектив для життя поза тим твором мистецтва, у який вона входить», – акцентує дослідниця [11, с. 21]. У певному сенсі її думки суголосні з позицією М. Порембського, який виходив на інші означення умовності в малярстві (алегорія, символ, метонімія): «Сам механізм створення зображальної метафори глибоко відмінний від механізму словесної метафори, обов'язковою умовою дії якого є належність до різних категорій двох її суб'єктів (денотатів) – основного (того, який характеризується метафорою) і допоміжного (того, який імпліцируваний її прямим значенням). Зображальна метафора позбавлена двосуб'єктності. Це не більше, ніж образ, який набуває в тому чи іншому художньому контексті символічної (ключової) значущості, більш широкого, узагальнювального смислу» [11, с. 21]. Н. Арутюнова акцентує на тому, що метафора – це не образ-узагальнення, а навпаки – образ-індивідуалізація.

Невипадково на суб'єктивності метафори наголошувала і Михайлина Коцюбинська: «Кожен художник слова має свій власний метафоричний світ. Власний не означає ізольований. Власний означає осмислений, освоєний свідомістю, баченням, нервами, темпераментом художника – улюблені барви і сфери асоціацій, свій спосіб мистецького синтезу. Образно-метафоричний світ є одним із тих начал, що визначають творчу індивідуальність митця. В ньому виявляється специфіка поетичних «органів чуттів» художника, його емоційний тип» [230, т.1, с. 131]. Звернемо увагу на «інтеракційний» стиль літературознавчого письма дослідниці. Природно, що метафоричний світ поетів-художників творився великою мірою на основі їхньої малярської

практики. Таким чином, погляд на метафору як певний пізнавальний процес виводить до її когнітивної теорії.

Ерл Маккормак припускає «існування невербальних когнітивних функцій, схожих на ті, що дають змогу художникам виражати свої почуття і уявлення, не вдаючись до слів» [281, с. 359], через що й відмовляється від ототожнення семантичного й когнітивного процесів. Однак ми маємо справу з митцями арту, які прагнуть опанувати мову як мистецький матеріал. Таким чином, за когнітивною теорією метафори Е. Маккормака, когнітивний і культурний процеси через метафору перетинаються, як перетинаються передавальна й базисна метафори. «Поети, свідомо чи несвідомо осягаючи ту або іншу особливість життя чи світу, шукають найбільш осмислені, живі і свіжі способи передачі своїх прозрінь. Вони вибирають слова і поєднують їх таким чином, щоб створені при цьому метафори одночасно виражали їх інтуїцію і викликали до життя нові можливі смисли», – пише Е. Маккормак [281, с. 382]. Очевидно, поети, які попередньо сформувалися в образотворчому мистецтві, щедро користаються зі своєї попередньої царини творчості, що сама по собі має потенціал до продукування так званих базисних метафор. Сфера дії й функціонування метафори передавальної, за Е. Маккормаком, вужча – «метафоричне прозріння обмеженого масштабу» [281, с. 384].

Отже, когнітивна метафора універсалістів задіює багато аспектів образотворчого мистецтва, особливо колір. Крім того, через неї художники експлуатують те, чого зовсім не дає арт, – акустику. Метафорика в літературній творчості цих митців оприявнює синестезійність їхнього мислення, а таке синтезування відчуттів, з погляду психології творчості, належить до базових креативних процесів [180, с. 175].

Творчість митців-універсалістів дає багато вартісних матеріалів для аналізу кольору в літературному тексті, а зокрема колористичної метафори. Прикметно, що саме на початках своєї творчості, особливо в дебютних збірках, вони найактивніше експлуатують колір, наближаючись часом до

«колористичних оргій», як казав Франко. У поезії Святослава Гординського колір поставлено поряд зі словом: *«Закреслені в один міцний і певний ритм,/ У ліриці слова здригнуться шумом вітру,/ А динамічних фарб гарячий кольорит/ Віддасть усю красу мінливого повітря»* («Кольори і слова») [103, с. 37]. Гординський поетично концептуалізує колір і слово (невипадково в нього і «слова колоритні»). У збірці «Барви і лінії» художній світ поета забарвлений переважно по-імпресіоністичному: *«Проміння небо голубить,/ На горах синьо-синьо,/ Ляпнув хтось просто з туби/ Найчистішого ультрамарину!»* («На шпилі») [103, с. 38]. Поет зізнається, як пригнічує його «сірина паризьких вечорів»: коли оптимізм «лежить білетом у кишені» – *«не квітнуть квіти барв ні сонячні бруньки,/ без битв і борикань колористичних оргій»* («Надсенські вечори») [103, с. 30]. Тож невідповідне зауваження Стефанії Андрусів, що для Гординського, який не тільки поет, а й маляр, «маляр сонячної палітри», «ахроматизм негоди є не тільки відсутністю кольорів, а й життя» [5, с. 310]. Динаміка, рух, контраст, зокрема «динамічних фарб гарячий колорит», становлять його естетичне кредо: *«У вічній змінності є пристрасна краса:/ І переливи барв, і динамічність ліній/ Контрастами жалять зіниці, мов оса»* («Спокій») [103, с. 34]. Крім того, у нього, як і в Володимира Гаврилюка, чимало професійної лексики, серед якої чільне місце належить власне професійним назвам фарб, що вживається переважно в мові художників (цинобра, кіновар, ультрамарин тощо). Слушним є висновок Володимира Півня, висловлений у його мовознавчому дослідженні «Ідіостиль поетичних творів Святослава Гординського»: «Подібних виявів мовно-колірних явищ в українській літературі не спостерігалось ні в попередників, ні в його сучасників» [389, с.13].

У першій збірці Василя Хмелюка домінують контрасти чорно-білої графіки експресіонізму. Водночас, практикує він блакитний і синій кольори. Крім того, трапляються в нього суб'єктивні забарвлювання образів цілком у дусі сюрреалізму: «на голові *блакитного* вола», «*блакитна* гречка», «*рожеві* коні», «сонце *синє*», «*синя* паства», «*червоний* кінь».

Багато уваги відведено кольору в романах Адальберта Ерделі. У романі «ІМЕН» прочитуються різні варіанти його «кольорофілософії». По-перше, автор акцентує точність, виразність кольору, за яку борються художники («Чим простішою є кольорова відповідь, тим більше буде того, що є мистецтвом» [171, с. 168]): *«Імпресія, життя, / І що страшне в ньому – / Багато кольорів: отрута»* [171, с. 211]). По друге, автор співає хвалу багатобарвності життя, протиставляє колір сіризни, як свого часу це робив Ежен Делакруа. Інформація про життя і світ адаптується в концептуальних рамках мислення автора-маляра, для якого колір належить до базових понять. Йому вдається вводити кольори в метафори, а також осмислювати світ на основі кольору, барви як загальників.

Надзвичайно багато інформації про колір дає мемуаристика Олекси Грищенка, видатного українського колориста. Зазначимо, що літературна колористика виразна у спогадах «України моїх блакитних днів» і надзвичайно яскрава в «Моїх роках в Царгороді», про які скажемо тут більше. Отже, якщо митець – колорист, то він транспонує колористичне мислення і в літературу, причому це простежується в різних жанрах.

Спостереження за реалізацією колористики в літературі наштовхують на ще один висновок: аналізувати літературу як вид мистецтва, не вдаючись до паралелей з іншими мистецькими царинами, щоб описати його специфіку, – апріорі неможливо. Лише через діалог мистецтв можна глибше розкрити сутність художньої системи того чи іншого автора.

Висновки до розділу 1

У розділі 1 увиразнено різні аспекти дискурсу homo universalis в контексті історії мистецтв. Висвітлено термінологію, яка застосовується у сфері вивчення міжмистецьких взаємодій. Зазначено, що взаємодія мистецтв як найширше поняття лежить в основі термінів «синтез мистецтв» та «інтермедіальність». Обґрунтовано, що синтез мистецтв доцільно застосувати передусім щодо синтетичних видів мистецтва, натомість інтермедіальність передбачає мономедійний характер нового мистецького

продукту. Інтермедіальність дала потужні імпульси для розвитку компаративістики, охопивши широкий спектр міжмистецьких переплетень.

Література біпрофесіоналів осмислювалася в проблемно-методологічних параметрах інтермедіальності й феноменології. Методологічним «базисом» студії є поетологічна інтермедіальність, концепція якої в аспекті творчості мультиталантів напрацьована на основі досліджень С.П.Шера, А. Ганзена-Льове, І. Раєвські, В. Вольфа та інших. Розроблено власну класифікацію, на теоретичному фундаменті якої ґрунтується дослідження різножанрового літературного доробку письменників-художників міжвоєнного двадцятиліття. Виокремлені такі шляхи інтермедіальних стратегій творчості митців універсального типу, як автономна реалізація творчих проєктів у різних медіальних системах, медіа-комбінації (текст і графічне оформлення одного авторства, візуальні форми в поезії), різні види інтермедіальних референцій.

Доведено, що художні реалізації діалогу з образотворчим мистецтвом й збагачення літератури його коштом зумовлюються творчою практикою авторів в іншому виді мистецтва. Часопростір, колористика, метафора у літературі й арті як важливі теоретичні питання міжмистецького діалогу унаочнили причини звернення художників до мистецтва слова з огляду на його іманентні особливості.

РОЗДІЛ 2

УНІВЕРСАЛІЗМ У ПАМ'ЯТІ КУЛЬТУРИ

2.1. Українські мультиталанти: історичний контекст

Характеризуючи мистецькі процеси міжвоєння, особливості міжмистецьких взаємодій, що увиразнюється появою багатьох митців-універсалістів, відданих і літературі, і образотворчому мистецтву, варто доповнити їх історичною «етіологією», яка засвідчує непоодинокі прояви універсалізму в українській культурі ще з ХІХ століття. Через мистецьку інтеракційність розкриваються естетико-художні засади тієї чи іншої культурної доби, роль літератури в ній, органічність поезики митців слова в контексті тогочасних провідних мистецьких напрямів. Тож не випадково Ю. Шерех у примітках до статті «Микола Ге і Тарас Шевченко: мистець у відмінному контексті» акцентує «прояви універсалізму в українській культурі й просвітянський нахил їх не помічати» [543, с. 78], тим самим орієнтуючи літературознавців за актуальною дослідницькою стратегією міжмистецьких порівнянь.

Знаменно, що початки «проявів універсалізму» (йдеться про поєднання образотворчого мистецтва з літературою) віднаходимо власне у творчості національного пророка, українського поета і маляра Тараса Шевченка. Акценти на зв'язках двох мистецьких сфер, у яких творчо розкрив себе митець, зробили різні його критики й дослідники. Фундаментальним підсумком такого вивчення є робота Лесі Генералюк «Універсалізм Шевченка: Взаємодія літератури і мистецтва», що вийшла друком 2008 року [83]. Її результатом стала дисертація «Творчість Тараса Шевченка в контексті взаємодії літератури і мистецтва початку – середини ХІХ століття» (2011), у якій запропоновано методологічний інструментарій для вивчення творчої спадщини митця універсального типу. Зазначимо, що складність питання про специфіку таланту авторів, які творили відразу у двох видах мистецтв, зокрема в літературі та образотворчому мистецтві, зумовлена і проблемами

методологічного характеру, й особливостями самого предмету зіставлення: «Для типологічної відповідності необхідна якщо не рівноцінність, то хоча б деяка порівнянність масштабів обдарованості митця як літератора і художника. Подібний вияв типологічних співвідношень зустрічається досить рідко» [261, с. 12–13]. Безперечно, саме до таких рідкісних співвідношень належить творчість Тараса Шевченка.

Водночас, не можна нехтувати й іменами інших *Doppelbegabungen*, творчість яких заслуговує на цілісне прочитання. Тому варто прислухатися до зауважень і порад уже згаданого Ульріха Вайсштайна, висловлених із позицій європейського досвіду: «Безперечно, інтерес до мультиталантів має своє місце в царині «літератури та інших видів мистецтва»; утім, на жаль, у минулому занадто багато досліджень такого типу було присвячено виключно жменьці величних геніїв – Мікеланджело чи Вільямові Блейку – що виявилось певною мірою перевиробництвом. Тому давайте пошукаємо по сторінках словника Гербарта Гюнтера «Мультиталанти в мистецтві» гідних кандидатів серед постатей меншого рангу й менш затребуваних, які, однак, теж можуть бути показовими та методологічно корисними!» [50, с. 384]. Ми ж передусім пошукаємо такі постаті в українській культурі XIX століття, прикметною рисою якої стає, зокрема, мистецький універсалізм. На думку Лесі Генералюк, «феномен української літератури полягає в її первинному й особливому синкретизмі, а більшість ключових фігур літературного процесу в Україні були і є різнобічними творчими особистостями» [83, с. 512]. Отже, уже в XIX столітті маємо список діячів української літератури широкої спеціалізації. Відразу обумовимо нерівномірність нашого огляду, зважаючи на постаті, про які вже написано багато, і тих, хто залишається в тіні літературознавчих пошуків.

З'ясувалося, що не цурався пера друг Тараса Шевченка й перший ілюстратор «Кобзаря» Яків де Бальмен. Так, А. Кузьменко свого часу засвідчив, що в Полтавському обласному архіві виявлено рукописну книгу із жартівливим заголовком «Собрание повестей, одна другой глупее», яка

складалася з дванадцяти художніх творів. Дослідник переконливо доводить, що автором знайдених повістей був саме де Бальмен [246, с. 126]. До письменництва його спонукали ідеї декабристів та знайомство з колишніми учасниками декабристського руху. «Какая горделивая мысль посетила меня. Я хочу писать повесть!» – наводить щоденниковий запис де Бальмена від 5 червня 1831 року А. Кузьменко [246, с. 127]. Ця книга з'явилася перед від'їздом митця на Кавказ, коли він упорядкував свій літературний архів і згрупував написане за хронологічним принципом. А. Кузьменко припускає, що це не остання книга Якова де Бальмена, оскільки в Полтавському обласному архіві збереглася записка, що було одержано ще один рукописний збірник художніх творів, який, на жаль, не вдалося розшукати.

Українкою за походженням була відома малярка Марія Башкирцева (1858–1884), яка по своєму короткому житті залишила, окрім ста п'ятдесяти полотен і шкідців, цікаве листування й щоденник. «Але чи ж вона була Українкою? – І так, і ні. Може більше «так», як «ні». Росіяною? – З певністю ні; нею вона була менше, як Гоголь, і менше, як Куліш. Французкою? – Ще менше. Вона зачисляла себе до тої «нації», до якої належать дйгасінйс (викорінені) всіх країв: до космополітів», – писав Дмитро Донцов про мисткиню [159, с. 60], акцентуючи на важливості в її формуванні власне перших вражень юності, винесених з України та української культури. Не менше, ніж малярство прославив Марію Башкирцеву її щоденник, «хвилюючий документ душевної драми, яка знищила одну з маркантніших постатей України кінця ХІХ віку» (Д. Донцов).

Митцем-універсалістом був основоположник національної школи малярства на західноукраїнських землях Корнило Устиянович (1839–1903), маляр, письменник, публіцист, «могікан академічного романтизму» (М. Голубець). Крім того, у його творчості вирізняють й інші стильові струмені, й інші творчі «амплуа». «Він відомий як поет, письменник, драматург, публіцист, редактор, ілюстратор, карикатурист, майстер станкового та монументального живопису, різьбар, мистецтвознавець, актор-

декламатор, громадський діяч і навіть... конструктор літака», – такий розширений «фаховий» список Устияновича [174, с. 3]. Самі обставини диктували універсальність митця. Так, Святослав Гординський про нього пише: «Вічно незадоволений, експансивний, поривний, наче людина давнього ренесансу, він, силою галицьких культурних умов, мусів ставати всебічним» [102, с. 204]. Твори автора зібрані у виданні «Письма» в трьох частинах (1875–1877). Устиянович відзначився й на ниві драматургії. Сергій Єфремов говорить про його «славу місцевого Шекспіра» між земляками, яку здобув своїми трагедіями на історичні теми, однак вважає, що кращі за драми його поезії [173, с. 458–459]. Помітні тематичні перегуки його малярства з поезією, а також і спільність стильових пошуків в обох мистецьких сферах.

Безперечно, його масштаб у поезії не надається до зіставлення з масштабністю обдарування Тараса Шевченка, і вже сучасники зуміли виважено розкрити творчі ролі цього митця. Так, неодноразово ім'я Кирила Устияновича згадується у працях Івана Франка, який був його вимогливим критиком. Йому належить об'єктивна оцінка творчості митця в «Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 року». Іван Франко відзначає ініціативу Корнило Устияновича у створенні гумористично-сатиричного часопису «Зеркало», який «у двох перших річниках показав себе не тільки не злим гумористом, але також добрим ілюстратором» [511, с. 444]. Водночас, маємо і таку «різнобічну» характеристику в «Нарисі історії...»: «Корнило Устиянович, з фаху більше маляр як поет, і в однім, і в другім фаху був не без таланту, та, все-таки, без того внутрішнього вироблення, що дає талантові оригінальність і свіжість. Йому не бракувало фантазії, але всі його помисли і в малярстві, і в поезії були якісь театральні і шаблонні. В 80-х роках він якийсь час видавав гумористично-сатиричні часописи «Зеркало» і «Нове зеркало». Найціннішою його письменською спадщиною я вважаю його спомини під заголовком «М. Ф. Раєвський і російський панславізм», видані у Львові 1884» [511, с. 362]. Отож роль Устияновича в реконструкції реального культурного життя того часу не можна недооцінювати. Символічно, що з

поезією він виступив у рік смерті Тараса Шевченка, отже, так відстежується певна спадкоємність, неперервність традицій універсалізму в українській культурі.

Варто зазначити, що українські митці, працюючи в умовах бездержавності й усвідомлюючи патріотично-виховне значення власної творчості, бралися за перо, щоб увиразнити багато аспектів мистецької рецепції своїх та чужих робіт, висвітлити роль мистецтва в суспільстві взагалі, а часом писали на актуальні національно-політичні теми, далекі від мистецтва. Тому ще частішими, ніж модель «малярство плюс поезія», трапляється комбінація творчого розвитку «малярство плюс мистецтвознавство / критика / публіцистика». У такому річищі працював Іван Труш (1869–1941), один із найвидатніших талантів серед українських художників зламу століть, пейзажист-лірик, критик, мистецтвознавець, популяризатор рідного мистецтва в Галичині, громадський і культурний діяч. Труш – автор статей теоретичного та інформаційного характеру не лише про мистецтво пензля («З малярської робітні», «Чи можлива у нас штука», «Нові напрями у малярстві», «Фотографія і штука малярства» та багато інших), а й про літературу («Василь Стефаник» (1909), «З області нашої нової літератури» (1912) тощо). Саме небайдужість і щире вболівання за справу розвитку української культури спонукали митця реагувати на актуальні питання та події в мистецькому житті Галичини. Іван Труш, за визначенням Святослава Гординського, «один з перших наших мистців узагалі, що відважилися жити з самого мистецтва» [124, с. 410], причому робив це «серед досить примітивних культурних умов». Зрештою, Труш, як і Устиянович, змушений був братися за перо з тої причини, що більше не було кому писати. Гординський наводить яскраве свідчення такої ситуації: «Про ті умови, серед яких йому доводилося виступати, міг би найкраще посвідчити факт, що, з нагоди першої його виставки, «Літературно-Науковий Вістник» не мав до кого звернутися за фаховою рецензією, і писав її – неукраїнський мистець» [102, с. 205]. Окремою темою міжмистецьких взаємодій, пов'язаних із

творчістю Івана Труша, є історія його взаємин з відомими сучасними йому письменниками.

Естетичне самоусвідомлення літератури 20–30-х років формувалося під впливом художньо-філософських імпульсів кінця XIX – початку XX століть. Образотворче мистецтво відіграє в той час величезну роль у формуванні моделі розвитку літератури. Тому проблематика міжвидової взаємодії, загострена в період *fin de siècle*, також включає «універсалістське» питання.

Так, цікавою є творча особистість Богдана Лепкого, багатогранного письменника і маляра, творчість якого в річищі мистецької інтеракційності дослідила Наталія Гавдида. Її монографія «Літературно-малярський дискурс творчості Богдана Лепкого» пропонує першу в українському літературознавстві інтерпретацію словесного доробку Богдана Лепкого через живописні матриці в контексті українсько-польських взаємин та культурної свідомості межі XIX–XX століть [67].

Доба модернізму загалом проминула в силовому полі *correspondance des arts*. Власне, потяг до універсалізму і синтезування творчості, як зазначає Валентина Рубан, – спільна риса серед неповторних ознак мистецького пошуку багатьох авторів початку XX століття: «Не лише архітектура стає виявом синтезу мистецтв, а й поезія, музика, малярство немов проростають одні в одних, являючи неповторні взірці тісної взаємодії різних його видів, що дає підстави говорити про певні тогочасні явища синкретизму» [555, с. 26]. Епоха раннього модернізму культивує універсалізм, що з часом розвинеться у різноманітних моделях.

Намагаючись анонсувати «літературні продукти» в хронології, згадаємо творчість Михайла Гаврилка (1882–1920). Митець видав поетичну збірку «На румовищах» 1910 року у Кракові. Варто нагадати окремі деталі його творчої біографії. У 1990-х роках увагу до творчої постаті митця намагався привернути у своїх публікаціях Олесь Нога, а згодом ґрунтовний історичний нарис про нього підготував Роман Коваль [212].

Скульптор, художник, поет, громадський і військовий діяч Михайло Гаврилко родом із Полтавщини. Він здобув добру мистецьку освіту. Навчаючись у Миргородській школі прикладного мистецтва, Гаврилко сформувався як національний митець і громадянин під впливом Опанаса Сластьона, першого ілюстратора «Гайдамаків» Тараса Шевченка. Слушна думка Романа Ковалю про те, що саме цей учитель міцно прив'язав свого вихованця до творчості Шевченка [212, с. 21]. Згодом юнак продовжив освіту в Центральній школі технічного малювання барона Олександра Штігліца в Петербурзі (1904–1905). Плідним виявилось для нього навчання у професора скульптури Костянтина Лащкі в Академії Мистецтв у Кракові (1907–1912). Гаврилко побував на науках і в Парижі: 1911 року навчався в студії Вільної академії «Гранд Шом'єр» на Монпарнасі в Еміля-Антуана Бурделя. Певна річ, такі ґрунтовні студії позначилися на фаховому рівні Гаврилкової мистецької творчості. «Як скульптор він був незаперечний талант і його можна поставити хіба зразу по Бойчукові», – вважав Євген Бачинський, констатує, водночас, що «бракувало йому загальної культури й бажання над собою працювати» [24, с. 142]. Видається, саме цими причинами зумовлені і вади його поетичної спадщини.

На жаль, переважна кількість його робіт втрачена. Зокрема, значна частина оригінальної графіки 1952 року спалена в котельні Львівського музею українського мистецтва. Однак та інформація, яка існує про його спадщину в скульптурі, яскраво свідчить про діалог мистецтв, заявлений уже зверненням до постатей українських письменників. Так, він автор скульптурних портретів Т. Шевченка, М. Шашкевича, Ю. Федьковича. Гаврилко брав участь у конкурсі на пам'ятник Т. Шевченка в Києві 1911 року, його проект здобув другу нагороду. Власне, шевченкіана – це провідна тема його життя і творчості.

Цікаву сторінку українського культурного життя репрезентує життя і творчість Михайла Жука (1883–1964). Поєднання його малярської і поетичної творчості враховували вже критики-сучасники. Сам митець

ідентифікував себе як «літерата й художника». «Творчий доробок майстра переконливо свідчить, що його малярство не можна собі уявити без поезії, а в літературних спробах неодмінно відчувається чіпке око художника», – пише Ярослав Поліщук, привертаючи увагу до творчості Михайла Жука своїми публікаціями в наш час [396]. Справді, портретистика, найталановитіша складова його мистецького спадку, репрезентує галерею образів українських письменників: Григорія Сковороди, Пантелеймона Куліша, Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, Богдана Лепкого, Марка Вовчка, Михайла Коцюбинського, Василя Стефаника, Миколи Вороного, Павла Тичини, Миколи Зерова, Дмитра Загула та інших майстрів слова. І взагалі ще Юхим Михайлів помітив, що «персонажі портретів – переважно робітники мистецтва: художники, письменники, актори й музики» [313, с. 14]. Цей автор першої мистецтвознавчої розвідки про Жука, до речі, також цікавий поет-маляр, про якого буде мова згодом, спостеріг і цікаві особливості його портретних інтерпретацій. Так, портрети Володимира Сосюри, Миколи Хвильового, Василя Блакитного він трактує як композиції, їм присвячені: «Бо це, справді, самостійні твори, що відбивають у собі кожну названу окремо літературну постать такою мірою, як відбивають вони у своїх власних творах. Це – портрети-біографії і власне біографії певних моментів» [313, с. 20]. Звернення до письменників у творчості зумовлене тісними контактами Михайла Жука з сучасними йому авторами в житті. Найбільш близькі стосунки склалися в «літерата-художника» з Михайлом Коцюбинським, знайомство з яким у Чернігові стало вирішальним моментом у його творчій долі. Він публікує свої оповідання і вірші в «Літературно-науковому віснику», газетах. Як відомо, у Чернігові довкола Михайла Коцюбинського згуртувалося багато молодих талановитих митців. У цю літературно-мистецьку групу входили Павло Тичина, Василь Елланський (Блакитний), відвідували «суботи» Коцюбинського поет Микола Вороний, композитор Микола Лисенко [315, с. 9]. Отож історія цих творчих взаємин Михайла Жука становить також цікавий аспект його мистецької біографії.

1912 року вийшла його збірка віршів «Співи землі», оформлення до якої виконав сам поет. Цікаво, що Михайло Коцюбинський звернувся до літературознавця М. Могиланського з проханням підтримати книгу в пресі [315, с. 10]. Книжку помітив Грицько Чупринка, відгукнувшись на неї рецензією. До збірки увійшли вірші, написані переважно 1908–1911 років. У 1918 році у пресі з'явилося повідомлення про те, що готуються до друку три томи творів Михайла Жука, однак через бурхливі політичні події книгам не судилося вийти. Михайло Жук працював у відомому місячнику літератури і мистецтва «Музагет», провідному органі українських символістів. Власне, тут друкувалися його вірші та були вміщені портрети Павла Тичини, Дмитра Загула, Юрія Меженка. «Отже, Михайло Жук, як ніхто інший з грона авторів «Музагету», втілював своїм прикладом засадничу ідею універсальності мистецтва, виступаючи аж у чотирьох різних жанрах та формах – поезії, прозі, критиці та графіці. Фактично без його участі цей журнал важко було б собі уявити», – підсумовує Ярослав Поліщук [398, с. 354].

В альбомі Михайла Жука маємо ще одне цікаве свідчення про те, що він мав творче спілкування з режисером Лесем Курбасом, результатом якого можна вважати постановку п'єси Жука «Легенда» у «Молодому українському театрі», членом художньої ради якого, до речі, був він сам.

Намагаючись діагностувати ділянки, в яких помітні взаємозв'язки різних мистецьких обдарувань Жука, слід виокремити графіку. Так, митець на замовлення Михайла Коцюбинського виконав обкладинку до книги «Тіні забутих предків», готував оформлення до збірки оповідань цього ж автора «З глибин», книжки «Грицева шкільна наука» Івана Франка, багатьох інших видань, зокрема дитячих. Отож окремого аналізу заслуговує питання про діяльність Михайла Жука як ілюстратора.

Безперечно, творчість митця нерівнозначна в обох творчих ділянках. Однак зауважмо, що його універсальний таланти не мав сприятливих умов для розвитку, проте він відіграв величезну роль у творчому становленні багатьох українських митців. На нашу думку, особливо важлива роль Михайла Жука

як інспіратора інших творчих людей. «Можливо, найважливіша функція цього митця проявилася не у власному доробку, а в інспіруванні інших, талановитіших, у творенні тієї загадкової, але конче потрібної атмосфери, яка має супроводжувати справжню високу поезію. Це саме те, що становить одне з розумінь поняття культури – свідомість прилучення до високого мистецтва й віра у присутність духу тут і тепер. Адже геніям необхідне добре, лагідне підсоння, аби вони відчували свою геніальність. Ми нерідко недооцінюємо тих, хто це підсоння творить. А з бігом часу роль таких медіумів культури взагалі забувається, так що в історії лишаються тільки глибоко вирізьблені імена», – припускає Ярослав Поліщук [398, с. 368]. Варто нагадати, що улюбленим учнем Михайла Жука був Павло Тичина, якого авторитетний учитель познайомив із Михайлом Коцюбинським, увівши його в коло відвідувачів літературно-мистецьких «субот». Отож Тичина був не тільки тонким знавцем музики, автором записів та обробок народних пісень, талановитим диригентом і керівником професійних та аматорських хорів, а й здібним художником, дослідником живопису. А його звернення до поетичної творчості, очевидно, також каталізувалося відповідним мистецьким середовищем, активним учасником якого був його вчитель Михайло Жук.

Одним із перших митців-універсалістів раннього модернізму, після якого в українську культуру увійде ціле гроно таких багатогранних і яскраво самобутніх творців, можна вважати й Юхима Михайліва (1885-1935).

Юхим Михайлів – талановитий художник, поет, історик і критик мистецтва, педагог, організатор мистецьких процесів, громадський діяч. Його творчість тривала трохи більше тридцяти років (1904–1935 рр.). Потяг до малярства проявився в нього дуже рано, як і любов до поезії. «Данину цій галузі Юхим Спиридонович заплатив своїм перекладом з французької мови «Місячного Серпа» Тагора (1918 р.), численними віршами, що друкувалися у різних українських журналах з 1910 по 1917 р.; він же редагує і пише вступне слово до видання «Співомовок» Руданського», – фіксує Григорій Майфет у

своїй спробі нарису про Михайліва, опублікованій у журналі «Червоний шлях» (1927) [556, с. 32].

Ірина Блюдо, задумавшись над спільними рисами творчості Юхима Михайліва й Павла Тичини, оприлюднює цікаві нюанси з біографій митців, а також матеріали, що засвідчують їхні дружні стосунки. Зазначивши, що і Тичина, і Михайлів працювали у трьох галузях мистецтва (поезії, музиці, малярстві), дослідниця конкретизує такі факти: «Павло Тичина, уславлений поет, ледь не став художником. Але, не ставши ним, не полишив малювання. Михайлів – видатний художник, майстер у техніці пастелі й акварелі, до самої смерті писав вірші. І, нарешті, музика. Тоді як Тичина був музикантом-професіоналом, про Михайліва такого не можна сказати» [555, с. 100–101]. Однак він керував солдатським хором і писав музику на слова поета Кузьменка. Цікаво й те, що Юхим Михайлів три з половиною роки очолював музичне товариство імені Леонтовича. Цей факт, на думку Євгена Кузьміна, виявляє музичність як одну з найістотніших рис його творчості: «Є художники ока, є художники слуху. Вони для художників-творців – малярів, скульпторів, віртуозів-музик та атмосфера, без якої ці художники, стикаючись з несприятливою масою, задихнулися б, як у безповітряній порожнечі. Але Михайлів не тільки пасивний сприймач музичної стихії, він ще й перетворює її в образи свого вже мистецтва» [555, с. 49]. Прикметно, що психологічна естетика дійсно розрізняє оптичний й акустичний типи (за центрами відчуттів і їхнім впливом на творчість), застерігаючи при цьому, що абсолютно «чистих» типів не існує. Невипадково Михайліва називають «українським Чурльонісом». Таке зіставлення знаходимо вже у Григорія Майфета, який помітив музичну природу його живопису. Ключовим словом, що відкриває секрети художнього мислення цього митця, є «синтетизм». Прикметно, що він сам уживає його щодо власних творів. Так, у дослідженнях про Михайліва неодноразово наводилися його слова: «Я виконав синестезичну річ, «Музику зір», пастеллю, збудовану на принципах музики» [цит. за 555, с. 48].

Літературна складова його таланту має велике значення. Не бракує мистецтвознавців, які це помітили. «Михайлів не тільки маляр, не тільки людина, що глибоко відчуває музику, він ще й поет, поет ще до того часу, коли цілком знайшов себе у фарбах», – писав Євген Кузьмин 1928 року [556, с. 49]. Олександр Федорук неодноразово акцентує власне сплетіння малярського хисту й поетичного таланту митця: «Поетична та мистецька творчість Михайліва доповнюють і збагачують одна одну. То мовби два крила гнаного вітрами птаха, душа якого леліла чистої ...радості і чистих почуттів» [555, с. 11]. Валентина Рубан простежує особливості його творчої манери у зв'язку з літературою символізму: «Синтетизм і символістська поетика творчості Михайліва виразно постають у порівнянні з малярством і поезією того часу. Таке зіставлення виявляє провідні риси його творчості – тяжіння до літературності образів і музично-ритмічної побудови композицій, основу яких становить метафорична семантика кольору» [555, с.56]. Вона ж помітила унікальність особистості митця «за рідкісним даром синестезій» [555, с.27]. Справді, образність його віршів твориться в сполучних посудинах кореспонденції мистецтв, що можна проілюструвати різними поетичними прикладами.

Мистецтвознавчий аналіз малярської творчості митця, щедро акцептуючи музичну термінологію, свідчить на користь автора як поета. «Взємодоповнюваність творчої натури Михайліва робила його поетом у малярстві і малярем у поезії. Споріднено близькі види праці переплелися у вразливій душі людини, сконцентрувавшись на образності і прикметах чутливої лексики, на особливому ладі поетики», – зазначав Олександр Федорук [555, с. 12], та його спостереження буде неповним, якщо не враховувати важливості ролі музичної компоненти в обдаруванні Михайліва.

Юхим Михайлів, як і багато інших митців того часу, усвідомлював важливість міжмистецької співпраці. Ірина Блюдо наводить цікаві свідчення художника в його «Фрагментах спогадів про Г. І. Нарбута» (1926), що згадує про задум створення «особливого колективу, мистецької родини, щоб

об'єднати працівників різних галузей мистецтва на ідеологічній платформі»: «Конкретна мета цього об'єднання – це спрямувати мистецтво певним шляхом, координувати, синтезувати окремі його галузі, по-товариському допомагати порадами в моменти зневір'я або знесилення під час праці, спільно оглядати проекти, шкіци, етюди з малярства, вислуховувати нові літературні твори та музичні композиції і разом з цим обговорювати принципи малярства сучасного. Гурток мусив бути нечисленним і мав об'єднувати людей принципово погоджених між собою. Намічено було 9 осіб, що мали складати ядро гуртка, зокрема, Г. Нарбут, Юх. Михайлів, П. Тичина, Мих. Семенко, Ол. Чапківський, Лесь Курбас, П. Козицький» [555, с. 103–104].

Принагідно слід згадати інших митців-мульти талантів, чия творчість розвивалася поза межами України, хоча вони не перекреслювали свого зв'язку з рідною землею. Так, родом з України (народився на хуторі Семиротівка, нині це Лебединський район Сумської області) і нестримний експериментатор, «найкращий поет серед художників, найкращий художник серед поетів», «український батько російського футуризму» Давид Бурлюк. «Невистигальний творчий хист, неймовірна плодючість дивували й самого Бурлюка: художника-поета-прозаїка-есеїста-парадоксального теоретика-невтомного організатора та заводія-історика мистецтв-естрадника-театрала і т. ін. в одній особі», – констатує Дмитро Горбачов [48, с. 217]. Цей митець не заперечував власної національної ідентичності. «У моїй живописній творчості я повинен сказати, що Україна в моєму обличчі має свого найвірнішого сина. Мій колорит глибоко національний. Жовто-гарячі, зелено-жовто-червоні, сині тони б'ють Ніагарами з-під мого пензля», – писав Давид Бурлюк [цит. за 373, с. 25]. Відрадно, що в часи незалежності України з'явилися дослідники і популяризатори творчості митця. Олександр Вертіль переклав вірші Бурлюка українською мовою. Невипадково Вадим Скуратівський пише, що брати Бурлюки, «Зберігаючи «первісний», «синкретичний» художній інстинкт, зберегли у своїй діяльності рівновагу

поміж письменством (передовсім поезією) і просторовими мистецтвами (передовсім живописом)» [458, с. 9]. Водночас, відомий культуролог акцентує на пошуках Давида Бурлюка власне в поезії, що ґрунтувалися на точних уявленнях «про всю тодішню амплітуду «лівого» мистецтва», передусім на Заході. Серед його віршів є чимало пейзажної лірики, у якій він, маляр-пейзажист у поезії, уважний до ракурсу бачення, композиції поетичної «картини», перспективи, кольору тощо. Дослідники неодноразово відзначали синтетизм мислення Бурлюка, проводячи паралелі з Артюром Рембо на основі їхніх віршів, у яких звуки подаються в несподіваному малярському сприйнятті. Крім того, у маніфесті зі збірника «Садок суддів» заявлено, що «голосні ми розуміємо як час і простір (характер устремління), приголосні – фарба, звук, запах» [цит. за 164, с. 302–308], тобто мова омислюється в категоріях живопису й музики. Мистецтвознавці простежили зв'язки Давида Бурлюка в малярстві з українським мистецтвом. Олесь Нога доводить, що генеза його захоплення абстракцією виходить від замилювання народним декоративізмом [373, с. 25]. Одним із прикладів може бути його робота «Козак Мамай (Мій предок)» (1932).

Постать Бурлюка приваблює також його своєрідною роллю успішного продюсера та «медіума культури», визначеною вище в стосунку до Михайла Жука. «У Бурлюка була така властивість, що він надихав людей, навіював віру в себе, як ніхто інший, таке замилювання, уважне ставлення у нього було до чужої творчості. В ньому було закладено величезне батьківство, всюди він викопував якість таланти», – згадує про митця художниця Марія Синякова [432, с. 385].

Період міжвоєнтя, що передусім цікавить нас мультиталантами, творчість яких тут розглянемо, був колискою для багатьох митців-універсалістів, що проявлять свій літературний хист пізніше, уже в другій половині ХХ століття. Так, з 20–30-х років вийшов Едвард Козак (1902–1992), знаний передусім як карикатурист. Він навчався у Львівській художній школі Олекси Новаківського, мистецьких школах Відня й Любліна, був

активним учасником АНУМ, Товариства українських письменників та журналістів. Та поза його основним творчим амплуа було багато інших талантів, які він зумів реалізувати. Едвард Козак прославився і як письменник-гуморист. Він автор двох книг оповідань: «Гриць Зозуля» (Детройт, 1974) та «На хлопський розум Гриця Зозулі» (Детройт, 1982). Крім того, варто згадати про активну видавничу діяльність Козака, який до еміграції видавав у Західній Україні журнал сатири й гумору «Комар», у США – «Ліс Микита», «синтетичне творче диво», за висловом Романа Яціва.

Не можна оминати увагою таких талановитих постатей, як Михайло Андрієнко-Нечитайло (1894–1982) та Мирон Левицький (1913–1993), про яких свого часу писав Святослав Гординський, а зараз увагу до цих митців повертає в популярних виданнях Марко Роберт Стех (серія його публікацій під рубрикою «Контур і слово» в «Українському журналі», 2007, № 7/8, 2008, № 1). Вони дебютують своїми книгами вже в другій половині ХХ століття. Окремі оповідання Михайла Андрієнка-Нечитайла в перекладі українською мовою друкувалися в журналі «Сучасність» у 1960–1970-х роках. Його збірка новел російською мовою «Перехрестя» вийшла 1979 року. Мирон Левицький свого часу навчався в школі Олекси Новаківського та Академії мистецтв у Кракові (1931–1934). Він талановитий маляр, графік, письменник-прозаїк, член Об'єднання українських письменників «Слово». Його збірка новел «Ліхтарі», що вийшла друком у Канаді 1982 року, засвідчує композиційну прецизність та вишуканий стиль письма. Цікаво, що Левицький пробував свої сили і в драмі (а це серед українських універсалістів траплялося вкрай рідко). Так, в одному зі збірників «Слово» за 1987 рік опублікована його невелика Lesedrama «Фіяско Афродіти».

Принагідно згадаємо й творчість видатної письменниці і художниці Емми Андієвської, вивчення якої активізувалося в Україні. Цікавою постаттю в такому ключі бачиться і Віра Вовк.

Прикметно й те, що універсалізм яскравіше спалахує в мистецькі періоди, які обирають не так етичний, як естетичний вектор творчого чину

(саме в цьому вбачає Тарас Пастух основну відмінність між шістдесятниками та представниками Київської школи) [384, с. 149]. Тому не випадково в колі поетів Київської школи знаходимо тих, які працюють і в інших видах мистецтва, на противагу шістдесятництву. Так, знаним поетом і малярем є Микола Воробйов, а Олег Лишега, крім поезії, захоплювався скульптурою. Однак і серед художників з кола шістдесятників знаходяться чутливі до слова митці. Так, вартій уваги віртуозний стиль епістолярію Алли Горської. Між іншим, саме з жанру листа для багатьох художників відчинялися і двері в літературу. Експресія, ерудиція, гумор, влучність аж до афористичності притаманні епістолярному стилю відомої художниці-шістдесятниці. Опанас Заливаха, адресат багатьох її листів, захоплювався віртуозністю її стилю, а також відзначив «вимогливість до слова» епістолярію Горської [137, с. 165].

Отож універсалізм справді пронизує українську культуру минулих століть і до сьогодні. Сучасний український літературний процес також небідний на імена *Doppelbegabungen*. Василь Андрушко, Валерій Войтович, Ольга Дашенко, Анатолій Дністровий, Борис Єгіазарян, Анатолій Кичинський, Марія Козиренко, Василь Лопата, В'ячеслав Медвідь, Іван Семесюк, Петро Старух, Сергій Татчин та інші привертають увагу як художники і письменники водночас. Імена художників-поетів постійно додаються. Взоруочись на Гербарта Гюнтера, який зібрав під однією обкладинкою історії німецьких універсалістів від XV до XX століть, маємо надію засвідчити, що й наша культура, розвиваючись під знаком універсалізму, приховує чимало секретів духовного багатства українського народу.

2.2. Дух часу міжвоєннє: діалог літератури і малярства у тенденціях доби

Період 20–30-х років XX століття як доба зрілого модернізму в українській літературі вирізняється підвищеною актуальністю в ракурсі поживавлення міжмистецьких діалогів, передусім літератури й образотворчого

мистецтва. Уже згадано тут акценти Миколи Ільницького на значенні саме культурного контексту для пізнання західноукраїнської та емігрантської поезії міжвоєнного двадцятиліття, яка розвивалася у зв'язку з іншими видами мистецтва, та передусім з образотворчим мистецтвом [191, с. 5]. Про «універсалістську» постановку питання щодо вивчення цієї доби як загальнокультурного феномена радше інтуїтивно висловилася донька Івана Крушельницького Лариса Крушельницька: «Про 20-ті роки на Радянській Україні ми час від часу читаємо, але мені видається, що ще дуже мало сказано, мало проаналізовано, особливо письменниками, добу українського Ренесансу першого пореволюційного десятиліття. Ми якось окремо говоримо, а не в сукупності. Пишуть про М. Хвильового, про М. Куліша, про Г. Косинку, про П. Тичину, про Леся Курбаса і про художника А.Петрицького, про складні відносини між окремими об'єднаннями й літературними течіями...А загалом – це був вибух, вибух надзвичайної сили! На жаль, використаний згодом для повного знищення культури» [241, с. 82]. Отож універсалізм, що пронизує культуру тих років, артикульований у найрізноманітніших дискурсах. Справді, йдеться про потужний вибух, що сколихнув підвалини всього українського культурного життя.

Прикметно, що вибух здетонував набагато сильніше й через активність у культурних процесах людей, які не вдовольнилися лише однією мистецькою сферою, а бралися до творчої праці в суміжних мистецтвах. Цей період може вважатися справді привілейованим на міжмистецькі взаємодії з огляду на чималу кількість мультиталантів. Святослав Гординський, Володимир Гаврилюк, Іван Крушельницький, Василь Хмелюк, Галя Мазуренко, Оксана Лятуринська прийшли в поезію з образотворчого мистецтва, і кожен з них відбувся в цій царині не однією збіркою. На мистецькому «пограниччі» працювали й інші обдаровані особистості. Згадані поети-художники (а саме тогочасна західноукраїнська та еміграційна культурна ситуація яскраво ілюструє мистецькі інтеракції епохи) реалізували себе різною мірою залежно від сили таланту, однак можна констатувати, що

мистецтво слова стало в їхніх творчих долях не ситуативним захопленням. Про це свідчить те, що за життя кожного з них було видано по кілька збірок, а чимало віршів залишилося і поза збірками. Так, Святослав Гординський – автор дев'яти поетичних книг. Упродовж 30-х років митець видав збірки «Барви і лінії» (1933), «Буруни» (1936), «Слова на каменях» (1937), «Вітер над полями» (1938). Володимир Гаврилюк відбувся як поет двома збірками («Соло в тиші» (1935) та «Тінь і мандрівник» (1969)). Іван Крушельницький – активний автор 20–30 років (збірки «Весняна пісня» (1924), «Юний спокій» (1929), «Радощі життя», «Бурі і вікна» (1930), «Залізна королева» (1932)). Протягом 1926–1928 років Василь Хмелюк видає у Празі три поетичні збірки («Гін», «Осіннє сонце», «1926, 1928, 1923»). 1926 року у Празі дебютує збіркою «Акварелі» художниця Галя Мазуренко, яка не полишатиме поезії впродовж усього життя («Стежка» (1939), «Вогні» (1941), «Снігоцвіти» (1941), «Пороги» (1960), «Ключі» (1969), «Зелена ящірка» (1971), «Скит поетів» (1971), «Північ на вулиці» (1980)). У 30-х роках формується як митець Оксана Лятуринська, талановита представниця «празької школи» (збірки «Гусла» (1938), «Княжа емаль» (1941), «Материнки» (1946), «Бедрик» (1956), «Ягілка» (1971)).

Безперечно, літературно-мистецькі процеси міжвоєнного двадцятиліття, як і кожна культурна епоха, залежать від художніх відкриттів і досягнень минулого, які митці або переймають, або заперечують. «Дуже важним є зв'язок із позитивними вартостями минулого, як близького, так і давнього, бо він у великій мірі обумовлює такий зв'язок із майбутнім. Найважливіше це те, що не лише різнити від минулого, а має стати складовою частиною майбутнього», – акцентує художник Антін Малюца у статті «Самостійність національного мистецтва» у журналі «Карби» [290, с. 408]. З'ясування таких «позитивних вартостей минулого, як близького, так і давнього» для митців міжвоєнного двадцятиліття – одне з важливих літературознавчих питань, що може пояснити цей яскравий спалах мистецьких талантів і його значення в українській культурі.

Передусім продовжуються і розвиваються традиції зламу століть, цього «близького минулого». Схильність до синкретизму як панівна тенденція модерністського періоду спостерігається в літературі цього часу. Сецесійне світло епохи модернізму не згасає. Образотворче мистецтво відіграло тоді величезну роль у формуванні моделі розвитку літератури. Отож ідея синтезу мистецтв, яка стає ключем для розкриття естетико-художніх тенденцій кінця XIX – початку XX ст., зберігає актуальність і надалі. Саме від стилістичних канонів сецесії, насамперед австрійської, до конструктивістських форм загальноєвропейського масштабу рухався у своєму розвитку як художник-графік Іван Крушельницький, а це, на думку Андрія Дороша, найнаочніше характеризує й еволюційні ознаки мистецтва України та, зокрема, Галичини після закінчення Першої світової війни [160, с. 3–7].

Виразно помітні у 20–30-х роках прагнення митців до творчих об'єднань і співпраці. До мистецьких об'єднань міжвоєнного періоду у Львові, в колі учасників яких творили і літератори, можна зарахувати Гурток діячів українського мистецтва (1922–1927), літературно-мистецьку групу «Митуса» (1921–1922), Західно-українське мистецьке об'єднання (1930–1931), Союз українських мистців (1930), українське мистецьке товариство «Руб» (1932–1935), Асоціацію незалежних українських мистців (1931–1939) та ін. Не можна не відзначити важливої ролі в міжмистецьких діалогах доби літературно-мистецьких часописів, а особливо двотижневика «Назустріч» (1934–1938).

Водночас, Павло Ковжун, оцінюючи розвиток образотворчого мистецтва в Галичині, у каталозі виставки АНУМ за 1934–1935 роки з прикрістю визнавав «болочу самотність» митців-художників у суспільстві, яке часто байдуже ставилося до їхньої творчої діяльності: «Наші приятелі й друзі, наша суспільність, усі верстви нашого громадянства нас майже не розуміють. Ми лише маємо поодиноких друзів у інших творчих професіях, що знаходяться в такому ж положенні, як і ми, в такій же самотності» [214,

с. 204]. Саме в літературному середовищі перебували згадані друзі, з якими і було здійснено чимало спільних цікавих проєктів.

Співпраця розгорнулася передусім на рівні книговидання. Мистецтвознавство акцентує на розквіті книжкової графіки в той період: «Жоден із мистецьких жанрів в Україні між двома світовими війнами не відобразив вагоміших наслідків впливу модерного досвіду Європи на українську художню культуру, ніж дизайн книжкових обкладинок» [354, с. 13]. Найактивнішим дизайнером серед універсалістів був, безперечно, Святослав Гординський. Він розробив оформлення обкладинок власної поетичної збірки «Барви і лінії» (1933), збірки поезій І. Крушельницького «Бурі і вікна» (1930), Ю. Косача «Черлень» (1935), Б.-І. Антонича «Книга Лева» (1936) та «Зелена Євангелія» (1938), а також творів М. Хвильового, К. Студинського, І. Керницького, П. Дереша, В. Ткачука, А. Шніцлера та багатьох інших. Гординський – автор обкладинок часописів «Альманах лівого мистецтва» (1931), «Нові шляхи» (1931–1932), «Нова хата» (1935), «Наша Батьківщина» (1937), «Нива» (1939) та ін. Як дизайнери книжкових обкладинок відзначилися також Іван Крушельницький та Василь Хмелюк. Зближення художників і поетів зумовлене не просто утилітарною необхідністю співпраці, а й внутрішніми потребами цікавого спілкування, взаємообміну думками і порадами, що й породжувало мистецьке взаємозбагачення.

Також принагідно варто згадати і тих художників, котрих знаємо передусім завдяки театрові. «Український театр також уже виробляє своє обличчя, маючи таких блискучих представників, як Петрицький, Меллер, Андрієнко та ін.», – писав Святослав Гординський [99, с. 340]. Талановитою є театральна сценографія, розроблена і самим Гординським, наприклад, до драматичного твору Івана Крушельницького «Спір про мадонну Сільвію» (1930) та до балету «Гуцульщина» (1930). Митець обстоював авангардне театральне мистецтво, акцентуючи на необхідності новаторського реформування українського театру.

Змістовність діалогу між мистецтвами забезпечується і завдяки участі мистецтвознавства, активність якого вела до інтелектуалізації творчих процесів. Авторство мистецтвознавчих статей належить представникам різних творчих спеціальностей. Критиками, активними дописувачами мистецьких видань були самі художники: Святослав Гординський, Павло Ковжун, Володимир Ласовський, Володимир Гаврилук, Олекса Грищенко та інші. Олена Ріпко, вказуючи на організаторські здібності Павла Ковжуна, зазначає, що з його легкої руки у львівській пресі почали друкуватися художники Я. Музика, Р. Сельський, М. Федюк, М. Бутович, О. Ган, С. Луцик, Г. Смольський, Л. Тирович, І. Іванець, М. Дольницька, «чий виступи на сторінках преси вирізняються оригінальністю ідей та самобутністю їх інтерпретації» [422, с. 69]. Від журналістики і поезії прийшов у мистецтвознавчу критику Микола Голубець. У його різножанрових розвідках прочитуються великий інтерес і вболівання за тогочасне мистецтво. Упродовж 1909–1939 років він видавав або редагував 14 різних журналів. Микола Голубець – автор книги «Начерк історії українського мистецтва».

Привертають увагу мистецтвознавчі статті авторства відомих поетів. Наприклад, велика стаття Миколи Вороного з промовистою назвою «Пензлем і пером: думки естета» (1923) дає аналітичний огляд виставки, організованої «Гуртком діячів українського мистецтва». Автор ставить малярів у приклад письменникам і артистам сцени, високо оцінюючи їхні змагання до самоорганізації [65, с. 277]. Стиль письма Вороного як адепта образотворчого мистецтва свідчить, що і в мистецтвознавстві він не втрачав хисту письменника. Його мистецтвознавчі статті це виразно засвідчують («Сергій Васильківський (Артист-маляр)», «Олександр Архипенко», аналітичні огляди з мистецьких виставок).

Ерудованим теоретиком мистецтва був Богдан-Ігор Антонич: Асоціація незалежних українських мистців (АНУМ), велика творча організація художників у Львові, визнала статтю Антонича «Національне мистецтво»

своїм маніфестом, а її автора, єдиного письменника в групі, прийняла до своїх лав. Ще активніше розкрився митець у групі «Руб», «хресним батьком» якої назвала його Оксана Керч у романі «Альбатроси». Властиво, поетична оригінальність Антонича сформувалася не так на осонні тогочасної поезії, як радше в сприятливому для нього кліматі малярських середовищ. «Інтегрований у діяльність таких творчих структур, як групи «Руб» та «Дажбог», Антонич почував себе на висоті ідейно-провідницьких завдань саме в такому сегменті естетичної проблематики, яку він чув внутрішньо, якби в дзеркалі власної екзистенції», – пише Роман Яців, нагадуючи про розкриття поетового світовідчуття в методологічному плані шляхом синестезії, його оцінки естетичного оформлення видань [564, с. 26]. «Універсальність у його поглядах на естетичну практику взагалі», як слушно підсумовує мистецтвознавець, остаточно закріплювало знайомство з літературними теоріями європейського модернізму [564, с. 27].

Загалом 30-ті роки в Галичині – надзвичайно цікавий і плідний період в історії українського мистецтва та літератури. Можливості розвитку модерних мистецьких напрямів тут компенсували якоюсь мірою перерваність традиції в Україні (як зауважив В.Моренець, міжвоєнне двадцятиліття «в Україні насправді й двадцятиліттям не було, оскільки всі типові для європейської поезії ідейно-естетичні пошуки перервалися тут під кінець 20-х, з утвердженням тоталітарного більшовицького режиму») [319, с. 186]. Цікаві матеріали таких мистецьких перетинів дає вже згадана газета «Назустріч», редакція якої дотримувалася думки, що «мистецтво – це далека від політики і найніжніша ділянка національно-творчої праці» [493, с. 371]. Наприклад, з інтерв'ю Володимира Ласовського з Василем Масютиним з'ясовується ще одне ім'я автора-універсаліста. Василь Масютин розповідає про свою малярську багатофаховість, зокрема пише белетристику («Словом деколи перекидаю пензель в ліву руку, щоби правою схопити за стільос») [493, с.502]. Василь Масютин писав прозові твори німецькою мовою. Повісті Василя Масютина переважно фантастичного сюжету. Масютин по-

новаторськи розробляє в романах фрейдиські теорії, що було викликом для тогочасної літературної братії й читацької публіки. Можна припустити, що широту мислення й сміливість творчих експериментів Масютина-письменника каталізувала якраз його багатофаховість у мистецтві.

Культурний процес радянської України ще за відносно сприятливих часів для розвитку також тяжів до цілісності, широкого охоплення різних видів мистецтв на основі певних організаційних об'єднань (студії Леся Курбаса та Михайла Бойчука, техно-мистецька група «А», що постала на переломі 1920 – 30-их років у Харкові та інші): «І хоч організаційні зусилля не були вельми продуктивними, тенденція до розширення естетичного світогляду й естетичного взаємостимулювання була відчутним чинником мистецького життя» [155, с. 126]. Дійсно, до згаданої групи «А» входили письменники Майк Йогансен, Юрій Смолич, Олекса Слісаренко, Павло Іванов, художники Вадим Меллер, Веніамін Брискін, а також інженери Євген Гуревич, Павло Дінерштейн, хімік Левко Ковалів, економіст, освітянин Олександр Мізерницький. «Лише синтез зусиль робітників науки, техніки й мистецтва може запліднити твори новими елементами», – проголосила серед іншого й таку ідею ця організація. Власне, «синтез праці», «щільне співробітництво», «демократизація вивчення мистецьких метод» – ключові слова маніфесту техно-мистецької групи «А» [197, с. 711–713]. Натомість заперечувалися мистецький професіоналізм, «мистецьке жречество», вузькі цехові художні й літературні організації.

Юрій Смолич у мемуарній книзі «Розповіді про неспокій», відзначаючи організаторські таланти здружувати між собою митців різних професій, на які був багатий перший директор Будинку Блакитного Максим Лебідь, прохолоплюється: «Втім, у ті роки й взагалі не було такої розмежованості між митцями різних професій, як це маємо тепер» [463, с. 244]. Мемуари Смолича рясніють історіями про контакти і дружбу між письменниками, художниками, акторами й музикантами. З особливою теплотою автор згадує Олександра Довженка, який був справді універсальною постаттю серед

згаданих діячів. «Кіно, архітектура, малярство – творча сфера Сашка, – цим аж ніяк не вичерпувалося коло його живих інтересів», – зазначає Юрій Смолич [463, с. 160]. Він свідчить, що Довженко був обізнаним в архітектурі, містобудуванні, городництві, садівництві, фольклорі, історії, індустріалізації, міжпланетних сполученнях, кібернетиці, археології тощо. Безперечно, таке широке коло інтересів розвивало ерудицію, асоціативність мислення митця. Микола Бажан констатує цікаву теоретичну проблему, спостерігши вплив стилю Довженка-художника й «навіть мислення маляра-станковіста» на його кінематограф: «Мистецтво руху, мистецтво зорової музичності, мистецтво кіно спокушає митців нерухомої картини, станковістів, графіків, навіть скульпторів. Вони йдуть до роботи в кіно, забуваючи за фарби художницької палітри, не задовольняючись аршинами полотна на мольберті, нехтуючи викінченою статичністю своїх картин, гравюр чи статуй. І художник, що мислить, що знає, де й в чому йому поступитися, чого навчитися й що схоронити, стає за рушія мистецтва кінематографії, за активну його силу, за його реформатора» [16, с. 453]. Бажан наводить приклади кінематографістів, що прийшли з малярства в кіно у різних країнах: у Німеччині – режисер Рутман, у Франції – Ренуар, у Росії – Ейзенштейн, в Україні – О.Довженко та почасти І.Кавалерідзе.

Цікаво, що певні тенденції в літературному житті того часу знаходять свої паралельні відповідники в образотворчому мистецтві. Так, виникнення АРМУ (Асоціації революційних митців України) та її ідеологічні настрої синхронізуються з появою ВАПЛІТЕ і їхньою інтенцією до негації російських стилів та взорування на Європу. Основою АРМУ стали «бойчукісти». Михайло Бойчук, з іменем якого пов'язана ця течія монументалістів, «ставив перед українським мистецтвом завдання рішуче – розірвати з кустарництвом, етнографізмом і створити «велике мистецтво», яке ввібрало б національний досвід і водночас поєднало царини мистецтва (живопис, скульптуру, декоративне мистецтво) в архітектурне ціле, де вони

були б невіддільні, як голоси в хорі» [549, с. 241]. Таким чином, тяжіння до синтезу простежуються і в такий спосіб.

Згадаймо, що в цей час продовжує свою творчу діяльність Михайло Жук. З 1919 року письменник звертається до жанру казки. Окрім двох видань книги «Казки» (Чернігів, 1920), казки «Правда та Неправда» (Чернігів, 1920) та віршованої казки «Дрімайлики малайцям» (Чернігів, 1923), в архіві письменника збереглося п'ять саморобних книжок, обкладинки яких виконано в одному стилі. Юхим Михайлів принагідно зауважив, що казки стали «одним із головних стимулів, що привернули увагу Михайла Жука як художника до специфічних студій у графіці, зокрема у ксилографії» [313, с. 22]. Властиво, Михайлів говорить про синтез мистецтв, який виразно проявився в підготовці книжки. У 20–30 роках досягає свого творчого апогею сам Юхим Михайлів. Його малярські полотна резонують передусім з музикою, що свідчить про символістський світогляд автора. Михайлів змагав до синтетичного поєднання різних видів мистецтв.

Огляд міжмистецьких діалогів 20–30 років минулого століття був би неповним без згадки про творчу діяльність Михайля Семенка. Першу українську футуристичну групу він створив 1913 року якраз з двома художниками – Павлом Ковжуном та своїм братом Василем: «Усі троє прибрали ексцентричні імена (Михайль, Базиль, Павль) і заклали друкарню «Кверо» (з латинської – «досліджувати, шукати»), яка 1914 року надрукувала дві невеличкі книжки Семенка, у такий спосіб офіційно представивши український футуризм і заклавши основу для безпрецедентного скандалу в українському письменстві» [193, с. 27]. Михайль Семенко тісно співпрацював з художниками Анатолем Петрицьким і Робертом Лісовським. Вони, а також письменники Гнат Михайличенко, Василь Блакитний та Василь Чумак, були членами об'єднання «Фламінго», заснованого 1919 року. Пізніше футуристична група «Аспанфут» будувалася на мистецьких силах письменників М. Семенка, О. Слісаренка, Г. Шкурупія, М. Терещенка та

художника О. Шимкова. Саме поняття «панфутуризму» передбачало охоплення всіх видів мистецтва.

Дослідниця української літератури 20–30-их років минулого століття Ярина Цимбал акцентує на таких тогочасних проявах синтезу мистецтв, як поезомалярство, мистецтво дійства і монтаж [528]. До кола її аналізу потрапили журнал панфутуристів «Семафор в майбутнє», «монтажний» роман письменника Майка Йогансена і художника Вадима Меллера, приклади застосування кінематографічних ходів у літературі тощо. Природно, що багато уваги приділено саме Михайлю Семенку, який і практикував, і робив спроби теоретизувати поезомалярські експерименти у своїх деклараціях. «Я вважаю можливим інтеграцію й хемічний сплав суми мистецтв: поезії, малярства, скульптури й архітектури. Попарно найлегше їх звести таким чином: поезія плюс малярство (в даний момент я здійснюю цю пару – поезомалярство), скульптура плюс архітектура з проміжним моментом малярство плюс скульптура. Коли буде здійснено ці приватні завдання, можливо буде відшукати загальний інтеграл суми обох пар і проміжного ступня» [444, с. 298], – маніфестує Михайль Семенко.

Свій досвід співпраці з поетом Михайлем Семенком талановитий графік Павло Ковжун згодом застосує на теренах Галичини, адже його творча діяльність стала каталізатором модерністських проектів мистецького процесу в Західній Україні. «Значення діяльності П. Ковжуна для експериментальних течій 1920-х – 1930-х років у Галичині можна зіставити тільки з роллю М. Семенка у становленні українського футуризму», – не є випадковою така аналогія та висока оцінка праці митця в літературознавстві [31, с. 303].

Тенденція до діалогу між різними видами мистецтва притаманна літературному процесові того часу не лише в усій Україні, а й в еміграції. Однією з найцікавіших сторінок в історії мистецьких перетинів є, безперечно, Париж. Паризьку школу пов'язували насамперед із міжвоєнним періодом, для якого характерним було збільшення кількості митців-емігрантів, які додалися до першої післявоєнної хвилі та були зумовленими

не тільки мистецькими інтересами, а й політичними подіями на Сході Європи. Прикметно, що контакти з Парижем західноукраїнського мистецького середовища були набагато тіснішими аж до 1939 року, на відміну від радянської України. Як констатує Віта Сусак, «незважаючи на бажання і навіть кілька спроб, українцям не вдалося створити об'єднання, подібне до довоєнної «Української Громади в Парижі» [476, с. 172]. До таких спроб дослідниця зараховує діяльність у цьому напрямку художника Володимира Полісадіва та Святослава Гординського. Так, Володимир Полісадів наприкінці 1928 року створив «Асоціацію українських мистців у Парижі», яка проіснувала до 1931 року. Мета Асоціації – «об'єднати спеціалістів всіх мистецтв на базі поглибленого вивчення українського народного мистецтва до часів декадансу, щоб досягнути універсального мистецтва, залучивши національні джерела» [цит. за 476, с. 178]. У межах Асоціації задумано п'ять секцій: театр, музика, хореографія, пластичні мистецтва, кінематограф. Про намір створити мистецьку організацію свідчить лист Святослава Гординського до митрополита: «Тепер у нас в Парижі на порядку дня є заложення щось вроді клубу – організації українських мистців. Ціллю буде передовсім допомагати собі матеріально й давати інформації тим, що хотіли б приїхати в Париж студіювати мистецтво. Пізніше, коли організація стане на твердий ґрунт, будемо старатися інформувати Захід про мистецтво України» [476, с. 179]. Однак цьому наміру не судилося здійснитися в Парижі. Варто заакцентувати на організаторських пріоритетах Гординського, який був біля витоків багатьох інших організацій.

Серед мультиталантів Паризької школи особливо вирізняються Василь Хмелюк, поетичні спроби якого не переривалися й у Франції, Олекса Грищенко, який поєднав малярство з літературою переважно мемуарного характеру, а також Михайло Андрієнко-Нечитайло, автор збірки новел російською мовою «Перехрестя», що вийшла за його життя (1979) [476, с. 112]. У прозі Андрієнка-Нечитайла дослідники помічають близькість з поетикою Миколи Гоголя. Хмелюк і Грищенко здобували не тільки

мистецьку, а й університетську освіту. Окремі їхні книжки komponують обидва мистецькі таланти – і письменницький, і малярський.

Цікавим організаційним об'єднанням був мистецький гурток «Зарево», що існував з 1933 року при «Просвіті» в Кракові і об'єднував випускників та студентів Краківської Академії мистецтв. До речі, цей гурток виник ще за сприяння Богдана Лепкого і відіграв важливу роль в українському культурному русі [67, с. 75]. Група еволюціонувала до міжмистецького угруповання: після падіння Польщі до Кракова прибуло багато нових мистецьких сил, тож у листопаді 1939 року «Зарево» перетворилося в загальномистецьку секцію при «Просвіті», до якої входили три підсекції: музична, пластиків і літературна. З лютого до вересня 1940 року головою управи «Зарева» була Олена Теліга, а заступником – Василь Дядинюк [377, с. 378]. Раніше якийсь час почесним головою мистецької організації був Едвард Козак (1902–1992), мультиталант із кола «новаківців» та АНУМ. Він карикатурист, гуморист, художник, письменник, іконописець, редактор і видавець. Членами гуртка «Зарево» були Ірина Шухевич, Наталя Мілян, Святослав Гординський, Нестор Кисілевський та багато інших.

Прикметно, що Святослав Гординський мав намір видати літературно-мистецький альманах «Зарево», однак його ідея, на жаль, не втілилася в життя. Зі спогадів Святослава Гординського «Зустріч з Оленою Телігою» довідуємося про заснування та цікаві сторінки діяльності «Зарева». Так, він пише, що літературно-мистецький світ у Кракові після приїзду туди Олени Теліги перемістився через якийсь час у новозакладену цукерню «Полтава»: «До неї треба було сходити від вулиці сходами, наче до сутерен. Я розмалював її в стилі нашої кераміки – ляпастими квітами на охрі та зелені, і вона набрала досить затишного і рідного вигляду. Сюди часто заглядали наші мистці: Е. Козак, покійна скульпторка Наталя Мілян, скульптор Н. К., Василь Дядинюк з дружиною, також маляркою, місцеві мистці Ірина Шухевич, А. Касараб, А. Наконечний, М. Черешньовський і інші. А тому що колишні наші краківські студенти мали тут своє Товариство «Зарево», то ми й

перейняли цю назву для своєї мистецької організації, що мала об'єднати всі види мистецтва» [377, с. 281].

Окремо варто згадати й поетів празької школи, у контексті якої літературознавці розглядають творчу діяльність Оксани Лятуринської (а почасти й Галі Мазуренко). Чехо-Словаччина, а передусім Прага, прихистила багатьох українських художників, музикантів, письменників після падіння УНР і поразки визвольних змагань. «Українські митці в Празі концентрували в собі могутній творчий та інтелектуальний потенціал, – пише Оксана Пеленська, дослідниця українського мистецького середовища в міжвоєнній Празі, – з іншого боку вони були надзвичайно розмаїті за віком, мистецькими смаками, життєвим і творчим досвідом, хоча й зв'язані спільністю духовних запитів, ідейних переконань і цілей» [387, с. 11]. Наталія Колесніченко-Братунь розмірковує про еміграцію як матеріальне вираження поразки для «пражан», а водночас і як поштовх до того, щоб «зробити творчість порятунком»: «Стан «духовної еміграції» підсилив інтуїтивно-іраціональне відчуття своєї сутності (звідси – неоромантизм світобачення). Емоційне напруження виразилось у поетичних сповідях (не випадково мистецький розквіт багатьох із названих поетів відбувся саме в еміграції» [217, с. 162]. Справді, причини звернення до літератури, а зокрема поезії, українських художників та людей інших професій, які опинилися на еміграції, закорінені не лише у специфіці їхнього художнього мислення, а й у суспільно-політичних обставинах. Так, Євген Маланюк у статті «Спізнене покоління» розмірковує над феноменом універсалізму на широкому матеріалі діяльності «спізненого покоління» культурних і наукових діячів діаспори (Леонід Мосендз, Віктор Петров, Юрій Липа, Максим Грива, Оксана Лятуринська, Олег Ольжич, Микола Чирський). «Всі вони пішли в літературу тільки тому, що серед безвихідности – то був, може, єдиний *в и х і д* для дальшого ведення перерваної війни вже не військовою зброєю, лише зброєю мистецтва й культури, а зброєю поезії – першу чергу» (розрядка автора. – Н. М. [284, т.1, с. 175]). До речі, сам Маланюк теж мав хист до малярства й розвивав його,

однак поезія і політика перемогли (Леонід Куценко). Зрештою, багато митців були просто позбавленими фінансових ресурсів для занять малярством, яке вимагає, як відомо, не лише великих витрат часу, а й коштів на матеріал, інструменти, оренду приміщення тощо. Таким чином, поетична творчість ставала спробою врятуватися в чужому середовищі, компенсувала певною мірою енергію, яку талановиті люди не мали де задіяти у фахових потребах, можливістю висловити не лише особисту ностальгію, а й світовідчуття усього покоління, викинутого лихоліттям доби на еміграцію, їхнє «колективне несвідоме».

Цікаво, що саме в цей період дебютує як маляр і Володимир Винниченко (більшість дослідників творчості письменника стверджують, що його пристрась до малярства пробуджується у 1921–1922 роках під впливом знайомства з молодим художником Миколою Глущенком, яким він зацікавився, хоча Григорій Костюк на основі щоденникових даних митця вважає початком його захоплення 1916 рік [229, с. 24]). Творчість Винниченка-письменника багата на літературознавчі розвідки; дослідження, у котрому його художня спадщина була б комплексно проаналізована з увагою до інтерполяції мови малярства в прозу та літературного коду в живопис, ще попереду. Прикметно, що альбом «Володимир Винниченко – художник», який з'явився 2007 року в мистецькому просторі, містить кілька статей авторства літературознавців, що фіксують невивченість спадщини автора як майстра пензля і перспективність постановки питання про взаємозв'язки суміжних мистецтв у його творчості.

Не можна не згадати Василя Барку, про якого як про художника заговорили зовсім недавно. У Національному музеї літератури України у червні 2017 року було відкрито першу в історії України виставку «Світ очима душі: малярські роботи Василя Барки». «Наш легендарний письменник і перекладач був ще й неабияким художником, твори якого не гірші за «духовидця» Чюрльоніса! Не вистачає слів. Адже ми на власні очі спостерігали диво. Виставку, про яку неодмінно згадуватимуть навіть у

підручниках історії. Просто в Україні з'явився ... власний Чюрльоніс або свій Реріх, тільки без шару солодкуватої «східної» містики й екзотики» [383], – екзальтовано пише журналістка єдиного звіту у пресі про подію, і її схвилювання від відкриття Барки-художника можна зрозуміти. Цікаво, що в «Автобіографії» письменника є свідчення про роль образотворчого мистецтва в його житті й творчому зростанні. Так, Барка вважає своїм першим мистецьким враженням саме малярство: «мандрівний диякон-живописець, на замовлення батька, намалював на великому аркуші покрівельного заліза – ікону «Моління про чашу»; згадує своє захоплення книжковими ілюстраціями: «Божественна комедія» залилася більшою частиною незрозуміла, тільки чудові ілюстрації ввели в цілий світ надзвичайних подій і запам'яталися назавжди» [20, с. 5]; відгукується про працю в художньому музеї: «я з фонду, визначивши дані про картини, включив в експозицію естамп Дюрера: «Чоловік смутку» (бичування Хреста), копію А. Іванова (автора «Явління Христа народові») – з картини Веронезе «Пієта», гарні копії з Рафаєлевої «Мадонни з святим Георгієм»; з «Ночі» («Різдва») Кореджіо; та ряд інших картин, справжньої мистецької вартости, з релігійними сюжетами» [20, с. 8]. Крім того, він згадує «визначного артиста-маляра» Л. Кузьму, у домі якого жив в Америці та з яким ходив у Кетскільські гори, де той малював свої «магічно-реалістичні краєвиди», і скромно пише про себе, що теж пробував малювати [20, с. 12]. Привезені в Україну робити – це якраз американські гірські краєвиди Барки. Отож, як бачимо, багатьох авторів варто «проекзаменувати» на зв'язки з образотворчим мистецтвом, що виявлялися в контактах з іншими художниками, у мистецьких захопленнях, а також у власних спробах пензля.

Варто зазначити, що задум роботи передбачав охопити широкий діапазон універсалізму власне загальноукраїнського: висвітлити художні особливості літературної творчості українських художників-письменників, які дебютували як літератори в 20–30 роках ХХ століття. Навчитися бути українцями без кордонів (а не галицькими чи буковинськими українцями) –

широковідома настанова Івана Франка, висловлена в «Одвертому листі до галицької української молодезі», залишається актуальною дотепер, причому й у стосунку до науки. Нехтування окремими ареалами культурного обширу не виправдано збіднювали б результати дослідження. На такі консеквенції, (користуючись словом з цитати Франка), нашоухують окремі сучасні дослідження. Так, У. Мельникова, автор дисертації з мистецтвознавства «Мистецькі об'єднання в Україні 1920-х – початку 1930-х років (теоретичні засади та творча практика)» (Харків, 2007), обумовлюючи територіальні межі дослідження, зазначає, що вони «поширюються на ті міста і місцевості України, де найактивніше діяли художні угруповання та їхні філії (Київ, Харків, Одеса, Дніпропетровськ, Донбас)» [307, с. 2]. Таке твердження викликає полеміку, адже тогочасна культурна активність Львова була не меншою (а в окремих випадках і більшою), ніж у деяких із вказаних мистецтвознавицею топонімів.

Так склалося, що найбільше багатообдарованих творчих постатей, чия художня спадщина становила науковий інтерес, вийшли із західноукраїнського мистецького процесу (прикметно, що багато з них дебютувало в еміграції). Однак варто згадати і тих універсалістів, які походять з інших регіонів. Надзвичайно багатий художній матеріал для дослідження дала творчість Адальберта Ерделі, видатного закарпатського художника. Ще не так давно була перекладена українською мовою його цікава літературна спадщина, що стала предметом нашого наукового зацікавлення.

Україна підживлювала своїми мультиталантами багато інших національних культур. Так, у 20-ті роки вже в еміграції продовжується активна творча праця художника і поета-футуриста Давида Бурлюка, чий вплив на розвиток російського та світового авангардного мистецтва величезний. Футуристичне угруповання «Гілея» (давньогрецька назва південних областей України) засноване Велемиром Хлебниковим та Давидом Бурлюком 1910 року у маєтку Чернянка Таврійської губернії, тобто на

території України. Його членами були художники та письменники, етнічно чи географічно пов'язані з Україною: брати Давида Микола і Володимир, Володимир Маяковський, Олена Гуро, Олексій Кручоних, Бенедикт Лівшиц та інші (їхні видання «Пощечина общественному вкусу», «Дохлая луна», «Садок суддей», «Требник трех», «Первый журнал русских футуристов», «Рыкающий Парнас»). «Живопис, графіка, поезія, проза – у розумінні Бурлюка одна і та ж сутність, щоправда, виражена різними мовами. Згідно з цією концепцією кожний художник потенційно може бути поетом і навпаки. Давид вирішив реалізувати цю концепцію і в 10-х роках мав ідею організації виставки картин письменників, зібравши досить велику кількість експонатів. Також він намагався створити систему колірної відповідності звуків і слів», – пише Олесь Нога [373, с. 45]. Давид Бурлюк заснував 1930 року й упродовж десятиліть видавав часопис «Color and Rhyme» («Колір і рима»), частково англійською, частково російською мовами, зі своїми живописними роботами, віршами, рецензіями, репродукціями футуристичних творів і т.п. Активну участь у виданні журналу брала його дружина Марія. Тож можна лише пошкодувати про драматичні долі талантів, народжених українською землею, розкиданих в історичних перипетіях по світах. Прикметна в цьому плані стаття «Південь і російська література» Євгена Маланюка, в якій він оцінює братів Бурлюків як «синів Півдня і нашої землі», що «не могли знайти бази на зпровінціалізованій Батьківщині і тому потягнулися старим Гоголевим шляхом до Петербургу» [285, с. 57]. Висловився Маланюк і про Володимира Маяковського, згадавши його походження зі старого протопопівського роду з Лівобережжя.

Прикметно, що досвід поетичної творчості властивий і для народженого поблизу Києва засновника супрематизму Казимира Малевича, зібрання праць якого містить і мистецтвознавчі статті, й поезію. Він виріс в Україні й «визнавав засадничий і тривалий вплив на нього українського народного мистецтва й культури» [549, с. 229]. Мирослав Шкандрій пояснює яскраву вираженість у творах Малевича відчуттям, що тяжіло над

авангардистами – «ніби вони з усіх боків оточені ворожою селянською масою, яка їх не розуміє» – саме тим, що він сам був вихідцем з українського села та послідовником західного авангарду, тож чудово розумів конфлікт між ними [549, с. 232]. На доказ його причетності до української культури 2016 року з'явилося нове цікаве видання, що містить його теоретичні публікації в часописах «Нова Генерація», «Авангард», лекції, які він читав у Київському Художньому Інституті, листи, спогади київського періоду 1928–1930 років [289].

Таким чином, інтенсивність життя української культури міжвоєнної розкривається зокрема у плідному міжмистецькому діалозі, що є одним із цікавих сюжетів доби. На тлі епохи міжвоєнного двадцятиліття з'являється багато талановитих митців-універсалістів, що збагатили своїми літературними та мистецькими творами українську культуру. Творчість кожного з них заслуговує на належне поцінування і наукове вивчення власне в аспекті універсальності таланту. Такий підхід, своєю чергою, дасть змогу розкрити специфіку розвитку національної культури в період 20–30-х років ХХ століття.

2.3. Міжкультурний контекст універсалізму

Міжлітературний процес першої третини ХХ століття засвідчує, що феномен митця універсального типу тією чи іншою мірою проявився в цей період у різних національних культурах, тож український досвід універсалізму успішно доповнює загальноєвропейський аспект *Doppelbegabungen*. Доречним буде огляд поширення митців-мультиалантів у різних країнах того часу.

Слід зазначити, що причини поживавлення слід шукати в самій епосі модернізму, яка для європейських літератур розпочалася швидше, ніж в українській літературі. Так, Борис Дубін вбачає умовний «початок» післявоєнної епохи, «що порвала з авторитетом і традиціями предків, як і початок взаємного потягу поетів і художників один до одного, початкова

точка їхньої співпраці і співдружності – період зрілого європейського модерну, точніше – 1875–1876 роки, коли Стефан Малларме працює над перекладом поеми Едгара По «Ворон» і своїм «Полуднем фавна», а Едуард Мане – над їх графічним супроводом: «Ось саме в цьому пункті, на етапі, що слідував за цим, поезія і живопис стають одне одному потрібними, ось тоді-то вони і беруться шукати один одного, – точніше, шукати *себе*, безоглядно і водночас послідовно виходячи за власні межі» [165, с. 11]. Значущість постаті Стефана Малларме в контексті міжмистецьких взаємодій ще неодноразово буде підкреслена в нашому розгляді.

Модернізм актуалізує пошуки нової художньої мови, що зумовило звернення до інших мистецтв та спроби різноманітних «пограничних» експериментів. Задля характеристики цих процесів, у яких важливу роль відіграли власне митці-універсалісти, краще застосувати не просторово-географічний принцип, а типологічну матрицю, адже модернізм репрезентує суму «-ізмів», кожен з яких проявився в багатьох національних середовищах. Рубіж XIX–XX століть як період розквіту нереалістичних напрямів у різних мистецтвах започатковує естетичні концепції, для яких є визначальними пріоритети творчості над життям, інтуїції та уяви над засобами раціоналістичного пізнання світу. Слід наголосити на еластичності часових меж, які враховуватимемо, у зв'язку з неточностями в часі побутування тих чи інших стильових систем у різних національних літературах.

Одним із перших літературних напрямів, що прокладав дорогу модерністській естетиці, який практикує експерименти з художньою мовою, залучаючи до літератури й інші арт-системи, був символізм. «Символізм став цілою епохою, яка простяглася з кінця XIX століття майже до Першої світової війни, коли символізм змінюється близьким до нього, але онтологічно значно драматичнішим експресіонізмом. Саме в межах цієї епохи викристалізовується модернізм, який поволі втрачає свою ідентифікацію з символізмом і стає полістильовим, обіймаючи й імпресіонізм, і неонатуралізм, і неоромантизм, і неокласицизм»», – пише

Тамара Гундорова [145, с. 164–165]. Роль живописних структур образотворення в дискурсі цього напрямку відзначено неодноразово в різних дослідженнях, хоча передусім поетика символізму адсорбує коди музичного мистецтва. Розвинувши ідеї романтизму, зокрема концепцію *Gesamtkunstwerk* (твору універсального або тотального), символізм інспірує закон «всезагальної аналогії» (Ш. Бодлер), згідно з яким поезія встановлює відповідності між мистецтвами, а також між явищами природи і внутрішнім світом людини, між матеріальним і духовним світами. На думку Т. Гундорової, «символізм надає особливої ролі митцеві-артисту, який веде поза межі чуттєвого світу» [145, с. 164]. Не дивно, що серед символістів знайшовся не один універсаліст, причому в особливих мистецьких комбінаціях. Так, литовський митець Міколаюс Константинас Чурльоніс (1875–1911) розкрився як талановитий композитор і художник. Цікаві спостереження щодо його обдарування, які проєктуються на питання універсалізму в контексті тієї доби, залишив видатний теоретик символізму В'ячеслав Іванов. Він говорить про Чурльоніса як про самотню людину за своїм становищем у сучасній культурі, оскільки той не є відданим жодному з мистецтв. В. Іванов зазначає, що таких самотніх, «цих духовних анархістів сучасної культури», стає все більше і більше: кожна сферу вони заміряються використати, і жодній не хочуть вірно служити [179, с. 337–338]. Це стосується й поета, художника, перекладача, літературного та мистецького критика Максиміліана Волошина (1877–1932), творчість і життєва доля якого безпосередньо пов'язані саме з Україною. І. Левічев наводить цитату зі статті Е. Голлербаха, який добре знав Волошина і його творчість: «Художник і поет у ньому майже рівносильні і, в надзвичайній мірі, конгеніальні. Якщо б коли-небудь вдалося здійснити безперечне поліхромне відтворення пейзажів Волошина у супроводі віршів автора, то ми б мали виключний приклад довершеного співзвуччя зображення та тексту» [468, с. 176]. Власне, у контексті символізму найчастіше використовується поняття «синтез мистецтв». З середовища символізму постав і видатний польський драматург,

художник, поет і архітектор Станіслав Виспянський (1869–1907) [596], чий вплив на окремих українських митців безсумнівний. Українська дослідниця творчості митця Мирослава Медицька ретельно простудіювала як переплетення різних стильових тенденцій у його драматургії, так і синкретизм творчості, що існує в іншому «сплаві», маючи на увазі зв'язки з іншими мистецтвами, передусім із візуальними [305].

Не можна не згадати і про сецесію, синхронічне й діахронічне співіснування якої з символізмом, на думку Агнешки Матусяк, «дозволяє розуміти ці дві мистецькі теорії як одну цілісну культурну формацію». Польська авторка, дослідниця творчості Михайла Яцкова, розмірковуючи про співіснування сецесії та символізму, зазначає: «Ніколи досі у формуванні літературного обличчя епохи образотворче мистецтво не відіграло такої великої ролі, як у модернізмі» [298, с. 36]. З віденської сецесії вийшов австрійський художник і поет Егон Шиле (1890–1918), малярська творчість якого в процесі розвитку занурюється в річище експресіонізму. До берлінської сецесії був причетний німецький живописець, графік і поет Еміль Рудольф Вайсс (1875–1942). Сецесійними впливами позначений початок творчості українського графіка і поета Івана Крушельницького, який був підвладним поетичному шармові Гуго фон Гофманстала, а його пізня поетична творчість, що цікаво, також прочитується в надривних тонах експресіонізму.

У контексті символізму й імпресіонізму дослідники розглядають творчість видатного хорватського скульптора й архітектора Івана Мештровича. Окрім того, митець відзначився і в літературі, опублікувавши кілька творів, серед яких трактат «Діалоги з Мікеланджело» (1926), мемуари «Кілька спогадів про Родена» (1937) і книгу «Спогади про політичних діячів і події» (Буенос-Айрес, 1961; Загреб, 1969). Видатний український художник Яків Гніздовський, який також не цурався пера, зіставляючи багатогранну творчість хорватського різьбяр з типом митця Ренесансу чи бароко, намагається осягнути популярне в той час явище універсальності як таке:

«Мештровичів універсалізм серед сьогодношньої технічної спеціалізації звучить також несучасно. Він і в цьому радше багатосторонній майстер Ренесансу, а водночас може й тип мистця-громадянина близького майбутнього? Тенденції до універсальности, а бодай до ширини – сьогодні щораз частіші явища, як парадокс на тлі щораз більшої спеціалізації життя. 18 і 19 сторіччя висунули і в усіх ділянках життя застосували принцип спеціалізації, – 20 вік розкрив усю її абсурдність. Не виключено, що розвиток мистецтва піде не лінією вузької спеціалізації, а в ширину, пов'язуючи розгублені кінці життя і мистецтва» [86, с. 14–17]. Прикметно, що свого часу про «варварство спеціалізації» сказав у праці «Бунт мас» (1929) іспанський мислитель Хосе Ортега-і-Гасет. Щоправда, за приклад він бере не людей мистецтва, а науковців. Однак його аналіз хронологічно суголосний з міркуваннями Якова Гніздовського [379, с. 81–82]. Безперечно, український митець інтуїтивно передбачив чимало синтетичних мистецьких процесів у майбутньому. Зрештою, ми є свідками поширення багатофаховості (чи принаймні інтенцій до цього) в останні десятиліття. Багато людей, задіяних у творчих сферах, змагають до того, щоб через кому прописати свої професійні ампула, і чим раз рідше трапляються ті, які вдовольняються лише одним фахом. Таку мистецьку гнучкість і творчий динамізм диктує сам час, у якому багато професій відмирає, зокрема під тиском технізації, а багато з'являється, також у зв'язку з комп'ютерними технологіями.

Сміливо ринули на пошуки нових виражальних можливостей у поезії і митці авангардного фронту. (Прикметні зіставлення символізму й авангарду в контексті вивчення медіальних «домінант» доби здійснив А.Ганзен-Льове). Надзвичайно цікавим у плані генерування мультиталантів став провісник авангарду – експресіонізм. Уже побіжний огляд експресіоністських угруповань, які активізувалися в Німеччині, видає на-гора чимало видатних універсалістських імен. Так, найбільш яскравою в цьому плані є група «Синій вершник» (1910–1914; Франц Марк, Василь Кандинський, Август Макке, Пауль Клее, Ліонель Файнінгер). Флагман абстракціонізму Василь

Кандинський (1866–1944) – не лише художник, а й поет (збірка віршів «Звуки» (1913)). Крім того, Кандинський – визначний теоретик мистецтва, ідеї якого мали великий резонанс у європейській культурі. Таблиця відповідностей В. Кандинського засвідчила концепцію єдності кольору й форми, що є прикладом синестезійних пошуків у мистецтві авангарду. До слова, були й інші концепції. Так, єдність кольору і звуку обстоював Р. Делоне, який вивчав синестезію, коли певні музичні інструменти асоціювалися з відповідними барвами. В. Кандинський – автор книги «Про духовне в мистецтві» (1912), яка стала першим теоретичним обґрунтуванням абстракціонізму. Ще один учасник «Синього вершника» швейцарсько-німецький художник Пауль Клее (1879–1940) також належить до мультиталантів, адже запам'ятовувався своїй епосі як художник та письменник. «Поет тісно переплітається з малярем», – так характеризували художній світ Клеє сучасники. Цю думку наводить Роман Якобсон у своєму триптиху про художників (Вільяма Блейка, Анрі Руссо, Пауля Клеє). Один із його віршів став предметом скрупульозного аналізу «граматики поезії» у зв'язку зі специфікою геометричності живописної композиції в дослідженні Якобсона [558, с. 343–363]. Належав до «Синього вершника» Альфред Кубін (1877–1959), німецький художник-графік, ілюстратор і письменник-прозаїк. Його творчість також розвивається в експресіоністському річищі. До експресіонізму тяжіє і творчість Ернста Барлаха (1870–1938), видатного німецького скульптора, а також художника і письменника, з яким нерозривно пов'язане німецьке мистецтво першої третини ХХ століття.

Серед «правих експресіоністів» особливо цікавою є постать Оскара Кокошки. Він видатний маляр та письменник. Кіра Шахова, наголошуючи на тому, що Кокошка був не лише малярем, а й драматургом, підсумовує: «Взагалі, зв'язок літератури і образотворчого мистецтва в експресіонізмі особливо міцний, органічний. Важливою тут є, так би мовити, «візуальна складова» книжок, тобто обкладинки, ілюстрації тощо. А в експресіоністичному кіно й театрі візуальний елемент – декорації, ескізи

кадрів, костюми – й поготів є суттєвим складником художнього цілого» [168, с. 19]. Таким чином, питання про міжмистецькі взаємодії та роль *Doppelbegabungen* в експресіонізмі заслуговує на поширене вивчення. Користуючись словником Герберта Гюнтера, можна доповнити німецький список іменами й інших митців, широкий спектр обдарованості яких включав таланти до літератури, візуальних мистецтв, музики, акторства тощо. Так, з маркером «експресіонізм» згадується Георг Тракль (1887–1917), Кете Колльвіц (1867 – 1945), Олаф Леонард Гульбранссон (1873–1958), Арнольд Шенберг (1874–1951), Ельза Ласкер Шюлер (1869–1945), Макс Бекман (1884–1950) та інші.

Близьким до експресіонізму є польський письменник, художник, філософ та теоретик мистецтва Станіслав Ігнатій Віткевич (Віткаци) (1885–1939), син художника і письменника Станіслава Віткевича (1851–1915). Варто наголосити на непоодиноких прикладах причетності митців-універсалістів до творення новітньої теорії літератури, що виявлялося в авторстві маніфестів і програм мистецьких напрямів. Єжи Квятковський наголошує на самодостатності Віткаци, який «сам собі був теоретиком і реалізатором, групою і течією» [587, с. 26]. Як відомо, Станіслав Ігнатій Віткевич обґрунтував так звану теорію чистої форми, яку обстоював передусім щодо малярства, а згодом і поезії та особливо в драмі. Очевидно, знання професійних секретів різних мистецтв давало ширшу можливість для теоретичного узагальнення, формулювання естетико-художніх засад напрямів, що плідно розмножувалися в авангардному середовищі.

Виразні орієнтації на універсалізм демонструє футуризм. Мистецтвознавці вбачають у цьому напрямі навіть «не художній рух, а певний умонастрій художників і поетів, які мріяли про небувале мистецтво майбутнього» [394, с. 96]. Безперечно, таке мистецтво мислилося передусім як синкретичний проект, здійснити який футуристи та представники інших стильових відгалужень авангарду бралися вже тоді, невтомно експериментуючи на межі слова і візуальності. З різнонаціональних

середовищ футуристів вийшло чи не найбільше мультиталантів власне в комбінації поезія – живопис / графіка. Так, італійський футуризм представлений іменами художника і літератора Франческо Канджулло (1884–1977), художника, скульптора і письменника Фортунато Деперо (1892–1977), у творчості якого Костянтин Дудаков-Кашуро відзначив «повне стирання грані між поезією і живописом» [166, с. 43].

Потужний футуристичний спалах авангардистського вибуху освітив російську культуру. Відомо, що футуристи утверджували пріоритет образотворчого мистецтва у вираженні сучасності. Невипадково більшість російських футуристів починали свою творчу кар'єру з живопису. «Важливо зазначити, що з виходом у мистецтво футуристів порушилися звичні зв'язки між поетами і художниками. Зв'язок за ідеєю, оповідним мотивом рішуче витісняється зв'язком за «майстерністю», за методом», – пише В. Альфонсов [4, с. 102], і його спостереження перегукується з наведеними міркуваннями А. Ганзена-Льове про специфіку міжмистецьких співвідношень у медіаландшафті символізму й авангарду. Серед російських футуристичних груп особливо привертає увагу вже згадане угруповання «Гілея» як найжвавіше середовище арт-дифузного характеру, засноване 1910 року в маєтку Чернянка Таврійської губернії. Світлана Руссова пояснює естетику російського авангарду впливами французького живопису, зокрема зазначаючи, що «так, як і у Франції, в Росії поетами ставали художники (В. Хлебников, Д. Бурлюк, О. Гуро, В. Каменський, О. Кручоних), а художники – поетами (М. Ларіонов, О. Розанова, П. Філонов, К. Малевич)» [433, с. 135]. Безперечно, у кожного з цих митців своя творча доля й різні мистецькі стратегії. Так, у першій із зазначених груп професійними художниками насправді були Давид Бурлюк, Олена Гуро й Олексій Кручоних, причетність Василя Каменського і Велемира Хлебникова більше аматорська. Так, Василь Каменський навчався живопису у Давида Бурлюка. Щодо Велемира Хлебникова наведу цитату із спогадів Романа Якобсона: «Я запитав, чи був Хлебников живописцем, і він показав мені свої ранні

щоденники, приблизно семирічної давності. Там були кольоровими олівцями намальовані різні сигнали. «Спроби кольорового мовлення», – пояснив він побіжно» [557, с. 83–89]. Приклад гармонійної єдності двох мистецтв дає досвід Єлени Гуро (1877–1913), російської художниці, поетеси і прозаїка, творчість якої постає зв'язковою ланкою між символізмом і футуризмом. Дослідники відзначили характерний для її творів синкретизм живопису й поезії [227]. Нагадаємо, що малював і Володимир Маяковський. Рання поетична творчість автора пронизана потягом до живописності образу, що впливає з характерного для поета власне зорового сприйняття світу. В. Альфонсов у книзі «Слова і фарби» присвячує В. Маяковському розділ «Поет-живописець», у якому аналізує роль живопису у становленні Маяковського-поета і показує, як трансформувалося живописне сприйняття у його поетичній системі [4, с. 91–140]. З різними культурами співвідноситься й ім'я знаменитого авангардиста Казимира Малевича, який був не лише художником, а й теоретиком мистецтва.

Пригляньмося й до кола польських авангардистів, серед яких також є чимало митців універсального характеру. Серед них привертає увагу постать Титуся Чижевського (1880–1945), маляра, поета, теоретика і прозаїка мистецтва. Він був одним зі співзасновників авангардної літературно-мистецької групи формістів, а також брав участь у перших виступах польських футуристів, публікуючись зокрема в збірних маніфестах руху. Тому Єжи Квятковський визначає поезію Чижевського як формістично-футуристичну, акцентуючи на її графічній революційності, що кореспондує не тільки з малярським новаторством, а й з технікою кінематографу [587, с. 86]. Титусь Чижевський залишався найдовше серед інших митців вірним футуризмові.

Леон Хвістек (1884–1944), польський прозаїк, філософ, математик, теоретик мистецтва, маляр і публіцист, приєднався до групи митців і поетів польських формістів 1917 року. Згодом Хвістек бере участь і в футуристичному русі. Доля цього талановитого універсаліста пов'язана з

Україною, адже він викладав у Львівському університеті імені Івана Франка. Характерно, що освітні «шляхи» польських митців-універсалістів неодноразово перетинаються в освітніми студія вже згаданих українських художників-поетів.

Історія польської літератури підказує інші імена мультиталантів, творчість яких збіглася з періодом міжвоєнтя. Так, це Єжи Гулевич (1886–1941), драматург, прозаїк, маляр і графік, а також славнозвісний Бруно Шульц (1892–1942), графік і письменник. «Гравюра й літера, малюнок і слово, пластика й література – дві галузі творчості, які Шульц плекав паралельно, інколи в тісному взаємозв'язку, нерозлучно супроводжували одна одну від миті, коли маляр і рисувальник заходився до своїх перших письменницьких спроб. Отож місце, у якому зустрічаються навзаєм ті два шляхи самовиразу, де вони не лише співіснують, а й, діючи спільно, творять двоїстий, проте цілісний літературно-пластичний, словесно-графічний твір, є місцем особливого, Шульцівського симбіозу», – зазначає найретельніший біограф Шульца Єжи Фіцовський [508, с. 280]. Тож не випадково Тадеуш Хжановський зараховує цього польського автора, а також Альфреда Кубіна до автоілюстраторів, які створили адекватні пластичні ілюстрації своїх творів, що перевершують навіть професійне ілюстраторство [589, с. 394].

Не можна обійти увагою й естетико-художні засади дадаїзму, який породив таких універсалістів, як австрійський художник, скульптор, поет Рауль Хаусманн (Dadasoph) (1886–1971), якому судилося стати ключовою фігурою берлінського дада, та видатний німецький митець Курт Швіттерс (1887–1948), який новаторськи заявив про себе в живописі, мистецтві колажу, поезії, прозі, сценографії, архітектурі.

Чимало митців універсального обдарування помітно і в колах відомих художників-кубістів. Так, Пабло Пікассо, засновник кубізму, автор поем «Божа знать – Буджелу», «То швидше, то повільніше», «Я пишу клітини тиші», «Сонце змиває абстракції» та ін. Аналізуючи поеми П. Пікассо, Валерія Радзівська пише: «Вони позначені рисами конвульсійної краси»: у

них митець втілює ідею заміщення однієї форми мистецтва іншою, прагне «писати картини» і «малювати поеми». Слова стають «піснею кольорів» [413, с. 9]. Як відомо, художник є ваговою фігурою і сюрреалізму, у середовищі якого зафіксовані непоодинокі приклади «двокомпонентної» творчості окремих митців. Природно, що саме французька культура позначена найвищою частотністю таких універсалістів-авангардистів, адже експерименти, спрямовані на інтермедіальні ефекти, були започатковані ще зламом століть. Орієнтацію на злиття музики, живопису та літератури проголосив вже Гійом Аполлінер (1880–1918), французький поет, художник і критик, провідник авангарду, натхненник сюрреалізму. До речі, Г.Аполлінер знайомий як критик творчості Михайла Бойчука, Василя Хмелюка, Олександра Архипенка.

Про французьких митців універсального характеру принагідно згадується в дослідженнях, присвячених міжкультурним та міжвидовим зв'язкам, що спостерігаються в українській рецепції французького сюрреалізму. Так, привертає увагу до творчості митців-універсалістів у французькій та українській поезії першої половини ХХ століття львівська дослідниця Ярина Стецько, акцентуючи власне на прикладах сюрреалістів. «Майже всю як французьку, так і українську поетичну спадщину ХХ століття доцільно розглядати в більш чи менш тісному зв'язку з живописом та скульптурою того ж періоду. Особливим чином це стосується сюрреалістів. Про те, що контакт між поезією, живописом та пластичним мистецтвом був справді тісним, свідчить той факт, що багато митців, які належали до історії образотворчого мистецтва, знайшли своє місце і в історії поезії. Розвиток сюрреалістичних поезії і живопису був навіть не паралельним, швидше спільним. Нерідко поет, художник, скульптор поєднувався в одній особі», – констатує дослідниця [474, с. 183]. Ярина Стецько аналізує творчий спадок таких французьких митців, як Жан Арп (1886–1966), Макс Жакоб (1876–1944), поетичну творчість усесвітньо відомих художників Сальвадора Далі та Пабло Пікассо.

Часто з сюрреалізмом асоціюють творчу діяльність французького художника і поета Анрі Мішо (1899–1984), хоча формально він не належав до цієї течії. Можна означити його креативні пошуки як «синестезійний експресіонізм». Його творчість, як зазначає Юлія Римар, «багатовекторна, синестезійна, дуальна і сполучає у собі графіку, живопис, літературу, мистецтвознавчу критику та інше» [169, с. 198]. Дослідниця простежує творчі процеси Мішо як взаємодоповнювальні: «Тексти у А. Мішо часто створюються під впливом візуальних мистецтв. До них ми можемо віднести роботи письменника, які стосуються як його власного образотворчого доробку, так і художньої спадщини інших митців. Образотворче мистецтво А. Мішо, своєю чергою, є відображенням його літературного доробку» [169, с. 198].

У контексті сюрреалізму постають й універсалісти інших національних культур. Цікава в цьому плані творча доля Вітезслава Незвала (1900–1958), який на рубежі 20–30 років постає як один з творців чеського варіанту сюрреалізму. З 1922 року він був учасником спілки молодих письменників і художників «Деветсил», естетична програма якої отримала назву «поетизм» [578, с. 152–181]. Група «поетистів» увійшла в історію літератури як найвпливовіша чеська авангардистська течія ХХ століття. Вітезслав Незвал у роки окупації звернувся до живопису, виявивши в цій галузі мистецтва неабиякі здібності. Надзвичайно цікавою є постать Карела Тейге (1900–1951), чеського письменника, перекладача, літературного критика, публіциста, художника-графіка, книжкового оформлювача, теоретика мистецтва. 1924 року Тейге виступив з маніфестом «поетизму». Він також був одним із творців авангардної групи «Деветсил» (1920–1930), а впродовж 1934–1938 – членом «Чеської сюрреалістичної групи», яку створив разом з В. Незвалом. Цікаво, що Карел Тейге – автор монографії про О.Архипенка (1923).

Окрім того, по різних країнах розкидані митці, яких зазвичай не зіставляють з конкретними мистецькими напрямками, та згадати про яких у

контексті універсалізму не зайве. Так, серед німецьких мультиталантів, зафіксованих Гербертом Гюнтером, без причетності до будь-якої естетико-художньої системи (або й із зазначенням авторської «позаконтекстності»), фігурують: письменник, художник, скульптор Генріх Ернст Кромер (1866–1948), письменниця, перекладачка й ілюстраторка Ельза Ернст (1874–1846), письменник і художник Пауль Гурк (1880–1953) та багато інших. До таких належить відома фінська художниця і романістка шведського походження Туве Янссон (1914–2001), у нас найбільш znana як дитяча письменниця. У кінці 30-х років вона написала й проілюструвала свою книжку «Малюк Троль і велика повінь», і власне з цього моменту, коли сама почала виконувати обидва види роботи, нарешті здобула, за її словами, відчуття справжньої свободи. Це дуже знакове спостереження в устах митця-універсаліста.

Цікаво, що не лише європейська культура збагачується творчим коштом універсалістів. Процеси на багатовекторність творчої реалізації митця спостерігаються зокрема в Індії. Так, рубіж XIX–XX століть позначений рухом «бенгальського відродження», що знаменує зародження «овіяного мрійливістю живопису на національно міфологічні та побутові теми» [394, с. 100]. Саме в контексті цього відродження постає і творчість відомого письменника Рабіндраната Тагора, який у старшому віці береться за пензель. Він зумів створити свій своєрідний художній стиль, а його малярська спадщина складає понад дві тисячі рисунків і картин.

Таким чином, активна творча діяльність митців-мультиталантів стає однією з тенденцій доби, що проявилася в різних національних культурах. Цей огляд трендів універсалізму у зв'язку з естетико-художніми напрямками модернізму «підсвічує» українську літературу з талановитою плеядою *Doppelbegabungen*.

Висновки до розділу 2

Українська література 20–30-х років XX століття, передусім у Західній Україні та в еміграції, претендує на унікальність в історії нашої літератури, зважаючи на синкретичний характер та велику кількість мультиталантів, а це

у свій спосіб збільшувало масштаби українського відродження, яке в радянській Україні приречене було стати розстріляним. До періоду міжвоєнтя українська культура ще не знала такого творчого захоплення та одержимості мистецтвом. Інтеграційні процеси в мистецтві спостерігалися у поглибленні контактів між письменниками та художниками, їхніх спробах гуртуватися у спільні організації, в активній участі представників різних творчих спеціальностей у мистецтвознавчому дискурсі, у появі цікавих видань синтетичного характеру, що давало високий градус культурної універсалізації. Наголошено на тому, що українська культура завжди вирізнялася особливим синкретизмом, тож міжмистецька творчість різнобічних творчих особистостей є непоодиноким фактом у минулих століттях і до сьогодні. Досліджуваний період постає в широкому історичному контексті, що дало змогу простежити провідні тенденції звернення художників до мистецтва слова. Важливо й те, що феномен митця універсального типу тією чи іншою мірою проявився в період міжвоєнтя в різних національних культурах. Зрілий модернізм багатий на приклади співпраці поетів і художників, діалогу поезії й живопису, у якому вони виходять за власні межі, а відповідно й постаті *Doppelbegabungen*.

РОЗДІЛ 3

БПРОФЕСІОНАЛІЗМ СВЯТОСЛАВА ГОРДИНСЬКОГО ЯК СТРАТЕГІЯ АВТОНОМНОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТА МИСТЕЦЬКОЇ ТВОРЧИХ СФЕР

3.1. Діалогічна парадигма літературно-мистецької творчості С. Гординського: українські виміри

Постать Святослава Гординського (1906–1993) виділяється своїм масштабом серед усіх митців, творчість яких береться до уваги в нашому дослідженні. Його не випадково називають людиною Відродження на взірць ренесансних титанів. Дебютувавши в добу міжвоєнтя, він зумів повною мірою розкрити свій творчий потенціал і в образотворчому мистецтві, і в літературі. Не менш важливі і його наукові – літературознавчі й мистецтвознавчі – праці.

У радянський час ім'я Гординського всіляко замовчувалося в Україні, незважаючи на його активну мистецьку, наукову і громадську діяльність в еміграції, що заслуговувала на резонанс. Натомість за кордоном його ім'я фігурує в різних публікаціях, що засвідчує бібліографічний показник «Святослав Гординський – письменник і митець (1906–1993)», який з'явився в серії «Діячі української діаспори» в Харкові 1998 року. Літературна творчість митця викликала інтерес у різний час у таких знаних літературознавців, як Ю. Шерех, Ю. Бойко, Г. Костюк, В. Державин, І. Качуровський, Б. Бойчук, Б. Рубчак, Б. Певний, Л. Рудницький, О. Тарнавський та інші. Крім того, варто виокремити зібрані матеріали про Гординського в часописі «Терем» (Детройт, 1990, №10).

В Україні дослідження і популяризація творчої спадщини Гординського стартували з державною незалежністю. Його творчість в образотворчому мистецтві знайшла вдумливих і сумлінних дослідників (Л. Волошин, Р. Яців, Х. Береговська, В. Федорук та ін.). У Львові з 1995 року започатковані Наукові читання пам'яті Святослава Гординського, на основі яких видаються

збірники матеріалів. Не бракує й літературознавчих розвідок (переважно у форматі статті), які аналізують творчість Святослава Гординського як письменника. Так, досліджували поезію цього автора С. Андрусів, М. Ільницький, Ю.Ковалів, В. Просалова, Т. Салига, М. Хороб, В. Чобанюк, причому кожен дослідник так чи інакше порушував проблему діалогу мистецтв у творчості С. Гординського. Відзначимо й найновіше видання біографічного характеру авторства Б. Гориня [136].

Специфіка аналізу творчості Святослава Гординського продиктована його грандіозним творчим розкриттям у різних мистецьких сферах, що вирізняє цього митця з-поміж інших митців-універсалістів, які фігурують у нашому дослідженні. Таким чином, міжмистецькі діалоги у творчості Гординського розглядаються крізь призму власне інтертекстуальності. Продуктивність такого вивчення ми обстоювали ще в першій публікації 2009 року, присвяченій поетичній творчості митця [325]. Міжмистецька інтертекстуальність була задекларована як один із аспектів комплексу художньої діалогічності автора. У цій роботі перегуки між арт-сферами, у яких працював митець, набувають вирішального значення в контексті його зацікавлень українською культурою окремих періодів та певних національних культур. Заакцентуємо при цьому, що творча діяльність Святослава Гординського найбільшою мірою вписується в перший різновид інтермедіальних стратегій *Doppelbegabungen* – автономну реалізацію творчих проєктів у різних медіальних системах. Гординський паралельно працює як художник і поет, однак ці сфери доповнюють одна одну. Так само з мистецтвознавством і літературознавством: не можна сказати, що це відокремлені царини занять Гординського-дослідника, адже матеріал його розвідок, їхній стиль свідчить про взаємну комплікацію. Він мислить широко, раз по раз сягаючи за прикладами в сусіднє мистецтво чи науку, тож універсальність його творчої натури проступає чи не в кожному матеріалі.

Однак слід обумовити й такий момент. Творчість Гординського в різних ділянках по-різному суміщається на різних життєвих етапах. Якщо рання

поезія «озирається» на малярство і графіку (звідти і відповідні теми та особливості поетики), то зріла творчість цілком самодостатня. Та на всіх етапах творчість Гординського імплікує дві мистецькі сфери, у кожній з яких він досягнув вершин майстерності. Обдарованість завжди поєднується з великою працею, яка є і передумовою, і результатом реалізованості митця. З певної безсистемності твориться структурована система, у якій кожен рівень включає літературу й образотворче мистецтво, що «працюють» на розкриття окремої теми, літературного періоду чи національної літератури.

Чому Гординський писав? Не раз йому доводилося самому пояснювати, як поєднується література і малярство в його творчості. Під час приїзду в Україну 1991 року, на зустрічі з письменниками, він пояснював, що «ті обидві ділянки часто бувають нерозривно пов'язані і не перешкоджають собі взаємно», а цікава і творча праця в галузі сакрального мистецтва, якою він сорок років займався в Америці, давала йому змогу бути незалежним, «своїм власним меценатом» [123, с. 458]. Так «утилітарно» пояснює С. Гординський зв'язок літератури й образотворчого мистецтва у своїй творчій діяльності. Водночас, його досвідченість у літературі була вимогою часу і суспільства. «Мистці ренесансу були майже завжди досвідчені в усіх родах мистецтва. Їхнє оточення вимагало від них, щоб вони були такими, – творцями світу краси. Суспільство потребувало їх для втримання високого культурного рівня своєї доби», – писав він у передмові до монографії «Леонід Моложанин» [105, с. 244], і ці слова стосуються великою мірою і його власної творчої діяльності. Крім того, література давала «ближчий контакт зі світовими культурними зацікавленнями» [110, с. 19], тож саме писання стає для нього можливістю діалогу з іншими культурами. Можемо узагальнити, що протиставлення «природи» й «культури» для Гординського зняте, інші культури для нього – його друга природа.

Як і в інших універсалістів, у нього набуває важливості тема творчості, мистецтва і митця. Прикметно, що *слово* – один із важливих концептів у поетичній творчості Гординського. Його філософське осмислення

спостерігаємо в різних творах. Передусім *слово* входить у його творчість як новий матеріал, адже досі були лише фарби. Невипадково він зводить в єдиний ритм кольори і слова: *«Кольори і слова в натхненному танку/ Однаково дзвенять у ритмі мелодійнім,/ Шукаючи сполук, де б кожен серця стук/ Акордом уставав дзвінком і гармонійним./ Закреслені в один міцний і певний ритм,/ У ліриці слова здригнуться шумом вітру,/ А динамічність фарб гарячий кольорит/ Віддасть усю красу мінливого повітря* [103, с. 37]. У збірці «Барви й лінії» є вірш «Слова», у якому поет звіряється про секрети поетичної творчості, коли поезія твориться з чистого натхнення («щонайкращих слів усі кишені повні») або ж коли слова «нагадують п'янюг», «заїлі, мов бандит», тож митець мусить багато працювати, добираючи і шліфуючи їх. Йому знайомі радість і муки творчості. Прикметно, що вже з початку поетичного шляху С. Гординський вловив «слів красу невловну», і розвиток цієї теми суголосно звучить у нього з неокласиками. Очевидно, митець прагнув збагнути своє літературне «навернення», його онтологічну важливість.

Отож спробуємо осягнути інтермедіальну стратегію творчості Гординського, попередньо інтертекстуально структурувавши його літературний матеріал. Основа діалогічної парадигми у творчості С. Гординського – це рецепція і художнє осмислення української і світової культурної спадщини, перегук із творчістю митців сучасності та минулого, а також структурна розбудова поезій із виразними інтенціями на довірливу розмову, діалог із читачем. Творчість митця в контексті української літератури розглядається у трьох підрозділах. Давня література і мистецтво, шевченкіана, література Розстріляного відродження – такі магістральні шляхи розгляду контекстів творчості С. Гординського. Безперечно, вони не вичерпують усього багатоманіття зацікавлень митця в українській культурі. Можна порушувати питання про зв'язки автора з поетами Празької школи й Нью-Йоркської групи, а також його творчі діалоги з близькими авторами-

сучасниками. Наш вибір зумовлений як вагомістю інтертекстуального вираження, так і інтермедіальним потенціалом матеріалу.

3.1.1. «Луни давнини»: давня література й мистецтво у творчості Гординського

Поетика діалогізму пронизує всі сфери багатогранної творчості Святослава Гординського, основа якої міцно тримається національної традиції. Окрема роль у ній належить пам'ятці «Слово о полку Ігоревім». У статті «"Слово о полку Ігореві" і українська народна поезія» Гординський пише: «"Слово" стоїть перед нами наче крилате і буйнолисте дерево, ми його можемо бачити і сприймати, але його глибоко вросле коріння, яким воно тягне соки великої поезії, можемо тільки відчувати. Проте нікому, мабуть, не прийде на думку заперечувати, що могутнє дерево не має й могутнього коріння» [126, с. 32]. Тому, перефразовуючи цитату автора, можна стверджувати, що давня українська культура для його наукового й художнього слова стала тим «глибоко врослим корінням, яким воно тягне соки великої поезії». Увага до давнини, особливо княжої доби, не спадала впродовж усього життя С. Гординського, причому це інтерес митця концептуального стилю, який осмислює минуле в літературних і мистецьких пам'ятках, творчо інтерпретує давнину у власній поезії та графічних роботах. Можна зафіксувати симетрії у різних мистецьких сферах, у яких автор працює автономно. Водночас, переспів «Слова о полку Ігоревім», який належить перу С. Гординського, був виданий з його ж ілюстраціями, таким чином, маємо приклад медіа-комбінації. Оксана Корнютко-Гринів, досліджуючи начерки С. Гординського образів святих Ольги й Володимира, вказує на роль «Слова» у його роботі над іконами. Дослідниця говорить про «глибинний зв'язок слова й канонізованого та освяченого образу» [226, с. 114–115]. Рядки з пам'ятки фігурують на звороті аркуша з начерком «Князь Борис» [225, с. 49].

В есеї «Луни давнини. Шляхами одного міту», опублікованому ще 1930 року в газеті «Краківські вісті», Святослав Гординський розмірковує про магію подій минулого, що притягує людину переломного часу, а слова з давніх книжок переростають у символи, «гігантські дороговкази над українською ніччю» в освітленні спалахів сьогочасності [108, с. 67]. Автор стверджує важливість «Слова о полку Ігореві» («Луни давнини! Немає, мабуть, для нас нині актуальнішої книжки, як «Слово о полку»!), проводячи паралелі між звитяжним минулим і сучасністю. Ця невелика стаття може вважатися заявкою-анотацією для всієї майбутньої праці С. Гординського над літературною пам'яткою княжої доби. Саме «Слово» о полку Ігореві стало поштовхом для розвитку історіософських ідей митця.

Уже 1936 року Гординський видав у Львові перший переспів «Слова» (друга редакція з'явилася в Мюнхені 1947 року, третя – 1950 в Філадельфії). Свій перший переклад письменник вважає «своєрідним «намацуванням» можливостей передачі поеми засобами сучасної української мови»: це була спроба перекладу поеми римованим віршем різних розмірів» [119, с. 431]. Кожен наступний переспів уточнювався й удосконалювався. 1985 року вийшов його переклад «Слова о полку Ігореві» німецькою мовою. Як зауважив Ігор Качуровський, перша любов Гординського-перекладача не поезія Франсуа Війона, «його перша і незмінна любов – «Слово о полку Ігореві» [207, с. 74]. Зазначу, що С. Гординський як рецензент відстежував усі дослідження й переклади «Слова», які з'являлися у світі. Так, він наводить переконливі аргументи в критичній рецензії на книгу «La Geste du Prince Igor» (New York, 1948) («Київ», 1950, №2); відгукується рецензією на російське ювілейне видання «Слова о полку Игореве» (Москва-Ленинград, 1950), «цікаве своїм різномірним зібраним матеріалом у досить консервативному опрацюванні» («Київ»; 1953, №1, с.58–59); дає позитивну рецензію на болгарське науково-популярне видання про поему «Песен за похода на Игор» (Софія, 1954), високо оцінивши, зокрема, переклад поеми Людмила Стоянова («Київ», 1958, №2). Були й інші його відгуки.

Крім того, Гординський безупинно вивчає «Слово о полку Ігореві», працюючи зокрема над з'ясуванням «темних» місць у поемі. Уже в старшому віці, даючи інтерв'ю Юрієві Тису, який констатує необхідність відвойовувати пам'ятку від російської літератури, що присвоїла її собі, літературознавець розважливо і без ноти розпачу відповідає: «Щодо цього присвоєння, то я не дивлюся на це так трагічно, – в інших політичних умовах цей факт став би радше аутом на нашу користь, це ж бо незаперечний факт культурної гегемонії старого Києва, який накладав свою вже високорозвинену культуру підлеглим йому тоді північним князівствам. Замість сперечатися з російськими дослідниками поеми, я волів знаходити факти, які підтверджували виникнення її на українському ґрунті. Такі знахідки знайшли розуміння навіть у російських науковців» [110, с.23]. Безперечно, слухність і конструктивний підхід Гординського підтверджує його наукова діяльність. У кожному десятилітті він «звітує» про «Слово» певною своєю творчою роботою або ж літературознавчою розвідкою. Так, 1950 року, окрім уже згаданої нової редакції перекладу поеми, С. Гординський публікує статтю «Слово о полку» очима росіянина», у якій розглядає статтю Віссаріона Белінського, присвячену пам'ятці. Він не впадає в пафос суперечки і керується лише гасіо. Таким чином, йому вдається довести українську автентичність «Слова» виключно міркуваннями самого одіозного Белінського.

1963 року у Вінніпегу вийшов цикл його статей «Слово о полку Ігореві» і українська народна поезія: Вибрані проблеми». В основі концепції Святослава Гординського лежить ідея про тісні зв'язки поеми з фольклором. Не може не вразити надзвичайна обізнаність літературознавця з українською народною поезією. Він щедро користує з різних фольклорних збірників («Русалка Дністрова», збірки І. Лозинського, М. Максимовича, П. Чубинського, Я. Головацького, В. Антоновича, М. Драгоманова, І. Свенціцького, В. Гнатюка, К. Квітки, Ф. Колесси та інших). «У цій праці С. Гординський вийшов на бій з багатьма вченими славістами світу за

тлумачення темних слів і місць у «Слові». Він, як зброю, вжив багатющий фольклорний матеріал (пісні, думи, колядки, заклинання, голосіння, ритуальні звичаї) майже всіх слов'янських народів і переконливо довів українські джерела «Слова» та подав свої нові тлумачення темних його слів і місць», – так метафорично оцінює дослідження літературознавця Григорій Костюк [228, с.363]. Цикл статей акцентує, перш за все, на мовознавчих аспектах пам'ятки. Він з'ясовує, що означає «а злата и сребра ни мало того потрепати», «а чи диво ся, братіє, стару помолодити», «половецкую землю мечи цвѣлѣти», «на Канину зелену паполому постла», «синее вино съ трудомъ смѣшено», розрізняє назви «русичі» і «русовичі». Дослідник упевнено оперує лексикологічними матеріалами, розкошуючи в найтонших нюансах різних, не лише слов'янських мов. Його філологічний хист масштабно оприявнюється в цій праці. С.Гординський передусім має на меті розкрити «поетичну суть поодиноких місць поеми» [126, с.29], а мовознавчі студії лише сприяють цьому. Це помітили й інші літературознавці. Так, Юрій Бойко відзначає: «Донедавна в літературознавстві переважав історико-культурний підхід до «Слова». Натомість увага Гординського до «Слова» – саме як до мистецького твору» [40, с.65]. Крім того, літературознавець ґрунтовно висвітлює проблеми ритміки «Слова», поетичні образи-формули, заговори та порівняння у «Слові о полку Ігореві» і в фольклорі. С.Гординський вибудовує порівняльну стратегію і щодо зв'язку поеми з літературою наступною, розглядаючи окремі збіжності з «Енеїдою» І. Котляревського.

У пізнішій статті «З лупою літературного детектива над «Словом о полку Ігореві» (1988) Гординський реконструює шляхи наукових пошуків, якими він пройшов, починаючи від тридцятих років. Уже на зорі свого зацікавлення поемою він знав українську народну поезію, та, коли повернувся до проблем «Слова» на початку 1960 років, був ще краще озброєний. Маючи доступ до багатой бібліотеки митрополита Іларіона,

С. Гординський збагатився новими матеріалами, що стали імпульсом до розгортання власних концепцій. У цій статті він пише: «У дослідженні таких важливих творів літератури, як «Слово о полку» праця йде двома шляхами: один – це студія самого твору з усіх можливих поглядів, другий – це критичне ознайомлення з літературою, яку той твір викликав. Це останнє дає невичерпне джерело обміну думок, спостережень, ідей, погоджень і непогоджень, бо кожен дослідник у якійсь мірі розкриває свій інтелектуальний багаж і дає змогу ритися в ньому й оцінювати все власними критеріями в співставленні з чужими» [100, с.104–105]. Літературознавець дає приклад ретельного дослідження, що базується на ознайомленні з колосальним масивом попереднього «слово»-знавства, а водночас демонструє сміливість і розкутість власного аналізу, що завдяки підібраним фактичним підтвердженням веде до «синтези в пошуках попередників». Григорій Костюк фіксує позитивну реакцію наукового світу на дослідження Святослава Гординського. Так, схвально оцінили працю вченого Роман Якобсон (Гарвардський університет), Ніколай Ділевський (Софійський університет), російські вчені В. Адріанова-Перетц, Ю. Бегунов та інші. Дослідження С. Гординського цитують у збірнику «Слово о полку Игореве» і пам'ятники Куликовського цикла» (1966) та «Словаре-справочнике «Слово о полку Игореве», які видані АН СРСР. Не згадали про працю С. Гординського лише українські вчені [228, с.363]. Замовчування його наукових досягнень в Україні прикро вражало й самого дослідника.

Прикметно, що С. Гординський вбачає ідентичні механізми творчого процесу в невідомого автора «Слова» й Тараса Шевченка. Як і Шевченко, автор поеми «узяв собі за основу – різні поетичні засоби, образи, епітети, інтонації з народної поезії – але на тій основі виткав свою власну поетичну ткань» [126, с.18]. Тож літературознавець вважає спільними домінантами обох поетів і методи творчості, і стиль. Він неодноразово стверджує «несамовиту актуальність» цієї літературної пам'ятки, у якій розкривається наша історія і «майже фаталістична незмінність нашої долі-призначення»

[126, с.16]. Отже, «Слово о полку Ігореві», як і творчість Тараса Шевченка, складають фундамент національної літературної традиції, що постав на основі народної словесності.

Захоплення літературою давнини певною мірою має симетричні виміри для Гординського й у мистецтвознавстві, пов'язані з його дослідженнями української ікони. Так, він автор ґрунтовного мистецтвознавчого дослідження, присвяченого вивченню української ікони («Українська ікона 12–18 століття» (Філадельфія, 1973)), часто виступає з окремими публікаціями з цієї проблематики («Про найстаріші київські ікони» (1966), «Доля українських ікон у Польщі» (1969), «До справи ікони Белзької Богоматері» (1973), «Ув'язнені ікони» (1974), «Українська ікона на тлі універсалізму візантійського стилю» (1990), «Українська ікона» (1991), рецензії на відповідні видання інших авторів тощо). Гординський як мистецтвознавець дає ґрунтовний огляд іконографічних періодів українського мистецтва, оперує колосальними фактичними матеріалами, вражаючи дивовижною обізнаністю в цій мистецькій царині. Безперечно, ці знання неабияк прислужилися йому як митцеві під час оздоблення багатьох храмів у різних країнах.

Луни давнини постійно вчуваються і в оригінальній поетичній творчості Святослава Гординського. В інтерв'ю Юрієві Тису він сказав, що саме «чимала робота над перекладами віршем «Слово о полку» і французьких поетів дала мені змогу виробити власний критерій у підході до того, що є властивою поезією, а що тільки віршованою прозою» [110, с.21]. Літературна пам'ятка слугувала для нього як письменника еталоном поетичного слова. Передусім у віршах поета відлунюють образні запозичення зі «Слова о полку Ігореві». Так, промовляє поезією Гординського Ярославна з однойменного вірша, датованого 1945 роком. Цей парафраз «Плачу Ярославни» поет доповнив партією князя Ігоря, який немов відповідає вірній дружині. Звертання до Ярославни є й у поемі «Сім літ» (1939), що відтворює буремні для України воєнні роки (1914–1920): «*Ти ж,*

під віттям тужливих верб,/ Ярославно-зозуле, не плач,/ Ще серце гнів береже –/ Ой буде ще, буде вихор!/ Як кара, сонце зійде,/ На Дніпрі заграє сурмач/ І прискаче до тебе вчвал/ З полону твій ладо – Ігор [103, с. 247]. Це уривок з останнього розділу «1920 рік». Саме ця частина поеми пронизана алюзіями й ремінісценціями «Слова» («верхдерева скигнуть Див», «зачерпнувши в шолом води, всю гіркість поразок випий» та ін.). Фінал поеми набуває історіософського звучання, зв'язуючи історію княжої доби з подіями, які українці ще не так давно переживали, а С. Гординського – з автором «Слова». Так, Юрій Бойко, акцентуючи на проявах міфологічного в оригінальній поезії Гординського, слушно зауважив: «В поезії «Полтава» не випадково з'являється дивдерев, скалок з мітології «Слова о полку Ігоревім», не випадково, бо й образність думання про недолю України нагадує нам про логічно-образне мереживо думок невідомого автора «Слова» [40, с. 68]. Див як уособлення ворожої птахоподібної істоти зустрічається й у інших віршах Гординського. Наприклад, «Розмова з уявним двійником», що увійшла до збірки «Вітер над полями» (1938), невідомо завершується передчуттями біди: *«Але даремне в сизий дим/ Ми зір напружуєм до втоми, –/ Лиш чути: накликає Див/ І дише глухо невідоме...»*[103, с. 124]. Як і більшість віршів у збірці, цей вірш датований трагічним в українській історії 1937 роком. Поет передає тривожний настрій й очікування майбутнього «тепер, коли чорніша ніч». Та в сучасність влітаються деталі глибокого минулого, подекуди витворюючи відчуття подвійного історичного часу. Сприяє цьому й уведення архаїчної (часом діалектної) лексики: «ворог в чорнім харалузі», «комонь», «стрем'я». Це спостерігається і в інших поезіях цієї збірки, ідеї якої нав'яз «чорний вітер лихоліття».

Натомість у мариністичний цикл «Шторми і штилі» зі збірки «Буруни» (1936) увійшов вірш «Данило Паломник», написаний в Палестині в липні 1934 року, в якому поет прагне зафіксувати «мовчання» вічності: *«Колихали моря і самуми жагучі пекли,/ Вічність мовчала у тиші пустинь непорочній, /Нахилялись додолу тривожно, мов пальми, віки/ І дивилися в очі»* [103, с. 70].

«Прочанин з широко розкритими очима» ідентифікується не лише з Данилом Паломником, що ще в XII століття відвідав Палестину й залишив про подорож свій твір «Життя і ходження Данила ігумена Руської землі», а й з самим поетом.

До княжої доби повертає нас і поезія «Холм» (1940), створена після поїздки автора до давнього княжого міста. «Холм» складається з п'яти окремо виділених віршів, кожен з яких вирізняється розміром, що додає динамічності. Перші три вірші відразу занурюють в історію. Так, поет згадує князя Данила, за правління якого Холм став столицею Галицько-Волинського князівства, розширився і найбільше розбудувався. Четверта частина повертає в сучасність, з якої автор веде свій історичний екскурс. Очевидно, епіцентром споглядання є Столпська вежа, до якої відсилає епіграф, узятий із Ітапіївського літопису: «Стоить же столп поприще от города камен, а на нім орел камен ізваян...». Таким чином, княжа доба викликає в поета захоплення минулими звичаями, які оживають у його уяві, коли він споглядає кам'яниці й руїни стародавнього славного міста.

Схожі творчі механізми спрацьовують й у вірші «Галич» (1936), що належить до поезій, які не увійшли до збірок: давнє місто спонукає до пригадування історії, навіюючи роздуми про долю України. «Ця мала поема була написана в Галичі-Крилосі кілька днів після відкриття археологом Ярославом Пастернаком саркофагу князя Осмомисла в фундаментах збудованого ним собору», – занотував Святослав Гординський у примітках [119, с. 427]. Минуле не втрачає для поета свого значення, живе у «вибухах уяви», готове відродитися в нових історичних подіях, зв'язок між якими він уловлює.

Знамена, здіблені комони, стріли полум'яні – цей набір образів структуровано довкола опозиції *тлін – вогонь*. Минула слава загорається з новою силою прагненнями до звершень і подвигів. Історія відроджується, як Фенікс з попелу. «Образ Фенікса діє, навіть коли само слово «Фенікс» не промовляється», – можна спроектувати думку Г. Башляра на цей вірш поета

[26, с. 81]. Поезія С. Гординського конструюється від історичних схем до інтроспективних інтенцій, пов'язаних з осмисленням минулих перемог і поразок. Неодноразово у віршах на історичну тематику Гординський фіксує слово «серце»: «*серце знову повторне*» («Холм») [103, с. 157]; «*підношу я багряний серця щит*» («Галич») [103, с. 190]; «*Але серце не взад поглядає, а, всоте,/ У майбутнє воно навчається йти*» («На горі князя Льва») [103, с. 196]. Перед поетом і його сучасниками – жорстока доба, що, як і колись, кличе до боротьби. Таким чином, ці та інші вірші поета на тему історії княжої доби розвивають історіософські роздуми автора, започатковані ще його інтересом до «Слова полку Ігореві».

Значущим у цьому плані є й вірш «Розмова», у який інкорпоровано чимало історичних алюзій. Поет вибудовує драматизовано форму, у якій «діє» *Голос знизу* і *Голос згори*. Народ питає, за які провини він карається, на що *Голос згори* відсилає його до літописів. Сам С. Гординський у примітках пояснює: «У вірші «Розмова» різні поетичні образи давніх перемог («врожай на трупи ворожі», «янголів меч», «небесний вогонь» тощо) взято з Галицько-Волинського літопису» [119, с.426]. Поет по-філософськи намагається пояснити сенс усіх трагічних випробувань, що випали на долю рідного народу. Це кара за розбрат, зради, підступ. Отож Гординський неодноразово актуалізує історичну тему у своїй поетичній творчості. Княжа доба як епоха найвищого розвитку держави наділена в його художньому баченні найбільшим інтерпретаційним потенціалом, тому саме цей період в історії він поетично осмислює в багатьох творах.

Окремо необхідно згадати прояви міжмистецьких інтеракцій, що становлять цікавий аспект рецепції давньої української культури у творчості Святослава Гординського. Митець ілюструє «Слово о полку Ігореві». Так, він оформив обкладинку власного першого видання «Слово про Ігорів полк» (Львів, 1936), готував обкладинку книжки Нарциза Лукіяновича «Князь Олег Віщий» (Львів, 1934), у яких, на думку мистецтвознавця Любові Волошин, творчо інтерпретує графіку старовинних рукописних мініатюр [64, с.39].

Крім того, мотиви княжої доби використані в оформленні обкладинок часопису «Календарець українського юнацтва» (Львів, 1937 і 1938), а також у його перших проектах театральних костюмів (із серії «Костюми войовників») 1929), що «засвідчили його нахил до музичної ритмізації образів» [64, с.45]. Графіка С. Гординського, лаконічна й дисциплінована в опрацюванні візуального образу, допомагає розкрити специфіку художнього мислення митця.

Таким чином, Святослав Гординський віддав данину давній українській літературі як літературознавець і письменник. Його обізнаність із мистецтвом минулих часів конвертувалася в мистецтвознавчі розвідки і графічні роботи. Тож рецепція княжої доби в науковій і творчій спадщині цього митця-універсаліста наділена величезним культурологічним значенням.

3.1.2. Шевченкіана Святослава Гординського

Величезний інтерпретаційний потенціал творчості Тараса Шевченка надихає українське мистецтво на нові й нові діалоги з ним у слові, музиці чи на полотні. Національне самоусвідомлення українських митців, у якій би царині мистецтва вони не працювали, так чи інакше пов'язане з осягненням життєвого й творчого досвіду Шевченка. Глибше пізнаючи його, творча особистість у той чи інший спосіб ідентифікує і себе. Для Святослава Гординського постать Кобзаря була особливо значущою і близькою, адже він, як і Шевченко, був і художником, і поетом. Тому шевченкіана Гординського пов'язана зі зверненням до цих різних творчих амплуа видатного митця. Серед дослідників творчості Святослава Гординського увагу на його осмислення поезики Шевченка звернув Юрій Бойко, зазначивши, що «Гординський не просто під впливом Шевченкової поезії – він під впливом Шевченкової естетики» [40, с. 68]. Тож рецепція творчості Тараса Шевченка в поетичному, літературознавчому та мистецтвознавчому аспектах доробку цього видатного автора заслуговує на уважне вивчення.

Творчий діалог з українським генієм тривав усе життя Святослава Гординського. І наприкінці свого життя, маючи можливість приїхати в Україну 1991 року після майже піввікової еміграції, він вважав великим щастям свою «зустріч» з поетом, коли доторкнувся до оригінальних творів Шевченка, що зберігалися в архівах, побував у Музеї Шевченка та вшанував його в Каневі. Роман Лубківський пригадував, як вразила присутніх ця «зустріч» поета із «захаяльною» книжкою поезій, принесеною з архівного фондосховища: «Гординський тримав її мов найкоштовніший скарб і тихо плакав від щастя... Працівники відділу рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, ми з дружиною мовчали, очікуючи, коли Гординський заспокоїться. Здається, це був той момент, до якого людина йде усе своє життя» [269, с. 486]. Сам митець так пише про відвідини Музею Шевченка: «...Тепер, тримаючи в руках винесені мені із сховків оригінальні акварелі, рисунки і гравюри мистця, я міг їх подивляти, зайвий раз стверджуючи, що це твори не то майстра, а справжнього гросмайстра, який впевненою рукою тримав чи то олівець, чи пензель, чи будь-який гравюрний прилад. На стінах музею були розвішані картини мистця (олійні, бо акварелям шкодить світло), у вітринах були численні предмети його малярського куншту – палети, фарби, пензлі, гравюрні дошки і прилади рисовника. Все це давало змогу краще зрозуміти творчу лабораторію поета-мистця» [123, с. 472–473]. Тож ставлення Гординського до Кобзаря перейняте захопленням і повагою. Митець добре усвідомлював велич Шевченка і прагнув розкрити його «секрети мистецької творчості» в різних поетичних жанрах, літературознавчих есе і статтях та різноформатних мистецтвознавчих розвідках.

Отже, спершу звернемо увагу на рецепцію Шевченка в поезії Гординського. У його поетичній творчості образ національного пророка велично постає в поемі «Шевченко над Каспієм», а також автор відсилає читачів до його триптиху «Доля», «Муза», «Слава» у своєму поетичному переосмисленні «Три вірші».

Перший твір написано на початку 1939 року для журналу «Сьогодні і минуле», окремий випуск якого був присвячений 125-річчю від дня народження Т. Шевченка. Василь Сімович і Павло Зайцев, редактори цього видання, запропонували дати якісь вірші з ювілейною темою. Вірш розрісся в цілу поему, однак до журналу ввійшов лише фрагмент твору. Проте і він не дійшов до читачів, бо в жовтні 1939 року весь наклад журналу було спалено на подвір'ї друкарні НТШ. Два уривки з цього твору було вміщено в газеті «Діло» (Львів) та журналі «Ми» (Варшава). Повністю поему було завершено в Америці у 60-х роках [119, с. 430]. Цю інформацію подає поет у примітках, укладених до видання «Поезії» (1989). Гординський визначає жанр твору як поема. Щодо цього не заперечує і Микола Ільницький, який є упорядником його збірки «Колір і ритми» (1997) [103, с. 470].

Заголовок поеми – «Шевченко над Каспієм» – виразно «доцентровий», адже утворює з текстом спільний «центр тяжіння», персональний (маємо фіксований образ), а також це хронотопна заголовкова конструкція. Назва твору вказує на місце дії, а отже, фіксує і час – період заслання Шевченка на східному березі Каспійського моря. Як відомо, йдеться про ув'язнення поета в Новопетровській фортеці на півострові Мангишлак, куди його було переведено з Орської кріпості. Тарас Шевченко тут пробув з 17 жовтня 1850 року до 2 серпня 1857 року. Найважчими були власне перші два роки неволі в Новопетровському форті. Прикметно, що в Новопетровську тривалий час Шевченко не писав нікому листів. Власне, Гординський прагне відтворити цей стан Шевченка, тому увага автора зосереджена передусім на внутрішньому світі ув'язненого поета. «З психічного погляду духовий стан поета й маляра, до його звільнення 1857 року, незвичайно цікавий, і цей час іще нераз буде темою, що заповнюватиме уяву дослідників і поетів», – пише, до речі, Гординський у монографії «Тарас Шевченко – маляр», про яку буде сказано згодом [127, с. 20]. Він припускає «якийсь злам» у психіці митця, а також те, що «Шевченко замкнувся в собі і жив лиш, аби перетривати». Поет береться за складне завдання художньо осмислити цей

«злам». Поема стала спробою перевтілення автора ХХ століття в образ самого Тараса. Здійснене ретельне протоколювання всіх порухів душі ліричного героя дає підстави окреслити жанровий різновид твору як сповідальну поему. Однак це не сповідальний монолог у звичному сенсі, організований від «я» ліричного персонажа, оскільки художня оповідь балансує між третьоособовим викладом і ти-нарацією. Тож читач є свідком уявних розмов Шевченка з самим собою, для нього відкриваються глибини самоаналізу, в які занурює ліричного героя автор.

Внутрішній світ ліричного героя в поетичному представленні автора виразно кордоцентричний, оскільки лексема *серце* згадується тут найбільше, якщо порівнювати зі згадками таких лексем-сателітів, як *душа*, *дух*, *думи*. Тож слушно помітив Юрій Бойко, що «в поезії «Ніч під Каспієм» поет перегукується з постійним мотивом серця у Шевченка» [40, с. 68]. Поет подає до твору епіграф, яким стали слова Шевченка з вірша «Три літа» – «...*серце ядом гою...*». Прикметним є вживання в поемі іменника *свідомість*. Поет не уникає і слів, що відтворюють тілесність ліричного героя, та все ж акцентує на душевних стражданнях, «*душевної цинги чуттєвому крововиливі*» заслання. Відповідно, *кров*, *жили*, *сльози*, *піт*, «*докучний в ухах шум*» доповнюють концепт *біль*, що є домінантним в емоційній сфері твору. Його посилюють *самота*, *печаль*, *смуток*, *одчай*, *розпач*, *зневіра*, *знемоги*. С. Гординський зумів творчо «перевтілитися» в образ Шевченка і передати стан розпуки, максимально відтворивши душевну напругу у внутрішньому світі свого персонажа. Водночас, Шевченко постає не як зламана долею людина, а як борець, що з гідністю приймає всі випробування, тож одним із «героїв» його душі є гнів: «*І тільки гнів один над днів жорстоким сплітом,/ Нічим не зламаний, стирчить німим багнетом,/ завжди начищеним, змагаючись зі злом*» [103, с. 254]. Власне, ідея твору, висловлена в кінцевих рядках поеми, звучить в унісон Шевченковому «караюсь, мучусь, але не каюсь»: «*Крізь серця пісковий годинник надми днів/ Вже пересипались і*

Каспій з шумом леться,/ та знаєш: зберегла вогонь і дум, і слів./ душа, що мучиться, але не піддається!» [103, с. 255].

Важливу роль у хронотопній структурі поеми відіграють спогади, у яких ліричний герой повертається до рідної України. Таким чином, ці ретроспекції розширюють художній простір і час твору. Дуже вдало інкорпорована в текст стилізована під поезику Шевченка віршова вставка «України далекої степи і роздолля...», що функціонує в ролі квазі-цитати. Тут вкотре С. Гординський виявив свої версифікаторські здібності. Так, якщо поема написана шестистопним ямбом, то вставка організовується як 14-складник, як відомо, добре вироблений Шевченком на основі народнопісенних ритмів. Зазначу, що цей версифікаторський екзерсис С. Гординського можна підсилити його теоретичними міркуваннями, висловленими у праці «Український вірш: Поетика», яка була видана у Мюнхені 1947 року. Дослідження містить окремий підрозділ «Вірш Шевченка». Літературознавець, блискучий спеціаліст у царині віршознавства, спростовує думки про вбогість ритміки і поетикальних засобів Шевченкової поезії [129, с. 119].

Своєрідною поетичною інтерпретацією Шевченкового триптиха «Доля», «Муза», «Слава» стали «Три вірші» Святослава Гординського. Автор відштовхнувся від ідеї Кобзаря і висловив свою візію таких важливих для кожного митця понять. Помітив це і Юрій Бойко: «Шевченків триптих «Доля», «Муза», «Слава» він дуже оригінально розвиває по-своєму» [40, с. 68]. Тарасові Шевченкові було 44 роки, коли він написав згадані вірші, Святославу Гординському – 32. Автор на цей час (а це 1937 рік, відомий страшними репресіями проти української інтелігенції в радянській Україні) вже багато досягнув і як маляр, і як поет, отож йому було що підсумовувати у своїй творчій біографії. Власний творчий досвід Гординський проектує на задані Шевченком магістралі, супроводжуючи вірші епіграфами, якими стали перші рядки з поезій Тарасового триптиха: «*Ти не лукавила зо мною...*», «*А ти пречистая, святая...*», «*А ти, задрипанко, шинкарко...*». Кожен вірш

Гординського передає філософську інтенцію Кобзаря, однак органічно звучать й видозміни в емоційно-настрійових тональностях поезій.

Серед поезій, що не увійшли до збірок, привертає увагу вірш «Канів», написаний 1961 року. Це дві п'ятирядкові строфи, у яких поет не називає Шевченка, але заголовок просторового характеру формує відповідний горизонт очікування для кожного українця, відсилаючи до образу Кобзаря. «*Він там снить про судний день розправ*», пророкує Гординський, наділяючи Тараса означеннями «віщий», «нетерплячий», «гнівний». Велич Шевченка підкреслюється через своєрідне зіставлення з Богом: «*він, що словом все почав також*» (курсив автора. – Н. М.) [103, с. 205].

Згадується Шевченко і в поемі Гординського «Сім літ» у розділах «Рік 1917» і «Рік 1918»). Цікаві спостереження щодо образного статусу Шевченка в цьому творі зробив Олександр Астаф'єв, зауваживши фактичну відсутність зображення Тараса: «Таким чином, образ Шевченка переведено у якийсь міфічний план, він постає свого роду символом довгожданої свободи, людиною, яка заздалегідь готувала суспільні потрясіння. Одночасно образ Шевченка можна витлумачити і по-іншому, як знак тривалої відсутності людини, якій було заборонено з'являтися на людях, і вона тепер «вперше у рушниках» виходить на «брук» [15, с. 142–143]. Слушний і висновок дослідника, який у продовженні української проблематики, що вирізняє поему «Сім літ», помітив, що поет «забуває про свою «парнаську» рівновагу, об'єктивність, і стає неоромантиком, близьким до вісниківців» [15, с. 144].

Окремо варто оглянути літературознавчу спадщину Святослава Гординського, адже і в ній маємо важливі студії та принагідні публікації, у яких автор привертає увагу до творчого заповіту Кобзаря. Так, Шевченко фігурує у статті «Український романтизм і його зв'язки із Західним світом». Це компаративістичне дослідження, у якому літературознавець задається метою «трохи більше уваги звернути на зв'язки української літератури, особливо поезії, з літературою німецькою доби романтизму» [130, с. 127–128]. Прикметна і його стаття «Клопоти з геніями». Автор проблематизує

питання рецепції Шевченка в суспільстві. Він виступає проти зведення Кобзаря лише до образу революціонера чи будителя національної свідомості, відмовляючи йому в людських рисах і слабкостях. Більш розгорнутою версією ідей Гординського, викладених у попередній статті, є стаття «Реабілітація Тараса Шевченка», опублікована в газеті «Назустріч» 1938 року. Він також виступає тут проти сформованого культу Поета, «нераз у формі невідповідній, а то й карикатурній» [125, с. 131]. Автор наводить приклади надзвичайної популярності його образу, починаючи від всюдисущості його портретів «з баранячою шапкою та вусищами». Однак це зовсім не свідчить про знання його творів серед загалу. Певна річ, Гординський виступає проти такого Шевченка [125, с. 131]. Літературознавець звертає увагу на критичні голоси на культ Шевченка, які прозвучали в роки відносної свободи українського слова. Так, автор згадує «гострий виступ Хвильового проти «іконописного батька Тараса, що затримав культурний розвиток нашої нації», виховавши «тупоголовий тип просвітянина» та «закобзарену психіку», а також спроби футуристів (Гео Шкурупій, Гео Коляда, Едвард Стріха, Микола Скуба, Євген Яворовський та ін.) «зреабілітувати» Шевченка, «витягнути його з провінціональних просвітянських рамок». Гординський вбачає здоровий сенс у бунті футуристів [125, с. 132]. Симпатії літературознавця (і поета також) до футуризму свідчать про його відкритість до новітніх експериментів у літературі, уміння вирізнити творчий пошук навіть у деструктивних формах.

Вартісною є й мистецтвознавча шевченкіана С. Гординського. Він автор багатьох публікацій різного характеру, які присвячені Шевченкові як художникові. «Ще у 1940 році в Кракові я видав невелику монографію «Тарас Шевченко – маляр» з репродукціями з репродукцій, а пізніше, вже в Америці, я зредагував видану Комітетом українців Канади монографію про Шевченка-мистця пера Івана Кейвана з моєю англомовною статтею (Вінніпег, 1964), писав теж про нього в англомовних енциклопедіях», – пише Святослав Гординський у своїх спогадах [123, с. 472–473]. Уже згадана

монографія заслуговує на конспективні акценти, що увиразнюють погляди мистецтвознавця на малярство, «найблагороднішу частину мого бідного існування», за висловом самого Шевченка. Передусім С.Гординський простежує еволюцію мистецької творчості «гросмайстра», її головні етапи: за часів навчання в Петербурзькій академії мистецтв, перебування в Україні, періоду заслання та останніх років життя. У кожному періоді мистецтвознавець помічає прикметні особливості розвитку малярського таланту Шевченка. Так, С. Гординський зауважує його «постійність на становищі класичних правил мистецтва», вільність від усяких умовностей академізму в найактивнішому періоді творчості в 1945–1947 роках, перехід на реалістичніше мистецтво в часи заслання. Автор аналізує, «як Шевченко з позицій одного стилю поборював інші» [127, с. 15], визнаючи, однак, що «важний не стиль, а підхід у його межах до мистецьких завдань і власний темперамент творця» [127, с. 18]. Дослідник уписує його творчість у контекст історії українського живопису, акцентуючи на продовженні започаткованого попередниками шляху на західноєвропейське мистецтво. Останній, п'ятий розділ дослідження, автор відводить на висвітлення питання про співвідношення його малярства та поезії. Він толерує саме самостійні дослідження поезії і малярства. Крім того, мистецтвознавець пише: «Та хоч поетична творчість Шевченка своїм характером динамічна, а малярська – статична, не треба думати, що між ними існувало якесь провалля. Навпаки – одна ділянка творчості доповняла другу, а годились вони з собою тому, що Шевченко не підпорядковував однієї другій, себто втримав кожна з них у межах притаманних їм творчих функцій» [127, с. 26]. Ця невеличка за обсягом монографія засвідчує велику ерудицію та наукову ретельність Святослава Гординського, який у викладі матеріалу спирається на великий масив мистецтвознавчої літератури. Окрім того, дослідник двічі виступив як рецензент тому, присвяченого пластичній творчості Шевченка, що увійшов у повне видання його творів 1937 року (Варшава; Львів, 1937).

Не можна обійти увагою і публікації С. Гординського, пов'язані з питаннями спорудження пам'ятників Кобзареві. Художня довершеність чи недолугість того чи іншого постаменту для нього як для митця ставала предметом скрупульозного аналізу. До речі, Роман Лубківський, відтворюючи обставини відвідин Шевченкової могили в Каневі, наводить і принагідні міркування С. Гординського щодо скульптурної досконалості різних постаментів поетові [269, с. 488]. Свого часу С. Гординський був головою Мистецької комісії щодо створення пам'ятника Тарасові Шевченкові у Вашингтоні. Відкриття постаменту 27 червня 1964 року стало визначною подією для українців і культурної спільноти Америки, про що було чимало відгуків у пресі, зокрема розлога стаття самого С. Гординського у журналі «Сучасність» [134]. Також він брав участь у дискусії щодо вибору автора пам'ятника, виступивши з публікаціями в «Сучасності» [133]. Слушність його позиції засвідчать історики, ми ж згадуємо про виступи Гординського як доказ його щирого вболівання за увіковічення національного пророка на чужині.

Розмаїті й багатогранні форми діалогу Святослава Гординського з творчістю Тараса Шевченка мали на меті і наукове осмислення, і творчі інтерпретації, і популяризацію його поетичної й мистецької спадщини, передусім на чужині. Шукаючи шляхів до досягнення національного генія, С. Гординський ідентифікував і себе як художника та поета. Образ Шевченка в його творчості не втрачав актуальності інтерпретацій, не зважаючи на величезну масштабність мистецьких і наукових зацікавлень літературознавця.

3.1.3. Діалог із сучасниками: Розстріляне відродження

С. Гординський був людиною ХХ століття, багатого на історичні перипетії й культурні здобутки. Довге й насичене життя митця вкладається в рамки сторіччя, у мистецькому світі якого йому належить чимало творчих досягнень і наукових здобутків, знову ж таки як є царині образотворчого

мистецтва, так і літератури. Його дебют у мистецтві позначений успіхом, якому передували навчання, праця й творчі пошуки власної манери в контексті багатоманіття мистецьких напрямів модернізму, з якими С. Гординський був добре обізнаним, зокрема і завдяки своїм паризьким студіям. Його творчий розвиток як маляра і графіка тяжіє до авангардних тенденцій [64, с. 34], натомість у літературі він бере курс на неокласику. Звертаючись до поезії впродовж життя, С. Гординський експериментує й в інших стильових лабораторіях. Отож митця вирізняє суголосність своєму часові, уміння відчувати тенденції доби.

Поетичну творчість Гординського характеризує зв'язок з українською літературою в багатоголоссі імен. На це вказували різні дослідники, та саме анотація Богдана Бойчука й Богдана Рубчака в антології «Координати» найбільше конкретизує інтертекстуальний аспект творчості письменника. Отож літературознавці вирізняють у поетичному світі Гординського, який, на їхню думку, немонолітний, дві головні лінії, умовно означаючи їх як світ західної культури та світ українського минулого й сучасного. Ці лінії гостро розмежовані стилістичними відмінами [222, с. 302]. Своєю чергою, лінія української проблематики схематично поділяється на три підрозділи: українська давнина, український побут і природа, сучасна трагедія України [222, с. 305]. Таким чином, розглянемо репрезентацію світу української сучасності з погляду Гординського в інтертекстуальному зв'язку з нашою літературою 20–30 років ХХ століття, починаючи з першої збірки, принагідно звіривши зауважені впливи на його творчість згаданих Богданом Бойчуком і Богданом Рубчаком авторів.

Зазначимо, що С. Гординський надзвичайно добре знає українську літературу різних періодів, тож у його інтертекстуальну «сітку» потрапляють окремі письменницькі імена й твори і з інших століть. Та ХХ століття, особливо доба Розстріляного відродження, без сумніву, захоплює його найбільше. Отож тут наш інтерес становить його діалог з улюбленими й талановитими авторами підрадянської України.

Уже перша збірка «Барви і лінії» (1933) демонструє непоодинокі апеляції поета до письменників-сучасників. Ця книжка принесла успіх дебютантові, на думку Григорія Костюка, завдяки поетичному підсонню початку 30-х років в Україні: з одного боку, збірка оригінально прозвучала «на сірому одноманітному тлі західноукраїнської поезії», а з іншого, «Барви і лінії» були «свіжим і радісним подувом Заходу» на тлі терору в Східній Україні й «уніформової» поезії «соцреалізму» [228, с. 357]. Прикметно, що поет висловив у «Барвах і лініях» своє ставлення до цього «підсоння». Промовистим є «Лист до М.Л.», у тексті якого є такі рядки: *«Повірте! – приємніш немає, як слова/ Бажана й Рильського! Ніколи й не збагнете,/ Як вию тут не раз, читаючи бува/ Старі календарі чи галицьких поетів!»*(с.43)[103, с. 43]. Як бачимо, С. Гординський не толерує галицьких поетів, натомість зізнається в захопленні поезією Максима Рильського і Миколи Бажана. Художня вартісність твору для С.Гординського полягає в суто естетичних досягненнях поета. Цей вірш, як і славнозвісний «Автопортрет», висловлює творче кредо митця, що й у власній творчості змагає до поезії справді майстерної і змістовної. С. Гординський неодноразово виступав і з літературознавчими статтями, у яких, даючи характеристику західноукраїнській поезії, акцентував на необхідності «навчитися місити поетичну глину» на горщики поезії [113, с. 166]. «Формально, галицька поезія (називаємо її такою зумисне) була небагата, незважаючи на деякі модерністичні впливи, що прийшли з другої руки – від Тичини і Загула; бракувало тій поезії духу шукань, експериментальної зухвалості нововідкрить, які були такою свіжою й оновною рисою поезії України східної. Наче поза увагою галицької поезії 20-х років була поезія модерного Заходу, що тоді кипіла всією різноманітністю напрямків, стилів, шукань і боротьби», – пише літературознавець у статті «Богдан-Ігор Антонич. Його життя і творчість» (1967) [94, с. 221]. Такий самий антураж, а отже, й настрій поета, зчитується у вірші «Прозаїчне». Хоча ім'я Лепкого згадується тут в іронічному контексті, усе ж С. Гординський шанує Богдана

Лепкого як поета, що засвідчує його стаття «У погоні за вічною красою. Поезія Богдана Лепкого» (1941).

Діалог автора з літературним досвідом сучасності вирізняється великою продуктивністю. Джерелами позитивів «Барв і ліній», на думку Григорія Костюка, були зв'язки з французькою поезією, з одного боку, та з українськими неокласиками (М. Зеров, М. Рильський, П. Филипович) й активними романтиками (О. Влизько, Ю. Яновський, М. Бажан), з іншого боку [228, с. 357]. Справді, контакт С. Гординського з сучасною йому українською літературою міжвоєнтя (і навіть ширше – 40-х років ХХ століття) витворив великою мірою його стиль. Поет не приховує цих джерел, залишаючи «на поверхні» імена українських письменників, умонтовуючи в тексти назви творів, упізнавані цитати. Це можна простежити вже на рівні заголовків і епіграфів творів. Так, він бере за епіграфи рядки з поезій Миколи Бажана і Максима Рильського.

Поет спорядив свій вірш «Notre Dame», що є архітектурним екфразисом, епіграфом із «Собору» М. Бажана, таким чином відсилаючи читача до його твору. Варто порівняти вірші двох поетів. На відміну від С. Гординського, «зловіща повість про собор» Бажана насичена передусім акустичними образами: *«звучить колона, як гобоя звук,/ звучить собор камінним Dies irae,/ Мов ораторія голодних тіл і рук»*; *«Як в захваті стражденних юрм,/ у скреготі зубів і скреготі граніту,/ мов смертний спів, мов клич одчайних сурм,/ щоб пломені ти і гриміти,/ здіймавсь собор на славу феодалу»*; *«і на лункі тарелі площ/ вже дзвін його упав помалу»* [16, с. 49]. Проте візуальних деталей споруди в Бажана суттєво менше, ніж у вірші «Notre Dame». Так, згадується колона, (стрілчасті, темні) вежі, склепіння, натомість у Гординського будівля готичної катедрі розписана ретельніше: вогні барвних вітражів вікон, різьблені колони, немов гігантські свічі, обведені машкарами примар карнизи, ржаві брами, святці у тінях темних ніш (тобто скульптури святих) (підкр. наші. – Н. М.). Собор Бажана є свідком історії, у якій поет акцентує передусім на ролі юрби, народу, здобуваючись,

таким чином, на соціальний пафос. Історіософський підхід не зраджує автора й у цьому творі. У концепції екфразису С. Гординського провідна роль відведена образу «захопленого митця», завдяки якому постала така грандіозна споруда – *«де чудно поєднав зусилля будівничих/ в єдинім пориві конструктор і поет»* [103, с. 31]. Таким чином, автор і тут осмислює питання ролі мистецтва, визнаючи за поезією важливе значення навіть у архітектурі. «Грамати́ка» вірша вкотре свідчить про продуманість поетичної стратегії Гординського. Зображення собору розкривається спершу в дієслівних формах минулого часу, згодом – теперішнього, а в останніх рядках вводяться форми майбутнього часу: *«як з вулиць вирине і дзвінко по асфальті/ уночі бризне сміх розсіяних мадон!..»* [103, С. 32]. Поет долучає читача до спостереження за плином часу, який пережив собор. Жанр екфразису уможливорює експерименти над часом і простором, оповіддю й описом. Фінал звучить мажорним акордом, що також різнить автора вірша «Notre Dame» від експресіоністської похмурості М. Бажана. Остання октава сповнена в поета й акустичними образами.

Хоча Гординський не так часто згадує Бажана у статтях, усе ж його симпатії до цього автора очевидні. Йому імponує «м'язисте» слово поета, багатство і виразність образів через насиченість звуками, живописним колоритом, запахами. Близький йому Бажан своїми історіософськими мотивами, темою історичної пам'яті. Гординському загалом характерний потяг до авторів-інтелектуалів, мислителів. Крім того, як слушно нагадує Елеонора Соловей, «закономірне тяжіння молодого Бажана до неокласиків, спричинене його міцною прихильністю до культурної традиції, як національної, так і європейської, – а з іншого боку, наявністю вже у ранній його творчості філософських струменів» [470, с. 190]. Таким чином, неокласичні уподобання Гординського впізнавані й у творчому осягненні філософсько-поетичного хисту Миколи Бажана.

Зазначимо, що у збірці «Барви і лінії» є й чимало інших міжмистецьких перегуків. Передусім арт представлений експліцитно – через прямі згадки

імен митців. Варто виокремити вірш «Дерева», який С. Гординський присвячує своєму вчителю Олексі Новаківському. У «Листах з Парижа» поет згадує приятеля художника Миколу Бутовича. Таким чином, тема мистецтва зумовлена автобіографічними деталями. Узагалі, в окремому дослідженні слід простежити такі «діалогічні» питання, як Гординський і Новаківський, Гординський і Грищенко, Гординський і Ковжун та ін. Завдяки тому, що митець мав літературний хист і залишив про цих та інших малярів свою аналітику та спогади, вони повноцінно вписані в українську культуру.

Ця книжка, мабуть, найяскравіша в кольорах серед усіх інших поетичних книг С. Гординського. Поет упевнено орудує барвами, не боячись надуживання. Здається, його поезія має компенсувати лаконічність кольору, що диктує графіка, у якій Гординський досягнув надзвичайних успіхів. До речі, саме книжкова графіка відіграла найвагомішу роль у його творчості того періоду. Зазначимо, що стильові та образно-тематичні доміанти «Барв і ліній» не мали розвитку в наступних поетичних книжках автора, і, на жаль, «яскрава інтермедіальна метафора поступилася автологічному віршуванню з публіцистичним дискурсом, іноді з імперативно-дидактичними настановами»[211, с.406].

Хоча більшість мистецтвознавчих праць С. Гординського 30-х років стосується його колег, творчої діяльності митців АНУМ, усе ж він не обходить увагою й мистецтво підрадянської України. «Українське мистецтво в Свіцькій Україні пережило й переживає випадки і події не менш драматичні, як література. Та коли літературні справи нам усе ж розмірно добре відомі, то про дійсний стан українського мистецтва мало хто, поза самими мистцями, знає», – так розпочинає він свою статтю «Справжні обличчя українського мистецтва совіцької України», опубліковану в газеті «Діло» від 1 травня 1937 року [443, с. 157]. Він акцентує на ролі таких митців, як Нарбут і Бойчук, довкола яких у Київській Академії Мистецтв гуртувалася талановита молодь. Присвячує чимало уваги мистецтвознавець

партійному діячеві Миколі Скрипникові, який обстоював «український вияв» в образотворчому мистецтві. Він цитує великий уривок із виступу Скрипника, портрет якого, до речі, знаходимо серед рисунків Гординського. Він підсумовує, що цей виступ як «характеристичний документ боротьби за українське мистецтво» цілком збігається з поглядами Миколи Хвильового, висловленими в памфлетах, про відхід української літератури від російської. Таким чином, ця та інші мистецтвознавчі статті С. Гординського засвідчують, що він ніколи не випускав з уваги і літератури, й образотворчого мистецтва.

Повертаючись до літературного інтертексту, означимо зв'язки С. Гординського з традицією неокласиків. Так, різні дослідники вказували на відчутний перегук творчості поета з поезією Максима Рильського. Ідеться не лише про безпосередні згадки імені поета у збірці «Барви і лінії». Богдан Бойчук і Богдан Рубчак зазначили особливо помітний вплив Рильського у групі віршів, що відтворюють український побут, ностальгію емігранта за батьківщиною, описи українських краєвидів, та в поемі «Сновидів» [222, С. 305]. Юрій Ковалів теж простежує «типологію природної людини-інтелектуала, спроможної відбити «світ у мікрокосмі свому», що єднала обох поетів» [211, С. 405]. Безперечно, приваблював Гординського саме ранній Рильський, у перших збірках якого культивуються життєствердні мотиви, високий естетизм та уневажнено громадянський пафос. Мрії про Париж і Венецію, туга за високою культурою і мистецькою красою, а водночас медитації за книжкою в інтер'єрі затишного помешкання чи на гармонійному лоні природи, якими сповнена, до прикладу, збірка Рильського «Синя далечінь», зваблювали і Гординського, проектуючись у суголосні теми.

Неодноразово згадується ім'я колишнього учасника «п'ятірного грона», природність поетичного вислову якого так імпонує митцеві, у багатьох його літературознавчих статтях. Певна річ, С. Гординському прикро, що талант письменника не може вільно розвиватися в підсоветській Україні. На жаль, літературознавець змушений констатувати відхід

М. Рильського від естетико-художніх засад, на яких виробився стиль його ранньої поезії.

У цій статті він характеризує й інших неокласиків – Миколу Зерова, Павла Филиповича, Михайла Драй-Хмару. Літературознавець відзначає виняткову вартість творчості Миколи Зерова як поета, перекладача й наукового критика. Цього ж року була опублікована вступна стаття «Поезія Миколи Зерова» до книжки М. Зерова «До джерел». Його літературними попередниками С. Гординський вважає Пантелеймона Куліша й Івана Франка, «цього універсаліста, що охоплював своїм широким умом багато ділянок культурної творчості». Він аналізує концепцію подолання тодішньої кризи в письменстві, запропоновану Зеровим, що включала ідеї освоєння світової літератури через переклади, «вияснення нашої української традиції і переоцінка нашого літературного надбання» та підвищення рівня письменників-початківців [120, с. 153]. С. Гординський дає екскурс у минуле, і ця «культурологічна ретроспекція» засвідчує виняткову літературно-мистецьку глибину мислення автора: свою тезу про те, що «українська культура підлягає законам розвитку усїєї європейської культури» він аргументує прикладами, запозиченими з інших епох, країн, видів мистецтва. С. Гординський проводить паралелі з Великою французькою революцією, на тлі кривавих подій якої постали «класично вишукані строфи елегій Шеньє і суворе академічне малярство Давіда» [120, с. 155]. І так само почало творитися нове українське мистецтво на зорі української державності, причому літературознавець бере приклад, щоб це проілюструвати, з образотворчого мистецтва: «Виразником цього духа стала, може ще більш ніж у письменстві, мистецька творчість Юрія Нарбута, з його справді великим стилем, у якому знайдемо найкращі елементи національної традиції козацької держави, поєднані з антикою» [120, с. 155-156]. Цим екскурсом С. Гординський доводить, що «є, видно, в людській вдачі якась глибша струна, що починає бриніти серед хаосу і закликати до ладу, до спокою та рівноваги» [120, с. 155]. У третій частині передмови літературознавець

безпосередньо аналізує оригінальну й перекладну поезію М. Зерова. «Велика зв'язкість вислову, добірний синтаксис, прозора внутрішня інструментація ритміки, бездоганна рима, брак будь-якої манери, такої звичайно притаманної поетам класичного типу – оце основні ознаки поезії Зерова. А над усім – прозорість і ясність думки, простота, дух справжнього класичного світу, до того ж усе пройняте ліричним теплом, хоч основний тон його поезії – епічний» – такий літературознавчий вердикт автора [120, с. 156]. Неодноразово виринає ім'я чільного неокласика у статтях С. Гординського, предметом аналізу яких є перекладознавчі проблеми.

Згадуючи іншого неокласика Павла Филиповича, С. Гординський акцентує на ритмічних новаторствах, які поет вносить у вірш (на відміну від М. Зерова, який культивував старі класичні форми, а також відзначає велике значення його критичних праць, зокрема про Івана Франка [128, с. 288]). (Сам Гординський посилається на «знамениту студію» Филиповича про Франка у статті «Справи формальні» [113, с. 278]). Зазначимо, що Магдалина Ласло-Куцюк називає Павла Филиповича першим українським письменником і критиком, який серйозно вивчав проблеми інтертексту [252, с. 127], і це суттєва причина інтересу митця до відомого неокласика.

Відчутний відгомін поезій Павла Филиповича й у віршах самого С. Гординського. Так, Богдан Бойчук і Богдан Рубчак небезпідставно відзначили перегуки між «Мономахом» Филиповича і «Холмом» Гординського.

Слід згадати, що митець опублікував рецензію на книжку поезії Филиповича, що вийшла в Мюнхені 1957 року. Він презентує своє осмислення поезії цього неокласика, з творчістю якого обізнаний ще з 20-х років. С. Гординський вважає, що за поетичною школою поет – неокласик, а за життєвою філософією – символіст [113, с. 364]. Незвичайна простота вислову – ось основа поетичної майстерності Филиповича, на думку літературознавця. «Тут є та досконала неокласична простота і стиль, що ми його вже мали нагоду назвати «нарбутівським» – це мистецтво великих ліній,

позбавлених усього зайвого, – того, що стоїть на перешкоді схопити суть сказаного – відразу, першим проблеском свідомості» [113, с. 365], – з такими мистецькими аналогіями коментує він один із поетичних фрагментів Павла Филиповича.

Зближують двох письменників їхні французькі літературні вподобання. Як відомо, Павло Филипович досконало володів французькою мовою. Як і Святослав Гординський, він творчо зростав на ліриці французьких поетів-модерністів. Невипадково обидва поети перекладали французьку поезію. Серед їхніх перекладів – імена тих самих авторів: Шарль Бодлер, Поль Верлен, Анна де Нуай.

Імпонує Филипович Гординському і своїм відповідальним ставленням до мистецького слова, а також іншими неокласичними засадами: тяжінням до рефлексивної самоти, чуттєвою стриманістю, за що йому не раз дорікали критики, вбачаючи в його поезії брак пристрасті та емоційний дефіцит. Прикметно, що в поезиці Гординського зауважували такі ж мінуси. Так, Юрій Шерех вважав, що на романтичному темпераменті поета позначився негативний вплив неокласики. «Своє романтичне вірую, оцю апотеозу руху, мінливості, зламів ритму – вбгав у незмінний, застиглий ритм неоклясичного сонету і в абстрактні формулювання вічних істин!» – пише він, маючи на увазі вірш «Спокій», який входив у збірку «Барви і лінії» [546, с. 181].

Поєднує Филиповича і Гординського увага до теми княжої доби (вже згаданий «Мономах» Филиповича, вірш «Минула ніч тривожно і безславно...», у якому центральним образом постає Ярославна) та звертання до Шевченкового слова, що породжувало нові інтерпретації (триптих «Тарас Шевченко»).

Типологічно близьким й естетично спорідненим для С. Гординського був і Михайло Драй-Хмара, який, на його думку, «може, найбільш неспокійний, експресивний поет з групи «п'ятірного грона». «...Автор єдиної збірки «Проростень», дав у ній поетично більш, ніж не один поет у творчості всього свого життя. Слово перетоплюється в нього на магічний сплав високої

поетичної якості» [128, с. 288], – акцентує літературознавець. Окрім цієї згадки в оглядовій публікації, варто взяти до уваги його статтю «Поезія Михайла Драй-Хмари і її переклади французькою мовою», у якій він відштовхнувся від праці Оксани Ашер, доньки поета, про творчість батька і київську неокласичну школу. С. Гординський заглиблюється в стильову генезу поезії автора, виокремлюючи в ній, окрім неокласицизму, потужний символістичний струмінь [113, с. 432]. Відзначимо можливі паралелі між двома авторами.

Тема поета і поезії, розвинута у творчості Драй-Хмари, цікава для С. Гординського, який сам не раз задумується над феноменом поетичного слова. Перетинаються вони і в тематиці подорожей, зокрема мають спільний інтерес до мариністики (окремі вірші і цикл «Море» Драй-Хмари та цикл «Шторми і штилі» зі збірки «Буруни» Гординського). Що ж до самої поезики, то Гординському, очевидно, імпонує у Драй-Хмари його майже «малярське» бачення, звідки і чіткість малюнків, і продумана колористика у віршах. «Поезія Драй-Хмари має, можна сказати, теж свою барву слова. Коли б її перекласти на мову малярства, постав би грайливий світ найнесподіваніших кольористичних гармоній, соковитих і яскравих, у діапазоні від імперсіоністичного милування тонами і півтонами аж до вишуканих контрастових експресій, що трансформують світ реальний, конкретний, у нереальний, який – у поезії – стає по-своєму реальним, відчутним», – пише С. Гординський [113, с. 432].

Драй-Хмара теж знаний як перекладач із французької літератури. Зазначимо, що в статті «Поезія Михайла Драй-Хмари і її переклади французькою мовою» С. Гординський приділив багато уваги з'ясуванню французьких метод перекладу. Прикметно, що в обох перекладачів знаходимо українські прочитання таких поетів, як Поль Верлен, Шарль Бодлер, Леконт де Ліль.

Таким чином, неокласики були напрочуд суголосними творчим інтенціям Святослава Гординського. Митець надзвичайно високо

поцінував їх за високу культуру, шліфування слова, перекладацьку працю. Крім того, він помітив і «деяке знесилення, втечу в мрійництво, в філософію, із зниклом активних, емоційних елементів» в останніх досягненнях школи [115, с. 8]. Саме на цьому тлі йому imponували тогочасні романтики.

Найбільше симпатизує С. Гординський Олексі Влизьку. 1942 року він виступає упорядником віршів поета до збірки «Серце і вогонь», також йому належить вступна стаття до цієї книжки. Цікаво, що і портрет Влизька у «Серці і вогні» – авторства С. Гординського. Крім того, цього ж року в «Наших днях» опублікована його стаття «Розстріляний – але живий! (До 70-річчя народження Олекси Влизька)».

Отож С. Гординський окреслює життєвий і творчий шлях поета, який достеменно дослідив. Прикметно, що між поетами були безпосередні контакти: Гординський згадує, що наприкінці 1931 року Влизько передав йому з Харкова до Львова через співака М. Голинського примірник «Живу, працюю». В обох публікаціях він характеризує поезію, знаходячи в ній щораз нові позитиви й творчі нюанси. Автор полемізує з неназваними критиками Влизька, виправдовуючи слабкі вірші поета то тогочасною модою, то соціальним замовленням, то ідеологічним диктатом епохи. На думку С. Гординського, поет відразу ж упевнено заявив про себе, оминувши навіть фазу початківства. Літературознавець простежує еволюцію поетичного шляху Влизька, що протривав дуже короткого – лише 10 років, акцентуючи на яскравості його таланту, що проявився вже в перших віршах. Поцінує С. Гординський обізнаність поета зі світовою літературою, окремі «голоси» якої можна вловити і в поезиці Влизька.

Крім того, спільною стала їхня данина романтизмові. «Цей активізм, емоціональність, узагалі рух, що так яскраво позначували його вдачу, визначили й його світоглядно-ідеологічне обличчя» [115, с. 9–10], – пише С. Гординський про Влизька, і ці характеристики можна адресувати йому самому. До речі, вони обоє страждали від глухоти. Мариністичні мотиви, подорожні вірші – спільні знаменники поетичної тематики Гординського і

Влизька. Вони репрезентували багатогранний світ через українське «Я» (як писав Гординський), що засвідчило світогляд молодшої генерації.

Прихильність митця до Олекси Влизька озвучена й у його поезії: у збірці «Буруни» (1936) є «Вірш про Влизька» (1934). Це відгук на трагічні події в радянській Україні. Власне, «Вірш про Влизька» мав би називатися «Вірш про Ульріха», адже він побудований як уявна розмова з одним із головних виконавців сталінських репресій того часу Василем Ульріхом. С. Гординський провіщує майбутню відплату за злочини тоталітаризму, жертвою якого став і Олекса Влизько.

Імпонує С. Гординському і творчість Юрія Яновського, у «Майстрі корабля», «Чотирьох шаблях» якого «соціальні революціонери показані як козаки, що борються передусім за честь і славу України». «Еміграція з Галичини ніколи не знала літератури Києва і Харкова 20-х років, за винятком тих спеціально вилучених і пристосованих до ідеології вісниківства клаптів її, що їх подавав і визнавав «Вісник» або вісниченята – романтика моря Влизька й Яновського, проголошені виявом українського – ох! – войовничого волюнтаризму тиради Аглаї з «Вальдшнепів» або переспіви російського Гумільова з поезії декого з неоклясиків» [544, с. 49–50], – категорично стверджує Юрій Шерех, акцентуючи на необізнаності або ж неадекватному сприйнятті творчої спадщини Миколи Хвильового. Творча діяльність Святослава Гординського легко спростовує це твердження. Не чужа йому, як ми бачили, романтика моря Влизька і Яновського, та близький йому і Хвильовий як «повна людина», що прагнула творити повну, а не пісню літературу.

Варто згадати, що митець готував обкладинку книги Миколи Хвильового «Вибрані твори» (Львів, 1936). Це особливо прикметно, адже в книжковій графіці він працював передусім над книжками західноукраїнських авторів (І. Крушельницький, С. Левицький, Я. Кондра, В. Ткачук, А. Коломиєць, Ю. Косач, Н. Лукіянович, І. Керницький, Б.-І. Антонич та ін.). На смерть письменника С. Гординський відгукнувся віршем «Пам'яті

Миколи Хвильового». Глибина його осмислення діяльності Миколи Хвильового розкривається в літературознавчих статтях. С. Гординський присвятив йому спеціальні аналітичні розвідки («Поезія Миколи Хвильового» (1942), «Бій за Європу (В десятиріччя смерті Миколи Хвильового)» (1943)), без постаті Хвильового не обходилися його публікації оглядового характеру («Те, що лишається (Про те, що творче в колишній українській радянській літературі)»).

Отож літературознавець надзвичайно високо поціновує прозову спадщину письменника, відраховуючи початок нової української прози від його «Синіх етюдів». Памфлети Хвильового, на думку С. Гординського, – це не політичні трактати, а поетично-літературні твори [113, с. 176]. Водночас, він усвідомлює їхню вагому політичну рол. Хвильовий імponує С. Гординському ідеями необхідності літературної освіти, відповідального ставлення до слова, що прозвучали суголосно з думками неокласиків. «Значення Хвильового і його кола в тому, що він оформив цей рух культурного відродження ідейно, дав йому виразне спрямування на довговіковий досвід європейської античної і нової культури, з одночасним відкиданням впливів московських», – підсумовує він його роль у національному ренесансі [113, с. 285].

Таким чином, увага до творчої діяльності Миколи Хвильового та неокласиків зумовлена тим, що ці автори були аксіологічно важливими й естетично спорідненими для С. Гординського. Спектр ідей, пропагованих цими діячами культурного відродження, збігався з філософсько-естетичними поглядами західноукраїнського митця.

У літературознавчих розвідках та рецензіях Святослава Гординського фігурує цілий пласт імен, що склали історію української літератури ХХ століття. Не байдужий він і до наступників, починаючи від Празької школи – і аж до Нью-Йоркської групи, а також авторів, що не входили в будь-які угруповання. Ця частина його творчої спадщини буде предметом аналізу у спеціальному дослідженні.

3.2. Творчість Гординського і європейська культура: пошуки контакту

Окреслення діалогу творчості С. Гординського, причому взятої в сукупності різних видів мистецтва та наукових інтересів, з іншими текстами виявляє масштабність ознайомленості поета зі світовою культурою. Власне, український текст С. Гординського вибудовується на основі добре засвоєних чужих текстів, зокрема й мистецтва образотворчого. Так, С. Гординський не лише ерудований знавець українського контексту, а й добре обізнаний зі світовою культурною спадщиною: він актуалізує античність, захоплений літературою і мистецтвом Франції, не оминає німецькомовних впливів, органічно вживається з італійським контекстом, активно контактує з польським світом, дистанціюється від російської мистецької спадщини, шкодує за недоступністю іспанського культурного колориту тощо. Кожна національна література, кожне мистецтво відкривається йому своєрідними особливостями, відображаючи дух своєї нації. Таким чином, візія інших культурних світів С. Гординського вписується в проект літературної етноімагології.

Автор обстоював ідею мистецтва національного впродовж усього свого життя. У тексті, який він готував для каталогу Першої виставки АНУМ з участю запрошених французьких, італійських і бельгійських мистців та українсько-паризької групи, зазначено: «Цікаво стежити, як малярство, по своїй суті інтернаціональне, кожен мистець передає відповідно до свого етнічного характеру. Характеристичною ознакою французького мистецтва є ясність і точність, фламандського – кольори, англійське йде за ніжними тонами Тернера, італійське визволяється з пут академізму, перейшовши через гарячий туш футуризму і шукає зв'язків зі своєю багатою традицією» [443, с. 88]. У праці «Олекса Новаківський. Мистецька традиція та її вплив на молодого артиста» (1934) мистецтвознавець обстоює думку про зв'язок кожної творчої появи з національною традицією й минулим [117, с. 118–119]. Отож С. Гординський бачить кожне національне мистецтво своєрідним й

оригінальним, що й привертає до нього увагу світу. Не є винятком і його погляд на різні національні літератури, обізнаність з якими великою мірою позначалася на його власній творчості. С. Гординський був захоплений тим, як українська культура, не зважаючи на складні умови для розвитку, давала яскраві вислови духу народу. Однак без контактів з іншими літературами й мистецтвами не можливе, на його думку, осмислення власного мистецького шляху.

«Справжній творець не лякається впливів; усі вони підсилюють його, не знесилюють», – писав Михайло Рудницький [425, с.32], і впевнитися у цьому допомагає творчість нашого універсаліста. Прикметно, що в огляді «Чи скоординовано всі координати?» письменник змушений прокоментувати закиди критиків, що «Гординський – несущільний, немонолітний, неоригінальний, манірний еkleктик, який не творить, а вправляється в писанні віршів» [132, с.319]. Він спростовує припущення всякої «впливології» на свою поезію. Отож лише розуміння інтертекстуальної природи творчості поета може запобігти закидам в еkleктизмі та неоригінальності.

Невипадково в літературознавчих розвідках дослідники говорять про С. Гординського як про поета, що наводив мости. С. Гординський як надзвичайно освічена, ерудована людина свого часу дійсно докладав чимало зусиль для того, аби українська література збагачувалася досвідом європейської культури. Функціональне значення інтертекстуальності С. Гординського полягає в намаганні автора розбудувати власний поетичний світ у зв'язку з мистецькими надбаннями української та світової літератур під знаком модернізму, розширити інтелектуальний простір творчості і художні обрії української літератури, а це своєю чергою розвивало читача, відкритого до новаторських явищ у мистецтві. Пропонуємо відстежити творчі діалоги українського митця з різними національними культурами. Французька література, а також німецька, польська, італійська літератури, у своїх зв'язках з мистецтвом присутні в творчо-науковому дискурсі Святослава

Гординського й дають багатий матеріал для аналізу його інтермедіальної стратегії творчості. Зазначимо й перспективність подальшої розробки такої теми.

3.2.1. Французька література і мистецтво в реценції Гординського

Серед розмаїтих мистецьких інтересів Святослава Гординського вирізняється його велике захоплення французьким мистецтвом. Потяг до Франції, як свідчить сам автор, виник у нього ще в Мистецькій школі Новаківського, коли він «кинувся вивчати й французьку мову, з упертою думкою добитися до Парижу»: «Французькі мистецькі видання були в нас з мистецької школи доступні кожночасно у приватній бібліотеці митрополита Андрея, який викладав нам історію світового мистецтва» [95, с. 47]. С.Гординський здійснив свою мрію про Париж 1928 року: півроку він навчався в Академії Жульєна (у класі Жана-Поля Льоранса), а згодом – у Модерній Академії Фернана Леже. Молодий художник бере участь у виставках Салону французьких художників, Салону художників-декораторів, Міжнародного салону книжкового мистецтва. У спогадах про Асоціацію незалежних українських митців він пише: «В Парижі зустрів я французьку культуру, яка особливо в поезії заповонила мене навіть більше, як велике французьке малярство. Вечорами я сидів у бібліотеці св. Геновефи біля Сорбонського університету над книжками з мистецтвознавства і поезії, і тут непотрібно було мені нічиїх порад чи поучень, – я вибирав собі сам те, що було мені до вподоби. Це тут поєдналися мої вроджені елементи української культури з французькою, поезію якої я згодом найбільше перекладав, трактуючи ті переклади як факти поезії української – точні щодо змісту, ритму й мелодики» [95, с. 47]. Отож, світоглядні основи українського митця-універсаліста формувалися великою мірою завдяки цій мандрівці до Парижа.

Справді, творчість Святослава Гординського інтелектуально та естетично «живилася» передусім із французьких джерел. «Французькі письменники висловлюють з незвичайною силою те, що відчувають довкола

себе в «атмосфері доби», то знову те, як реагує на цю атмосферу їх власна вражливість, їх жадова новини, їх потреба духової рівноваги, їх ненависть до всього пересічного, раз уже висловленого. Таким робом загально суспільні ідеї йдуть в парі з працею над чисто технічними, наскрізь мистецькими завданнями», – писав Михайло Рудницький [425, с. 287], естетико-філософські погляди якого поділяв і С. Гординський. Власне згадане поєднання ідей з мистецькими «технічними» завданнями найбільше імпонує митцеві. Матеріалом для вивчення французького мистецького «сліду» стала поезія, переклади та літературознавчі статті, а також мистецтвознавча спадщина Святослава Гординського.

Слід зазначити, що надзвичайно високо поцінював митець образотворче мистецтво Франції, художня досконалість і новітні пошуки якого мали б орієнтувати, на його думку, й українських майстрів пензля. Цікаво, що дебютом у царині мистецької критики й мистецтвознавства була стаття «Українські малярі в Парижі», опублікована у ч.7 за 1929 рік журналу «Нові шляхи». Іван Бабій, Василь Дядинок, Олекса Третяків, Василь Перебийніс, Микола Глущенко, Михайло Мороз, Соня Зарицька, Петро Омельченко, Зоня Левицька, Клим Редько, Олекса Грищенко, Микола Бутович, Леонід Перфецький, Михайло Андрієнко оцінюються з Парижа, «де зібране все найкраще, що створили французькі майстри» [443, с. 60]. Згодом він систематично публікуватиме паризькі мистецькі звіти в газеті «Діло».

На підставі аналізу багатьох малярів С. Гординський робить спробу узагальнення характеру французького мистецтва: «Виставка французів була зайвим доказом, що пануючим духом у французькому мистецтві є так званий дух "галійський" – дух порядку. Французькі майстри, коли і нищать мистецькі форми, так лише на те, щоб із них скласти щось нового, так як нові інжиніри розбирають льокомотиву, що їде зі швидкістю 80 км, щоб збудувати другу, на 120 км. З послідовністю, вродженою їх расі, вони стараються завжди надати своїм творам ритм порядку і досконалого виявлення без яких-небудь екскурсій в замотані проблеми "життя"» [106, с. 84]. Якими б різними

не були французькі митці, все ж у кожного з них С. Гординський вловлює нитку «класики», зв'язок з національною традицією.

Французькому малярству Гординський безпосередньо присвятив мистецтвознавчу працю «До формальних завдань сучасного французького мистецтва», опубліковану в часописі «Нові шляхи» 1931 року (№1. – С. 69–73; №2. – С. 136–141.). На французькому матеріалі будуються й інші мистецтвознавчі розвідки автора («Формальні завдання сучасного малярства» (1931), «Надреалізм і час абсурду» (1947) та ін. У своїх статтях С. Гординський демонструє блискуче знання різних новітніх стильових напрямів, які своїм народженням і розвитком завдячують Франції, а також з особливою легкістю оперує матеріалами як малярства, так і літератури.

Зауважимо, що не лише малярство цікавило українського мистецтвознавця. Так, він зосереджує увагу й на архітектурних особливостях Парижа, описуючи їх у своїх звітах «Обличчя нового Парижа», що були опубліковані в березні 1931 року в газеті «Діло». Писав С. Гординський також про новий театр, здобутки французької графіки в плакатному жанрі тощо. Крім того, Париж «оживає» в багатьох його малярських роботах.

Зафіксував свої враження про Францію Святослав Гординський і в поетичних формах. Поетичний стиль Святослава Гординського сформувався теж під впливом французької літератури, на що вказував Григорій Костюк, називаючи серед уподобань митця французьких романтиків, символістів і сюрреалістів [228]. Безперечно, найбільш «французькою» є його дебютна збірка «Барви і лінії» (1933), інтермедіальні особливості якої варто проінтерпретувати зокрема. Контактність автора з французькою літературою і Францією загалом простежується вже на рівні заголовків та епіграфів його поезій: «Льотреамон», «Бодлер», «Notre Dame», «Листи з Парижа» та ін. Невипадково Париж є тлом, на якому розгортається історія душі ліричного героя. *«Я не знаю, – я, власне, сиджу і розгадую /нерозгаданий ребус «Париж» і таке оранжадне життя»,* – зізнається він у поезії «Safe creme» [103, с. 27]. Особливістю першої збірки С. Гординського є її надзвичайна

візуальність, висока іконічність. Навіть особа ліричного героя детально візуалізована, уписана в конкретний простір (нічна вулиця Парижа, кав'ярня, паризька квартира, вокзал тощо).

Проекцію ж назви книжки на «міжмистецьку» творчу натуру автора влучно обумовив Микола Ільницький: «Спорідненість малярської і поетичної творчості митця підкреслює вже сама назва першої збірки – «Барви і лінії», яка згодом – конкретизується: «...і переливи барв, і динамічність ліній...». «Переливи барв» – це, безперечно, народна орнаментальна живописна стихія, а «динамічність ліній» – чи не від практики кубізму з його орієнтацією на геометричну лінію» [189, с. 7]. Отже, вже назва книжки наділена потенціалом мистецької інтеракційності. Додаймо й те, що авторство обкладинки збірки належить С. Гординському. У контексті автономної реалізації талантів автора, що простежується в різних ділянках творчості, ця книжка вирізняється власне високим інтермедіальним коефіцієнтом, адже фіксуємо і її медіа-комбінаторний характер, і чимало інтермедіальних інтерференцій.

Мистецтвознавчий аналіз графічної мови в рішенні обкладинки і віньеток до згаданої збірки митця привертає увагу до «незвичайно динамічної, міцно зав'язаної композиційної цілості» графічного оформлення. «У цю раціонально побудовану, логічну конструкцію із абстрактних плям, трикутників та сегментів кола вписані окремі образи-знаки, ніби видобуті з різних часових площин та просторових параметрів реальності. Співіснуючи в одній композиції, вони уособлюють, подібно як у творах футуристів, одночасність різних „пластичних станів душі” поета. Це у Гординського передусім, центральний образ розкритої книжки, на неї, немов тінь, накладається силует дівочого обличчя, а поряд – столик із чаркою в улюбленій кав'ярні «Сафї Crème» та силует скульптури в античній тозі – всі ці образи впроваджують читача у світ поетичних переживань Гординського, світ, сповнений одвічного неспокою, де поруч з інтелектуальним раціоналізмом живе світла лірична мрія, а гостре чуття сучасності йде в парі з повагою до класичного насліддя людської цивілізації», – фіксує

Л. Волошин [64, с. 37]. Отож мистецтвознавство пропонує свій інтермедіальний аналіз книжкової графіки «арт-центричного» характеру. Графічні компоненти поетичного видання вдало кореспондують зі змістом книжки. Адже згаданий набір образів відтворює «французьку тему», важливість мистецької магістралі для автора та світоглядне кредо митця, яке полягало у вічній змінності. С. Гординський добуває візуальний дискримінант із поетичного квадратного рівняння, вибираючи саме такі образи для графічного відтворення з ідейно-тематичного наповнення збірки. Читачеві залишається лише верифікувати правильність операцій.

Про значущість саме французької книжної культури для себе автор свідчить у багатій на бібліографічні асоціації поезії «Листи з Парижа». С. Гординський надає чимало інформації про свої літературні вподобання. Серед його книжок згадані як «важкостравні» Монтень, Вольтер, а також «*Le rouge et le noir*» Стендаля, / Рембо, Бодлер, Аполлінер, / Мистці письменницької шпаги, / Що так захоплюють тепер / Огнем своїх бунтарств, горинь, жалів / І тим, що зветься досконалість, – / Річ рідкісна у нас на тлі / То бомбастичнім, то оспалім!» [103, с. 49]. Отож автор орієнтується на відшліфованість поетичного стилю французьких символістів. С. Гординський докладав чимало зусиль для того, щоб українська література збагачувалася досвідом французької культури.

Творчість письменника демонструє особливий пієтет до поезії Шарля Бодлера. Знаково, що його літературознавча розвідка про збірку «Зів'яле листя» І. Франка має назву «Франкові «Квіти зла». Звертається до Бодлера Гординський і в мистецтвознавстві. Так, у статті «Старе мистецтво в новому дзеркалі» (1932) він пише: «Інтуїтивно-емоційний погляд на мистецтво тепер незвичайно поширений у сучасній західно-європейській критиці. Перший обосновав цей підхід у своїх критиках Бодлер, якого вплив помітний не лише на сучасній поезії, але й на малярстві. Висуваючи на перше місце темперамент мистця, погляд цей відкидає всі посторонні фактори, що перешкоджають йому у віддачі безпосереднього вражіння. Звичайно – глядач

не все помічає цей процес мистця, зрештою, досить слушно, бо це є його суб'єктивний творчий процес. Але критикові не можна на це не звернути увагу, бо через цей процес, як через призму, переходять промінні мистецького вислову того, що мистець виображує мовою ліній і фарб» [443, с. 99–100]. Ця цитата засвідчує, наскільки взаємозалежними були малярство й література в рецепції С. Гординського. Вони доповнюють його творчу індивідуальність, як доповнюється емоційно-інтуїтивний момент інтелектуальним (формалістичним) у мистецькій особистості.

Не випадково С. Гординський згадує Бодлера в сонеті «Автопортрет»: *«Одного лиш боюсь: впадати в трафарет,/ Аж надто в нас кому затуплювати пера!/ Я хочу, щоб кохав однаково поет/ І буревій доби, і квіти, й хмародера,/ Та найважливіше, щоб, зриваючись у лет,/ Мав кришечку бодай фантазії Бодлера»* [103, с. 33]. Цей поетичний автопортрет доповнює цілу серію малярських автопортретів, яких митець виконав надзвичайно багато. У них він «практично» продемонстрував нетрафаретність художнього мислення, оскільки кожне зображення вирізняється оригінальністю погляду й манерою виконання. Малярські й графічні автопортрети С. Гординського відображають своєрідні сеанси самоаналізу, самопізнання митця, поетичний автопортрет немов узагальнює ці процеси в результативному звіті, репрезентуючи й мистецьке кредо автора. Нагадаємо, що тема митця і мистецтва є однією з магістральних у ліриці автора.

Літературне відтворення малярських та архітектурних тем, включення в поетичні тексти образів та термінів, запозичених з образотворчого мистецтва, – окремий інтермедіальний аспект «Барв і ліній». Тут також помітні французькі вподобання автора. С. Гординський поетично інтерпретує свою рецепцію П. Гогена: у поезії «Як кінчається заходом день...» можна відчитати авторське захоплення творчою манерою французького художника. Заслуговує на увагу його художня інтерпретація архітектури Собору Богоматері («Notre Dame»).

Велике значення мала перекладацька ініціативність митця. Про Гординського-перекладача свого часу писали Ігор Качуровський, Григорій Костюк, Юрій Бойко, Ярема Кравець та інші [40; 207; 228; 237]. Йому належить повна збірка поезій Франсуа Війона (1973), багато перекладів поезій Шарля Бодлера, бельгійського франкомовного поета Еміля Вергарна. Святослав Гординський також перекладав вірші Андре Шеньє, Віктора Гюго, Леконта де Ліля, Жозе-Марії де Ередія, Поля Верлена, Гійома Аполлінера, Анну де Нуай, Поля Валері, Франсуа Моріака, французькі поезії Райнера Марії Рільке.

Не можна не враховувати і великого значення статей С. Гординського, присвячених мистецтву перекладу. Автор постійно стежив за перекладацькими новинками і реагував на появу нових книг своїми рецензіями, у яких, окрім фахової критики перекладу, принагідно звертав увагу на питання розвитку українського літературного процесу минулого і сучасності. Так, у рецензії «Леконт де Ліль українською мовою» на книгу перекладів Михайла Ореста відомого поета-парнасця, уперше опубліковану 1957 року, він підкреслює роль наших неокласиків в історії літератури, які приносять дисципліну в українську поезію, скориставшись попередньо досвідом парнаської школи. У статті «Поезія Михайла Драй-Хмари і її переклади французькою мовою», опублікованій 1968 року у «Слові», С. Гординський висвітлює проблеми перекладу французької поезії українським віршем, аналізує творчість Михайла Драй-Хмари взагалі та його літературознавчу і перекладацьку рецепцію у Франції, вибірково наводячи чимало цікавих перекладних «гудзів» у французьких трансляторів Драй-Хмари. Цікаво, що навіть у таких спеціалізованих розвідках автор видає своє малярське професійне «походження». 1969 року у журналі «Сучасність» С. Гординський публікує оглядову статтю «Французькі поети українською мовою», у якій аналізує переклади Миколи Терещенка, Максима Рильського, Григорія Кочура, Миколи Лукаша. На думку автора, саме французька поезія «вирізняється особливою рафінованістю форми і змісту, тому й її

перекладання є, до певної міри, випробним каменем перекладацького мистецтва» [131, с. 421]. У статті сказано багато компліментів та критичних слів на адресу українських перекладачів. Зазначимо, що критика С. Гординського завжди обґрунтована і толерантна. Натомість перекладачі Поля Верлена заслужили чимало похвал від С. Гординського. «Верлен живе тут своїм самостійним українським життям, його душевні страждання здібні запліднити нашу уяву, за торкнути струни нашої душі», – так підсумовує автор переклади французького поета у збірці його лірики [131, с. 424]. І в цій статті С. Гординський як історик і критик перекладу не обходиться без інтермедіальних акцентів. Так, він порівнює могутність расових фламандських елементів Вергарна з Рубенсом, а революційність Верлена в історії французької літератури зіставляє з роллю імпресіоністів у живописі: «Як тогочасні імпресіоністи почали нищити академічний рисунок і композицію на рахунок усе заново і свіжо відчутих кольорів, так і Верлен підважував парнаську школу рівноваги своїми зривами стилю і думки, скандальними для французької класичної поезії римами й цезурами» [131, с. 423].

Потенціал С. Гординського як дослідника-компаративіста засвідчують його статті, присвячені аналізу творчості французьких письменників. Прикметно, що у виданні «На переломі епох» розділ «Світова література» складають переконливу більшість саме його праці про французьку літературу. Ці статті написані в різні десятиліття минулого століття, отож інтерес до французької літератури не згасав упродовж усього життя дослідника. Характерно, що писав він і про видатних французьких митців слова, і про мало знаних письменників: Франсуа Війон, Стендаль, Еміль Вергарн – і графиня де Ноай, Д'Оревілі. Відповідно його праці мають різне значення: окремі статті ознайомлюють з невідомими французькими авторами, інші у формі анотації з нагоди появи українського перекладу інформують українського читача про значення творчості письменника, а поряд з ними є літературознавчі аналітичні розвідки масштабного рівня.

Однією з масштабних літературознавчих розвідок у творчому спадку С. Гординського є праця «Поезія Франсуа Війона», яка складала вступ до видання «Франсуа Війон. Життя і твори», виданого у Мюнхені 1973 року. Святослав Гординський дав українському читачеві перший повний переклад творів видатного французького поета. Григорій Костюк і Юрій Бойко у своїх публікаціях відзначили важливість і складність цієї перекладацької роботи, з якою митець успішно впорався. Окремим розділом С. Гординський висвітлює проблеми українського перекладу Війона. Він інформує про стан збереження оригінальних рукописів французького поета, викладає попередню історію українського перекладу Війона, дає оцінку його перекладів англійською, російською, німецькою, словацькою і польською мовами. Таким чином, С. Гординський виступає тут і як сумлінний критик перекладу, а ця галузь українського перекладознавства завжди відчувала дефіцит фахівців.

Життя і творчість Війона С. Гординський розкриває в контексті доби, цікаво й змістовно змальовуючи звичаї епохи, естетико-філософське тло переходу від готичного Середньовіччя в добу Відродження. «Поезія Війона стала не тільки сповіддю дитини своєї доби, образом її душі, але й широкою панорамою свого часу, і то панорамою, баченою знизу людиною, яка на все мала власний погляд і суд», – пише літературознавець [121, с. 397]. С. Гординський дає ретроспективний погляд на довійонову добу, аби рельєфно відтворити сутність його оригінальності для своєї епохи. Таким чином, він заглиблюється у стару французьку поезію аж до IX-XI століть, спростовуючи погляд, що стара французька поезія цікава тільки для істориків: «Стара французька поезія має і з погляду артистичного все потрібне, щоб зачарувати й сучасного читача» [121, с. 401]. Аналізуючи поезію, літературознавець зосереджує увагу не лише на тематично-ідейному рівні творчості Війона. Він враховує і питання віршознавства, поезики, окремі жанрові нюанси.

Чимало слів визнання дісталось від С. Гординського видатному французькому письменникові епохи реалізму Фредерікові Стендалю у статті

«Анрі Марі Бейль Стендаль», уперше опублікованій 1942 року в часописі «Назустріч». Так, С. Гординський вважає його одним із найбільших письменників свого часу, що переростали свою добу і творчість котрих належала вже майбутньому. Симпатичним Стендаль є С. Гординському, мабуть, і тому, що його творчість, крім літературної, твориться і з мистецько-критичної складової. Стендаля цікавила музика і пластичне мистецтво.

До розгорнутих праць С. Гординського належить і праця «Вергарн, поет і людина» (1937). Цей письменник був великою мірою суголосним творчим пошукам українського митця. Цікаво, що в принагідній довідці він подає згадки про Вергарнові студії про Рубенса, Рембрандта та інших художників. Отож звернення Вергарна до образотворчого мистецтва дуже значуще в оцінці критика. Аналізуючи поезику Вергарна, С. Гординський укотре знаходить асоціативні паралелі з Рубенсом та іншими фламандськими малярами: вони «з таким розмахом черкали свої полотна, дбаючи не так за саму красу, як за повний вияв життєвої радості, краси існування» [96, с. 374]. Розвідка будується як аналіз збірок Вергарна в хронології їхньої появи. С. Гординський тонко передає стихію внутрішнього світу бельгійського поета, суперечності Вергарна. Відчутне його вживання в цю лірику. Енергетизм поезики Вергарна переплавлений у метафоричність критичного слова Гординського. Як вже згадувалося, у своїй поетичній творчості С. Гординський тяжів, зокрема, до поезики неокласиків, що особливо проявилось у плеканні віршових форм. Та С. Гординський відкритий і до модерних форм вірша. Так, він схвалює перехід Вергарна на верлібр, мотивуючи це тим, що такий перехід диктував сам зміст поезій: ритми міста мусили вилитися у відповідні віршові форми. «Та нова форма найкраще відповідала його завданням, не зв'язувала завжди напруженої уяви та значно посилювала своїм неспокоєм та несподіванками динаміку вірша», – пише літературознавець [96, с. 377]. Окремим розділом висвітлює Гординський тему «Творчість Верхарна в Україні». Певні збіги з філософським світом Вергарна він фіксує вже у Лесі Українки – «але це був радше один психічний

клімат, як літературний вплив» [96, с. 385]. Літературознавець привертає увагу до оцінок французького поета у нашій критиці (Остап Грицай), оцінює значення його українських перекладів, зроблених Миколою Терещенком, фіксує впливи Вергарна на українських письменників (В. Поліщук, М. Бажан, Є. Маланюк). У підсумках праці С. Гординський орієнтує українських поетів і літературознавців на глибше вивчення цього французького автора: «А все ж таки зроблено досі для пізнання цього письменника в нас – надто мало, тоді як його напружена творчість представляє спеціальний інтерес для тієї молоді української поезії, що саме шукає нових ритмів сучасності, органічно врослих у життя» [96, с. 385]. Зазначимо: про кого б не писав С. Гординський, він завжди зберігає причетність до рідної культури, відданість українській традиції. У праці про бельгійського поета він наводить поетичні рядки Вергарна, в яких згадується Україна (і оригінал, і переклад).

Цікавився С. Гординський і найсучаснішою літературою. Так, у статті «Паноптикум нової французької літератури» (1946) він дає огляд найновіших літературних тенденцій у Франції. Автор розпочинає виклад своїх міркувань з оцінки високої ролі письменства у французів, що завжди мало велику вагу на відміну від інших національних літератур. Варто відзначити легкий і захопливий стиль викладу в цій статті С. Гординського. Цікаво дізнатися про Французьку Академію як «виразника типово французьких духовних вартостей» і її роль у культурному житті країни. «Можна без перебільшення сказати, що саме письменницьку ділянку справжній француз вважає мірою людської вартості. Власне, вибір цього письменницького критерію для оцінки людської особистості має особливе значення, він бо не дає створитися еліті, базованій на вартостях чисто матеріалістичних», – пише С. Гординський [118, с. 388], а український читач не може не реконструювати актуальні надтекстні акценти його послання для сучасності.

Не обійшов увагою літературознавець і питання сюрреалізму у французькій літературі. Перед тим, як дати огляд сюрреалістичної поезії, С. Гординський звертається до малярства. Він розкриває особливості поетики

сюрреалізму через оригінальний художній світ Пікассо. Специфіка відтворення надреальності у французькій поезії, суперечності цієї поезії, еволюція тематики і поетики крізь призму останніх історичних подій – такі різні ракурси висвітлення французького літературного сюрреалізму у третій частині «Паноптикуму нової французької літератури». С. Гординський оцінює творчі пошуки сюрреалістів переважно як безплідні та невдалі формальні експерименти («Ця література для самих літераторів, без елементу загальнолюдського» [118, с. 394]). Літературознавець не толерує сюрреалізму: «Поезія ця не зворушує, майже зовсім, вона безпристрасна і, як безпристрасна жінка, вона просто малоцікава»; «Слова більшості сучасних поетів – як стріли з обламаними вістрями. Вони летять, але заперечують своє призначення – не поціляють у свою мету» [118, с. 395].

Таким чином, інтерес С. Гординського до франкомовної літератури й мистецтва Франції реалізувався в його творчості у rozmaїтих формах творчої рецепції. Зафіксував свої враження про цю країну та, зокрема, про Париж митець у малярстві, а також залишив цікаву «французьку» мистецтвознавчу спадщину. Автор прагнув розбудувати власний поетичний світ у зв'язку з французькими мистецькими надбаннями під знаком модернізму, розширити інтелектуальний простір творчості і художні обрії української культури.

3.2.2. Гординський і німецькомовний світ

Зацікавлення Святослава Гординського німецькою культурою, безперечно, не настільки велике, як до французів, однак автор як компаративіст, як митець, що намагався постійно бути обізнаним із важливими процесами світової культури, не обійшов увагою і Німеччини. У зв'язку з цим становить інтерес його стаття «Лист з Парижу. Два мистецтва», опублікована в газеті «Діло» від 25 квітня 1931 року, у якій автор порівнює французьке й німецьке мистецтво. Автор констатує, що німецьке малярство у Франції мало відоме, на відміну від малярства французького в Німеччині: «Французи при згадці про німецьке малярство майже завжди знизують

раменами, або говорять про нього як його меншого братика, що ще не доріс до розуміння «проблем» [106, с. 84]. Якщо пануючим духом у французькому мистецтві є так званий дух «галійський» – дух порядку, то в німецькому мистецтві, навпаки, «вас зразу вражає їхнє змагання до «літератури» і до надмірної експресії й виразу та внутрішній духовий неспокій, який французи звать звичайно германською брутальністю» [106, с. 85]. Святослав Гординський вирізняє німецьку графіку як «блискучу цілість і досконало виявлений стиль», натомість у малярстві німці програють французам. Неодноразово автор акцентує на притаманності експресіонізму німецькій вдачі, «німецький експресіоністичний спосіб сприймання зовнішнього світа», говорячи про різних митців (О. Кокошка, Макс Бекман, Юрій Грош). Важливий і висновок С. Гординського: «Славяни, треба це признати, користають в однаковій мірі і від французів, і від німців. Можна навіть сказати, що їх твори творять до деякої міри своєрідний міст понад ту пропасть, що ділить два ріжні по духу світи – романський дух класики і германський – неспокою» [106, с. 86]. Властиво, і сам митець часом є прикладом такого «синтетичного» підходу до цих двох світів. Крім того, його творча натура ввібрала в себе й притаманні німцям риси, як їх визначив М. Рудницький: «Ті два гасла, які прийшли до нас з Німеччини із двома модними термінами «*Untergang des Abendlandes*»* та «*Die neue Sachlichkeit*»** відповідають у творах німецьких письменників двом дуже характеристичним для німців духовим рисам: метафізичному нахилу та совісній мікроскопічній праці» [425, с. 388]. Самодисциплінованість, працьовитість, відповідальність за творчість, а водночас і активне внутрішнє життя, уміння відірватися від буденності в духовні сфери – ось особливості характеру Святослава Гординського.

Зацікавлення німецькомовним світом реалізувалося в його творчості в розмаїтих формах творчої рецепції.

Варто нагадати, що Святослав Гординський після студій у Мистецькій школі Олекси Новаківського 1927 року виїхав для продовження освіти до

Берліна, відвідував певний час, як вільний слухач, курси рисунка в тутешній Академії мистецтв, студіював курс історії візантійської культури на лекціях проф. В. Залозецького в Українському Науковому Інституті у Берліні [64, с. 10]. Він щиро зізнавався згодом, що німецькі студії не припали йому до вподоби, тож за першої нагоди він поїхав до Парижа: «Зі Львова я виїхав 1928 р. спочатку до Берліну, де вступив на вільні курси рисунків до Академії Мистецтва, але швидко зорієнтувався, що в тій ділянці, рисунку, я більше від того, що пізнав у Мистецькій Школі Олекси Новаківського, не навчуся. До того, нове німецьке мистецтво, виявлене в «новій речевості» й дикому експресіонізмі, мене не захоплювало, перше здавалося мені надто сухе, а друге – анархічне. Зате захоплювало мене малярство «паризької школи», чимало якого було на виставках у різних галеріях» [92, с. 142.]. В інтерв'ю з Юрієм Тисом С.Гординський згадує, що вже під час студій у Новаківського він «дуже цікавився німецьким і французьким мистецтвом і в бібліотеці Промислового музею мав змогу переглядати всю потрібну для цього мистецьку пресу», однак підтвердив, що втік з Берліна до Парижа, бо найкращим у Берліні було саме французьке малярство [110, с.20].

Згодом доля знову закинула його до Німеччини. 1944 року, рятуючись від репресій, він емігрує до Мюнхена. Гординський опиняється в таборі для переміщених осіб «Карлсфельд», так званий Д-Пі, а згодом потрапляє в Рогензбург у табір «Гангофер-Зідлюнг». Українські табори для переміщених осіб у повоєнні роки були значними осередками національної культури. Святослав Гординський бере активну участь у мистецькому житті міста, організовуючи виставки, Дні української культури, видаючи мистецький часопис [64, с. 11]. Мав нагоду працювати і бувати в Німеччині митець і в останній період творчості. Мистецьким досягненням С. Гординського як художника стали монументальні розписи собору Покрови Пресвятої Богородиці і св. Апостола Андрія Первозванного в Мюнхені, виконані за дорученням єпископа Платона Кирилюка 1979 року [239]. Таким чином,

зв'язки С. Гординського з німецькою культурою великою мірою базувалися і на безпосередній контактній основі.

У поетичній творчості митця можна віднайти чимало німецького «цитатного» матеріалу. Окремий «слід» у поезії автора становлять згадки про німецькі й австрійські міста, у яких довелося побувати поетові. Так, збірка «Вогнем і смерчем» (1947) містить вірші, написані під час війни, зокрема й у Відні, та після війни, в Мюнхені. Заслуговує на увагу цикл «Кенігсберзький нотатник», що увійшов до збірки «Сурми днів» (1941). Знаходимо німецьку й австрійську урбаністику серед «Незібраних поезій» («Ніч у Берліні», «Подорож до Відня» та інші). Окремі з цих віршів можуть тлумачитися як своєрідні урбаністичні екфразиси або ж топоекфразиси – термін на означення екфразисів, які вербально відтворюють простір, місце дії, що наділене особливим естетичним навантаженням, а водночас є героєм літературного твору [209, с. 97]. Цікаві перегуки в поетичному кредо С. Гординського з творчістю Гете й Райнера Марії Рільке простежує Леонід Рудницький, відомий дослідник українсько-німецьких літературних зв'язків [429]. Можна говорити і про міжмистецьку інтертекстуальність на матеріалі творчості українського автора, оскільки автор практикує літературне відтворення малярських та архітектурних тем.

Іменні покажчики до книг автора засвідчують його величезну обізнаність з культурними надбаннями Німеччини. Зрештою, вже окремі статті С. Гординського вирізняються таким ґрунтовним німецьким контекстом. Саме до таких статей можна зарахувати публікацію «Український романтизм і його зв'язки із Західним світом», що постала на основі німецькомовної доповіді 11 січня 1983 року в Мюнхенському університеті Людвіга-Максиміліана на Симпозіумі «Українська романтика і нео-романтика на тлі європейських літератур», який був організований професором університету Юрієм Бойком-Блохиным у співпраці з Об'єднанням українських письменників в екзилі «Слово». Так, літературознавець розпочинає розмову про український романтизм з

історичного екскурсу, принагідно згадуючи працю Йоганна Христіяна Енгеля «Geschichte der ukrainischen Kosaken» (1796), у якій автор порівнював подвиги українського козацтва з героїчною історією античності. Він наводить чимало інформації про образ гетьмана Івана Мазепи в європейському мистецтві, згадуючи зокрема й про німецьку літературу (твори Штебіша і Готшала про Мазепу). Вочевидь, йдеться про поему Г. Е. Штебіша «Мазепа» (1844) та однойменну трагедію Р. фон Готшала (1860). Прикметно, що саме трагедія «Мазепа» Готшала мала резонанс в українській літературі: її переклав Юрій Федькович, відгукнулися про неї Іван Франко й Дмитро Донцов [362, с. 193].

Офіційним початком українського романтизму критика вважала, як пише Гординський, переклад балади Гете «Рибалка» Петра Гулака-Артемовського, опублікований 1827 року. У цьому контексті наведено і переклад «Ленори» Бюргера, здійснений Левком Боровиковським. Неодноразово згадує Святослав Гординський німецького літературознавця, філософа, богослова й фольклориста Йоганна Готфріда Гердера, який бере до уваги «козацькі думи» (тобто українські історичні пісні, як уточнює автор статті), в одному ряду з британськими баладами, піснями трубадурів, іспанськими романсами і сагами старих скальдів: «Його методи й опрацювання народної поезії, яку він називав Naturpoesie, були знані також таким дослідникам і редакторам ранніх пісенних збірок в Україні, як Максимович і Могильницький» [130, с. 123]. Український літературознавець зазначає, що пророцтво Гердера («Україна стане новою Грецією») в «Журналі моєї подорожі 1769 року» викликає в українців велику вдячність до нього, і розлого цитує цю думку німецького філософа. Зазначимо, що сьогодні підсумовано помітний вплив творчості Гердера на таких українських літераторів, як М. Максимович, А. Метлинський, П. Гулак-Артемовський, І. Франко й ін., «а його порівняння України з Грецією дало творчі імпульси деяким українським поетам, серед них – Є. Маланюкови» [311, с. 38].

Говорячи про харківський гурток романтиків, Святослав Гординський акцентує на загальній добі захоплення народною творчістю в Європі, особливо після видання в Гайдельберзі двох томів німецьких народних пісень «Чарівний ріг хлопця» (1806–1808) Ахіма фон Арніма й Клеменса Брентано. Першою такою збіркою в Україні була книжка Миколи Цертелева «Опыт собрания старинных малороссийских песней» (1819). У контексті галицького романтизму цікава заувага С. Гординського з посиланням на Якова Головацького про Миколу Верещинського, окружного директора шкіл Коломиї, «очитаного у творах Шіллера, Гете і Гердера» [130, с. 126]. Завершення доповіді цілковито спирається на зв'язки української літератури, особливо поезії, з німецькою літературою доби романтизму, як і задумав доповідач. Хоча Гординський не наважується говорити про «якусь «українську школу» в літературі німецькій», все ж він щедро згадує і цитує Дмитра Чижевського, який у своїй статті в Українській Енциклопедії 1949 року констатує, що в німецькій літературі 30–40 років «постає щось подібне до української школи».

Велику увагу приділяє Святослав Гординський перекладам української народної поезії в німецькому музичному світі: «Історики української музики відмітили цілу низку пісень або мелодій у таких музиків, як Бах, Гайдн, Бетговен, Вебер, Шуберт» [130, с. 128]. Він аналізує збірники Вільгельма Вальдбрюля, Фрідріха Боденштедта, Антона Мавріціюса.

Загалом, саме митці доби романтизму мали б найвищий індекс цитації в літературознавчих статтях Святослава Гординського. Так, у статті «Франкові «Квіти зла» літературознавець, шукаючи аналогій «у площині ствердження (чи заперечення) деяких чисто поетичних, життєвих, моральних істин», визнає, що порівняння Франка можливі не лише з Бодлером, а й з іншими поетами: «Наприклад, Гайне, якого Франко перекладав і якого «Книга пісень» здається навіть ближчою до «Зів'ялого листя» своєю темою невідзивного, нещасного кохання. Але Гайне – це окрема тема, яку й окремо треба б розробити. А втім, усі три поети мають свої точки стичності» [113,

с. 137]. Отже, дослідник окреслює можливу типологію, в якій враховано естетико-художні засади творчості українського, французького і німецького поетів.

Проблема перекладів світової літератури виникає в різних контекстах С. Гординського. Прикметно, що повторюються й імена класиків, чії твори необхідно донести до українського читацького загалу. Так, у статті «Поезія Миколи Зерова» літературознавець апелює до Пантелеймона Куліша, який «відчував усю тодішню вбогість літератури української, коли доводилось йому «визиратись у всесвітнім дзеркалі» [120, с. 152]. Зауважимо, що Фрідріха Шіллера С. Гординський неодноразово цитує в різних своїх публікаціях, що свідчить про добру обізнаність із творчістю німецького автора.

Як відомо, Святослав Гординський – визнаний фахівець у критиці перекладу, тому тема перекладів світової літератури не випадкова в його публікаціях. Варто заакцентувати і на досконалому володінні німецькою мовою дослідника, що давало йому змогу «відчути» переклад у всіх його нюансах. Фаховість С. Гординського повною мірою простежується, коли він аналізує окремі видання, як, наприклад, у статті-рецензії «Українська поезія німецькою мовою» на видання Ганса Коха «Українська лірика» (Hans Koch. *Die ukrainische Lyrik, 1840–1940. Wiesbaden, 1955*).

Таким чином, у німецькій літературі Святослав Гординський зорієнтований на класицизм і романтизм. Основу його зацікавлень складають Гете, Шіллер, Гердер, Гайне та багато інших німецьких романтиків. Прикметно, що він сам перекладав таких німецьких поетів, як Йоганн Вольфганг Гете, Фрідріх Гельдерлін, Фрідріх Шіллер, Райнер Марія Рільке.

Водночас, літературознавець стежив за сучасною йому літературою, причому не лише художньою. Відповідно, він міг підкріпити свої виклади навіть з української літератури аргументами, взятими на озброєння із зарубіжних джерел, зокрема й німецьких, як, наприклад, у статті «Бій за Європу. В десятиріччя смерті Миколи Хвильового» (1943).

С. Гординський як мистецтвознавець цікавився німецьким мистецтвом. Його мистецтвознавчі статті репрезентують різні аспекти рецепції німецької культури. Так, він неодноразово згадує німецьких митців пензля і різця (А. Дюрер, М. Клінгер, Е. Барлах, Ф. Штук та ін.), аналізує німецькомовні мистецтвознавчі джерела про Олександра Архипенка, розповідає про берлінське мистецьке середовище, у якому творив український митець-універсаліст Василь Масютин, тощо. До речі, методологічну основу його мистецтвознавчих досліджень склали також праці німецьких філософів. Так, Христина Береговська вказує зокрема на роль філософії Г. -Г. Гадамера та Г. Яусса, з працями яких Гординського познайомив ще в Німеччині професор візантології В. Залозецький [443, с. 43–44].

Міркуючи над завданнями нового театру, він проаналізував, зокрема, досвід Рейнгардта в Німеччині, що дало йому змогу охарактеризувати інтенції сучасного театру (стаття «Декорація в новому театрі»(1931)), а також практично втілити свої теоретичні ідеї в проектах театральної сценографії. Любов Волошин уловлює в його ранній графіці стилістику німецького Баугаузу, поряд з російським конструктивізмом, однак акцентує на тому, що митця не влаштовувало наслідування чужих взірців, а йшлося про розбудову власної концепції форми [64, с. 35].

Привертає увагу його стаття «Бієнале у Венеції», у якій мистецтвознавець дає огляд найцікавіших павільйонів венеційської виставки 1958 року та підкреслює особливості мистецтва окремих народів. Що ж він виокремлює в німців? «Німці, що мали блискучі експресіоністичні традиції, які значною мірою заважили на сучасному світовому мистецтві (німецькі експресіоністи блискуче представлені в Брюсселі на виставці «50 років модерного мистецтва»), поспішно намагаються наздогнати роки, втрачені за часів Гітлера, коли вони опинилися між творцями «звироднілого мистецтва». Проте якогось власного мистецького обличчя вони ще не знайшли. Видно велику метушню, але тепер, коли ми пишемо ці рядки, нам годі пригадати собі в цій повені експериментів хоч одну-дві речі, чим-небудь помітні», –

стверджує С. Гординський [93, с. 65]. На його думку, винятком є лише зали з творами Кандінського, який тісно пов'язаний з німецьким експресіонізмом. Оскільки виставка репрезентує серію творів митця з різних періодів, що збереглися в Мюнхені, в колекції Габрієли Мюнтер, то цікаво простежити за творчим розвитком Кандінського: «Спочатку він мало чим різнився від «модерністських» росіян того часу (Добужинського, Білібіна й інших), але вже від 1910 року він знайшов себе в ряді кольористично блискучих малюнків, які сміливо можна поставити побіч Гогенових» [93, с. 65]. Окремо вирізняє мистецтвознавець у творчій спадщині німецького маляра «твори безпредметних музичних візій», визнаючи за ними «щирі спонтанність експресіоністичного вислову» і талант автора в плані колористики. С. Гординський також привертає увагу до творів німецького скульптора Фріца Кеніга, «що творить в модному тепер напрямі модерних форм, базованих на архаїчних мистецтвах», аналізуючи їх і зіставляючи підхід митця з керамікою Пікассо, «який часто просто копіює взори архаїчних мистецтв, іноді їх навіть не перетворюючи» [93, с. 65]. В австрійському відділі увагу С. Гординського привернули твори Густава Клімта.

Зазначимо, що німецькою мовою перекладена його книга про українську ікону, а також вийшов переспів «Слова о полку Ігоревім» з ілюстраціями Якова Гніздовського. Таким чином, українська культура входила через переклад у німецькомовний світ.

Святослав Гординський звертався до німецькомовного культурного материка не лише як письменник і перекладач, а й як художник-графік. У період міжвоєнної війни він проектував обкладинки до збірки лірики Гуго фон Гофманстала (1930), книги Артура Шніцлера «Зелений какаду» (1930) тощо.

3.2.3 Польський контекст

Як відомо, українсько-польські суспільні, а відтак і міжкультурні взаємини в період міжвоєнного двадцятиліття були доволі складними. Данило Ільницький пише про загальну картину *неперетинання* української і

польської культур періоду міжвоєнтя, що має своє історичне підґрунтя [185, с. 87]. Непросту ситуацію міжнаціональної ворожнечі, зумовлену ескалацією антиукраїнських заходів з боку польського уряду, в якій усе ж з'являлися сміливці, готові до співпраці з поляками, аналізує Лідія Стефановська, репрезентуючи творчу діяльність Богдана-Ігоря Антонича в контексті польської міжвоєнної культури. Авторка привертає увагу й до «полонофільської пропаганди» Михайла Рудницького, з погляду народницької ідеології, задля чого наводить розширені цитати з його статті «Ми і польська література» (1936) [473, с. 24–26]. Безперечно, Святослав Гординський був одним із небагатьох інтелектуалів того часу, відкритих до польської культури, які робили кроки до подолання кризи в міжнаціональних взаєминах. Тому його погляди на питання українсько-польських міжкультурних зв'язків великою мірою суголосні з позиціями Антонича й Рудницького. Він, як і згадані автори, вбачав у польській культурі посередника в засвоєнні європейської мистецької спадщини, завдяки якому українська культура мала шанс на модернізаційні процеси.

Водночас, з його спогадів увиразнюється та складна ситуація міжнаціональних взаємин, у якій він зростав. Так, у львівському спогаді «Вулиця Листопада» він пише: «Ми, молодь, польської влади зовсім не визнавали і вважали її лиш тимчасовою докучливістю. Відмалку жили ми, сказати б, державою в державі, і наше виховання було чисто українське, наша генерація ніколи не була людьми польської культури, хоч від неї чимало навчилася» [98, с. 455]. Він згадує про різні конспіративні заходи, до яких вдавалися вони, молоді, щоб уникнути трусів польської поліції. «Тут уже зарисовується двоподіл генерацій між молодими і старими. Коли підросла сестра Дарія і поліція почала її тягати до в'язниці Бригідок за зав'язки з УВО, навіть наш дідो отець Дмитро Гординський з Кульчиць біля Самбора уважав «родинною ганьбою» факт арештування професорської дочки. Але для нас, молодих, це була справа вже абсолютно нормальна і нічого незвичайного в тому ми не бачили» [98, с. 455]. Таким чином,

біографія С. Гординського вписується в контекст непростих українсько-польських взаємин, відлуння яких звучатиме в його доробку впродовж життя.

Подальші спогади пов'язані з періодом його навчання у школі Олекси Новаківського. Так, у мемуарній статті «Львів, Париж, еміграція. Спогади про Степана Луцика» він записав таке: «Ми стежили передусім за чужомовними мистецькими журналами – польськими, німецькими, французькими, англійськими. Це чималою мірою спричинялося до нашого зацікавлення світовими мистецькими процесами. Ми теж відвідували кожную мистецьку виставку польських мистців, а часто бували виставки першорядні, з показом творів таких мистців польського імпресіонізму, як Мальчевський, Вичулковський, Фалат, Мегоффер, Павтш, Яроцький, Сіхульський та інші. Два останні мали в своїй творчості основним мотивом нашу Гуцульщину, а й Вичулковський та Фалат належали до того, що можна б назвати українською малярською школою. Отже, незважаючи на тодішні неприязні політичні відносини між двома народами, ми якоюсь мірою користали й від польських мистців» [109, с. 623]. Як бачимо, мемуаристика С. Гординського відкриває перед нами його як толерантного до Іншого й незаангажованого митця, для якого проблема «відношення рідної літератури до сучасної чужинної», як її сформулював Михайло Рудницький, справді була важливою, а власне польська література й мистецтво як найближчі з огляду на мову й «легкодоступний книгарський ринок» слугували «вікном» у Європу. Тож для нього, як і для Антонича та Рудницького, за визначенням Лідії Стефановської, «спілкування з Іншим означало шанс розширити горизонти української культури, можливість обміну мистецькими ідеями, а коштом цього – й оновлення рідної культури через використання універсальних вартостей, які виплекала менш провінційна (хоча би завдяки ширшим контактам зі світом) культура польська» [473, с. 35].

Мистецтвознавча спадщина С. Гординського репрезентує його обізнаність із творчими процесами в польському мистецтві. Зокрема, висвітлюючи шлях становлення в мистецтві Олекси Новаківського у своїй

розвідці «Олекса Новаківський. Мистецька традиція та її вплив на молодого артиста» (1934), він дає власну візію мистецьких досягнень Краківської академії, у якій свого часу здобував малярську освіту його вчитель. Зі смертю Яна Матейка тут вмирає малярський історизм, натомість усе виразніше проявляється у Кракові натуралізм, що переходить в імпресіонізм, шляхом якого і пішов Новаківський. Гординський згадує проф. Юліана Фалата як реформатора Краківської академії, що одним з перших впроваджує імпресіонізм у Польщі, а за ним на нові шляхи виходять Вичулковський, Мегоффер, Мальчевський. Саме Яцек Мальчевський, на думку С. Гординського, був «найсильнішою індивідуальністю з власною концепцією» [117, с. 122]. У пізніших публікаціях він згадує і Яна Станіславського, уродженця України, «автора знаменитих «ліричних» краєвидів української природи – Дніпра, степу, хат зі солом'яними стріхами і соняшників» [443, с. 930]. Мистецтвознавець вважає, що Краківська академія відкрила для Новаківського спадщину і нові течії загально-європейського малярства. «Новаківському не пощастило бачити Італію, тому Краків був самотнім містом, де зазнався він з творами мистецтва, і треба признати, що цей дрібний сурогат використав наш артист до збагачення власної творчості з подиву гідною вразливістю» [117, с. 123]. Аналізуючи візіонерські картини Новаківського, як, наприклад, «Легенда», «Тяжкий сон», С. Гординський порушує питання про генезу тем до такого роду композицій, зокрема ймовірність впливу Виспянського на Новаківського. «Безсумнівно, що деякі мотиви мають з ним споріднення, особливо сцени з «Весілля». Але цього впливу не годиться переоцінювати», – зазначає С. Гординський, акцентуючи на «особистому тоні власних переживань» та «широко розвиненій творчій фантазії» Новаківського [117, с. 135]. У цьому контексті мистецтвознавець актуалізує питання зв'язків літератури й малярства у творчості вчителя. Варто зазначити, що це важлива проблема, яку звіддавна осмислює естетика. Імпресіонізм у свій спосіб поновлює питання *ut picture poesis*, націлюючи митців на уникнення літератури в малярстві. С. Гординський вбачає

зростання Новаківського як митця в тому, що він уже на етапі натуралізму зумів протиставити патетичному духові історизму, виплеканому в рамках краківської школи, прості й безпретензійні «вирізки з природи, насичені свіжістю колористики». Митець іде шляхами нових західноєвропейських течій: «Їх гаслами було радикальне переломання старої традиції, яке ставило перед малярем нові проблеми: заступити старі моделі в героїчних позах – випадковими імпресіями типів зі щоденного життя, радикально зірвати з літературою – натомість зосередити творчість на чисто формальні проблеми: освітлення, атмосферу, зміну предметів в атмосферній середовищі, підхоплення моментальних ситуацій і т.д.» [117, с. 124]. С. Гординський звертає увагу на те, що навіть новатори не відразу переорієнтувалися: «І так напр. Мальчевський все попадає в деякий літературний тон, черпає з обсягу оповідання, міфології, казок, хоча у формі він модерніст» [117, с. 124]. У цій та інших аналітичних працях легко відчитати суб'єктивні мистецькі пріоритети самого С. Гординського, який відданий модерністським творчим пошукам, відповідно дистанціюється від історичної школи в малярстві, що трималася передусім правдивого відтворення історичного колориту. У цій студії С. Гординський не оперує терміном «символізм» щодо творчих пошуків Новаківського. Нахил до символізму й візіонерства у цього митця він зауважив пізніше. Так, С. Гординський акцентує на бажанні Новаківського «символізувати буття народу», що своєю чергою позначилося на образотворчій «поетиці» тяжінням до наративності: «Ця деяка «літературність» його мистецтва в час, коли мистецтво шукало назагал більш чистого і безпосереднього пластичного вислову, дуже прикметна для його творів» [102, с. 206]. Про символізм, який постав із бажання митця висловлюватися візіями, він говорить також у жмуті спогадів «Про Олексу Новаківського і мистецьке життя Львова в його часи», опублікованих 1963 року. Не дивно, що його учні, які шукали нових доріг у мистецтві, пішли шляхом «чистого мистецтва», «тобто культивування передусім чисто образотворчих вартостей» [124, с. 412]. Зазначимо, що символізм має

чималий потенціал «літературності». Пригадаймо творчість Юхима Михайліва, оповідність якої інспірувалася власне символістським спрямуванням.

Варто згадати тут і статтю «Чому наші мистці не малюють великих історичних картин» (1939). Безперечно, саме питання виникло власне через контекст сусідів, у яких була надзвичайно сильна історична малярська школа. С. Гординський дає відповідь: «Річ тут ані в браку патріотизму, ані не в «нових напрямках», що буцімто заперечують сюжетність і взагалі «літературний» жанр, ані невмінні, а з причин зовсім інших, на які складаються всі обставини нашого суспільного життя. Передусім у нас ще немає досі бодай примітивно забезпеченої групи мистців, немає властивого типу вільного мистця-професіонала в тому понятті, що ми його стрічаємо в чужих» [443, с. 181]. Він наголошує, що не варто сприймати його аргументи як виправдовування в неспроможності українських малярів, труднощі для яких «удесятеро більші, як деінде.

Отож його погляд у бік сусідів – це погляд українця, що змагає до власної держави, відзначаючи з прикрістю програшне українське становище. Так, у «Каталозі-альманасі III виставки Спілки праці українських образотворчих мистців, 1942» (1943) він з жалем констатує «відтік» українських талантів до російського й польського мистецтва (« Не в однині , а в множині можемо казати про ... Ю.Коссаків, Гадзевичів, Яхимовичів, що збагатили своєю творчістю мистецтво польське та інші» [102, с. 204]»). Тому С. Гординський привертає увагу суспільності саме до свідомих своєї українськості митців, висвітлюючи їхню роль у національній культурі.

Предметом гордості для нього є те, що українське мистецтво піднялося на вищій щабель порівняно з польським, а це часом викликало спротив з боку поляків. Так, він згадує про виставки учнів школи Олекси Новаківського, одну з яких знищила група польських студентів в Академічному домі [109, с. 622].

С. Гординський цікавився польськими виданнями, а з деякими і співпрацював. Так, як свідчить Іван Лозинський на підставі спілкування з редактором часопису «Sygnały» Каролем Курилюком, Святослав Гординський співпрацював з редакцією від часу заснування часопису. Він наводить два листи Гординського до Курилюка, в одному з яких український автор акцентує: «Взагалі мусите брати під увагу ціле українське життя культурне, бо інакше співпраця нам стане неможлива. Це розумієте самі добре» [264, с. 146]. С. Гординський брав участь у формуванні рубрики «Українські справи» в місячнику. Отож це видання, знайомлячи своїх читачів із досягненнями в мистецькій, науковій, журналістській царинах україністики, справді мало на меті поліпшення польсько-українських взаємин, зміну ставлення офіційних польських кіл до українського духовного життя.

Прикметно, що було підготовлене спеціальне «українське» число «Сигналів» (№4–5 за 1934 рік). У цьому номері надрукована стаття С. Гординського «Культура антракту», два його вірші «Ноктюрн» (у перекладі Т.Голлендера) і «Як кінчається заходом день» (у перекладі Г. Балька), а також митця згадано як одного з найвизначніших львівських художників у статті мистецтвознавця, доктора Михайла Драгана. Є тут і одна графічна репродукція С. Гординського. Загалом 1934 року у №8–9 Тадеуш Голлендер опублікував захоплену рецензію на збірку Гординського «Барви і лінії», у якій вказав на сильні творчі імпульси французького символізму в поезиці українського автора. У №10–11 опублікований польською мовою його вірш «Лотреамон» у перекладі Г.Балька.

Саме з Польщі розпочинається для нього його тривала еміграційна одіссея. Він, як і багато інших українців, що втікали від радянської влади, опиняється у Кракові. У цьому місті вийшли його монографії «Т. Г. Шевченко – маляр» (1942), «Павло Ковжун» (1943). Він був співробітником краківських «Ілюстрованих вістей» (а раніше співпрацював з

варшавським часописом «Ми»). У Кракові народилася його збірка «Перший вал», а також чимало поезій збірки «Сурми днів» (1941).

В еміграційний період творчості С. Гординський звертається до польської теми передусім в аспекті мистецтвознавчому. Так, він неодноразово пише статті на тему українських ікон, українських церков у Польщі («Доля українських ікон у Польщі», «Українські церкви в Польщі. Їх історія, архітектура і доля з 71 ілюстрацією» тощо). Його праці містять надзвичайно багато посилань на польських дослідників, що свідчить про обізнаність із напрацюваннями поляків. У своїх статтях С. Гординський неодноразово виступає проти присвоєння Польщею культурних українських надбань.

Варто виокремити його публікації, присвячені Левові Гецу, українському митцеві, товаришеві Гординського ще з 20-х років по АНУМ, що прожив більшу частину свого життя в Польщі. Гец, колишній січовий стрілець, навчався, а пізніше працював викладачем рисунку в Краківській Академії мистецтв. Святослав Гординський був технічним керівником його виставки 1934 року у Львові. Він прихильно рецензує його книжку-альбом «Dawne dziedzicze i podwyrza Krakowa/ W rysunkach Leona Getza» («Київ», 1958, №5–6), а також відгукнувся спогадом про Геца, у якому характеризує творчість митця вже по його смерті («Сучасність», 1974, №7–8). Гец був ініціатором заснування музею «Лемківщина». Принагідно Гординський згадує: «Влітку 1970 року я звернувся до нього і прохав подати мені коротку історію того музею, передусім список ікон, які він і придбав. Він і прислав мені коротку, але вартісну записку, інформацію з якої я використав у своїй монографії про українську ікону. Мені йшлося передусім про ствердження того, що найкращі ікони сяніцького музею, широко виставлювані в західному світі як «польські ікони» та видавані німецькими видавництвами в кольорових великоформатних репродукціях, це власне ікони відкриті, зреставровані і законсервовані Гецом. ...Мушу сказати, що Гец дивився тверезо на справу української мистецької старовини, відібраної поляками від

українців. Польща все-таки мала і має досить інтелігенції, яка спроможна оцінити об'єктивну вартість іконописного мистецтва і забезпечити йому охорону в музеях. Про консерваторську працю польських спеціалістів Гец висловився позитивно, а до справи теорії про «польську ікону» не прикладав особливого значення, вважаючи, що сам польський католицизм інстинктивно обороняється проти втручання східних духових і мистецьких елементів» [104, с.672–674]. Мистецька творчість Лева Геца мала вартість і для Польщі. Водночас, Гец мріяв про визнання в Україні, причому все життя прагнув незалежності України. Він був, як пише Гординський, «хворий на Україну» [104, с.674].

Польська «тема» простежується в поетичній творчості Святослава Гординського. Невипадково це переважно вірші історіософського характеру: осмислення українсько-польських взаємин відлунює в поезії автора.

Послання «До польських поетів» увійшло в цикл «Серце в кобурі» зі збірки «Буруни» (1936). До речі, цей вірш був опублікований у дванадцятому числі часопису «Сигнали» за 1934 рік. Іван Лозинський відзначив вдалий переклад вірша польською мовою Олександра Баумгартена, який зумів точно відтворити зміст метафоричних образів, «що виражали всю складність українсько-польських стосунків, детермінованих підневільним становищем української літератури» [264, с. 146]. «Книжність» мислення Гординського проступає тут у безпосередніх згадках відомих письменників: «важче писати вірші на бруках празьких, як Ольжич і Косач», «важче нам нині писати тувімовські веселі бурлески». Очевидно, що поет, пишучи цей вірш, мав на увазі багатьох своїх знайомих українських і польських письменників. Послання «До польських поетів» витримано в теперішньому часі (за винятком кінцевої строфи), причому автор акцентує Present багатократним уживанням часового прислівника *нині*. Суб'єктна організація вірша постає на протиставленні *ви* (польські поети) – *ми* (українські митці). Поет диференціює зону комфорту щодо польських поетів і зону боротьби щодо українців: «теплі, затишні кав'ярні», груди коханок, «гарно в пульмані

гойдатись, як Пенклуб чужинний запросить» – «причасний бунт», «очі захляпують нам від напруги не сльози, а кров», «як застебнути кобуру набитих нагостро слів?!» тощо. С. Гординський передає прірву нерозуміння, яка розділяє українських і польських письменників. Бездержавне становище українців, життя під поліційним контролем, цензура, еміграція, тривога за «майбутні суворі дні» виливаються у творчість, сенс якої важко збагнути польським друзям по перу («нині так легко зійтись і дружні слова говорить нам, / лікті і мислі свої на одному оперши столі»). Розв'язує ці суперечності поет в останній строфі, стверджуючи своє розуміння справжньої поезії, єдиної для всіх, незалежно від національної ідентичності та історичних перипетій. Отож він назавжди відданий красі і мистецтву, усвідомлює важливість незаангажованого поетичного слова, а не лише «на злобу дня».

У Кракові він нотує свій «Нотатник емігранта», що увійшов у збірку «Перший вал» (Краків, 1940). С. Гординський проникливо передає долю емігрантства. Однак це і роздуми про роль поезії в «хижій крутежі подій». Варто заакцентувати, що українсько-польські зв'язки в художній інтерпретації автора сугерують стягнення часів, задіюючи глибинні часові пласти.

Не можна обійти увагою фрагменту поеми «Ніч над Вислою», що написаний у Львові 7 травня 1939 року. Цей твір народився з діалогу поета з польським письменником Юзефом Лободовським. Невипадковим є епіграф, запозичений з твору польського поета: *«Розпочнеться останній штурм/ І залунає ляскіт зброї, / Коли прийдемо під звуки сурм/ Напоїти в Дніпрі польські коні...»*[103, с.247]. Для розуміння поеми важливими є примітки до твору, які залишив сам письменник: «Ця поема має свою чималу історію, куди більшу за збережені з неї фрагменти. Написана на весні 1939 року, ця більш к 15-сторінкова поема в добу концтаборів Берези Картузької не могла бути надрукована, але копія її була послана Юзефові Лободовському до Варшави, де вона пропала під час німецької агресії. Сам оригінал цілої поеми також пропав у Львові після авторового виїзду до Кракова, збереглися тільки

фрагменти, надруковані в берлінській *Нації в поході*» [119, с. 428]. Справді, фрагментарний характер твору добре помітний і твориться, зокрема, експериментами в поезиці часу: автор чергує сучасність, з погляду якої намагається ліричний герой досягнути історію, й екскурси в минуле. В теперішньому авторському часі образ будується за автологічним принципом: ліричний герой палить цигарку за цигаркою на мості над Вислою, віддавшись роздумам: *«Ви знаєте: буває мить, / коли зблизиться все одвічне/ І серце дивно защемить, / Думки ж історіософічні/ Тоді, нахлинувши, яюсь/ Тривожать чудно. Сьогочасне, / Що з про минулістю сплелось, / Немов прояснюється»* [103, с.248]. Поет чесно зізнається, що його думки веде «боязка сторожкість» і недовірливість, не виключає навіть, що вони зумовлені, можливо, й ненавистю. «Лободовський до цієї нашої поеми поставився поважно, і про це він пише в примітках до виданої в Лондоні збірки *Молитва на війну* (1947), де поміщена його поема-відповідь «Святославі Гординському», – зазначає автор [119, с. 429]. С.Гординський наводить у примітках розлогі витяги з пояснень Лободовського. У поемі поет моделює діалог з польським автором, розписуючи з його слів «польський міт». Він уводить у поетичну канву й козака Лободу, предка Лободовського. Поема завершується відкритим фіналом, що передбачає продовження розмови.

Нагадаємо, що Юзеф Лободовський, останній представник «української школи» в польській літературі, виступав як речник примирення між двома народами в польському суспільстві. Україна була для нього «містичною батьківщиною». Творчість Лободовського в українському контексті досліджували Світлана Кравченко, Ольга Вознюк, Алла Татаренко й інші науковці. На основі публіцистики Лободовського, яку проаналізувала Світлана Кравченко, можна зробити висновок, що сумніви Гординського щодо «пропаганди «ягайлонської» Польщі «від моря до моря» були небезпідставними: «Хоч Юзеф Лободовський ніколи не належав до табору

польських месіаністів, однак в ідеї польської місії на східних кресах бачив могутню перспективу і самої Польщі, і східної Європи» [238, с.351].

Таким чином, ці міжлітературні зв'язки, засновані на контактній основі, проектуються в діалог, що порушує складні історичні питання. Святослав Гординський аналізує творчість Лободовського в окремій статті, опублікованій у часописі «Київ» (1951, №1), а також готує вже цитовану тут доповідь, яку було виголошено на літературному вечорі Ю.Лободовського, влаштованому Об'єднанням українських письменників «Слово», у Нью-Йорку 26 листопада 1977 року. Ці публікації засвідчують надзвичайну обізнаність нашого поета й літературознавця з польською літературою. Так, він звертається до епохи романтизму, згадуючи таких представників української школи в польській поезії, як Гоцинський, Мальчевський, Залеський, Словацький. С. Гординський особливо захоплюється рецепцією України, яку поетично репрезентував Юліуш Словацький, а його поему «Беньовський» вважає «тим чудним твором, що своїми описами України, мабуть, не має собі паралелей навіть у самій українській поезії» [113, с. 411]. Також він виявляє ознайомленість і з поезією сучасників («скамандрити», «авангардисти», зокрема Юліан Тувім, Вежинський, Лесьмян). Вхід у польську літературу Юзефа Лободовського він прирівнює до входу раннього Миколи Бажана в українську літературу та називає його ідеологічний злам «чисто хвильовівським зламом у мініатюрі». Крім того, С. Гординський перекладав твори Юзефа Лободовського «Пісня про Україну», «Похвала України», «Кінь отамана Лободи», «Жовтнева елегія».

Серед інших художніх перекладів слід згадати «словотворну фантазію» «Зелень» Юліана Тувіма, у якого назавжди запам'яталися йому «шопенівські мелодії, дотеп і пушкінська грація» [113, с. 410]. Брався Гординський і за переклади з польської різних нехудожніх текстів. Так, надibuємо його переклад звіту про виставку АНУМ для часопису «Назустріч» польського митця Людвіка Тировіча, статтю-спомин підполковника Яна Сьвіти «Ліквідація «провідника», яка є свідченням очевидця про загибель Ярослава

Старуха, діяча українського визвольного руху («Сучасність», 1969, №9), що свідчить про добре знання польської мови й активну участь у багатьох редакційно-видавничих проектах.

Таким чином, С. Гординський неодноразово звертається до польського літературно-мистецького світу, творчо інтерпретуючи його. Осмислення українсько-польських взаємин відлунює в літературознавчих та мистецтвознавчих працях, у поезії автора, що розвивається в історіософському вимірі.

3.2.4. Італія у творчих інтерпретаціях Гординського

Італія, що успадкувала культурні надбання Давнього Риму, а також країна, з якої починається європейський Ренесанс, приваблює Святослава Гординського впродовж усього життя. Його творчість уписується і в контекст українсько-італійських культурних зв'язків. Ґрунтовне дослідження Оксани Пахльовської згадує про С. Гординського як одного із зарубіжних українських перекладачів з італійської та його цикл «італійських поезій» [385, с. 166]. Певна річ, масштабна закроєна розвідка дослідниці – аналіз українсько-італійських літературних зв'язків упродовж 15-20 століть – не давала змоги зосередитися на ретельному розкритті італійської «теми» у творчості митця. Тож на часі вивчення і цього цікавого питання, що має велике не лише літературознавче, а й культурологічне значення.

Прикметно, що в праці Оксани Пахльовської значно більше уваги присвячено батькові Святослава Гординського, Ярославові Гординському, який є автором дослідження «Україна й Італія: Огляд взаємин до 1914 року», яка була надрукована у «Збірнику заходознавства» 1930 року. «Надзвичайно цікавою ґрунтовною працею», «першою спробою систематизації італійсько-українських літературних зв'язків», якій «притаманний комплексний культурологічний підхід до взаємозв'язків двох народів», називає роботу Гординського-батька дослідниці. «В особі цього вченого ми бачимо історика й мистецтвознавця, фольклориста і знавця релігії, літературознавця і

лінгвіста», – пише про Ярослава Гординського Оксана Пахльовська [385, с. 153]. Отже, Святослав Гординський мав можливість добре пізнати Італію передусім «теоретично», маючи в особі батька багатогранного дослідника культури цієї країни. А згодом духовний заповіт минулого розкриється для нього в безпосередньому контакті з Італією: так, 1935 року митець здійснив подорож до чудової країни. Для нього це освітній туризм, за аналогією до подорожей з освітньою метою вчених-гуманістів епохи Ренесансу до пам'ятних місць грецької та римської античності. Про враження від подорожі Італією він пише в статті «Лист з-над Арна», опублікованій у газеті «Назустріч» від 1 вересня 1935 року.

Це своєрідний репортаж, у якому С. Гординський висловлює своє захоплення передусім Флоренцією, на відміну від Риму («Я сказав би, що Рим замало «лірично» збудований, надто обдуманий і матеріалістичний»), причому приділяє багато уваги власне італійській літературі минулого. «Інше враження робить Флоренція; вона майже одно ціла стилево, вся виростає з одного пориву, що почався Джіоттом і Дантом, та що впродовж тривікового розквіту дав Італії більш славних індивідуальностей, ніж уся решта Італії разом», – пише Святослав Гординський [107, с. 153]. Прикметно, що перший вірш на італійську тему присвячений також цьому місту: вірш «Флоренція» увійшов у збірку поета «Буруни» (1936). «З цих італійських Атен почалося духове відродження Італії, застиглої у латинському догматизмі, тут написав уже живою мовою свій твір Данте, завершуючи містичну добу середньовіччя, до якої він ще зовсім належить, та що, як поет, все ж уявляє собою індивідуальність, якої вже не можна було вмістити у вузькі рамки тодішньої церковної догми; тим саме близький Данте до нової доби гуманістів, що відкрили новий світ, земний. Ось – на зміну обожанню Мадонни приходять щораз реальніша жінка – Дантова Беатриче, Петраркова Лявра і Боккачієва Фіяметта» [107, с. 153], – констатує дослідник, маючи на меті простежити розвиток індивідуальності ренесансної людини. «Саме другий флорентієць Петрарка став першим поетом ренесансу; хоч він духом виріс ще з латини і

його латинські листи не менш поетичні від його «Канцонієре» – то все ж він був уже людиною двоєдушною, розколотою поміж старим, де вже не знаходив задоволення, і новим, у якому він почував невідоме і цікаве» [107, с. 153], – продовжує С. Гординський свій виклад. Цей подорожній нарис засвідчує неабияку ерудицію автора, а також прозирає його художнє мислення: «І він (Петрарка), і Боккачіо, творець італійської новели, які, у протигагу Дантовій «Божеській комедії» можна б назвати «Людською комедією» – стільки там сатири на обличчі своєї доби, були лиш великими дітьми, що мов би злякані вслухалися в кроки нової радісної доби і, боячись її, водночас були безсильні не сприймати її півсвідомо» [107, с. 153]. Перегук з сучасністю Гординського, коли дискутувалося питання «чистого мистецтва», вчувається і наступних рядках: «Ця доба, започаткована блискучою флорентійською трійцею, знайшла вже новий вислів в Аристовім «Орляндю фуріозо», чистому «лярпуляртському» творі своєї доби, в досконалих станцах Поліціана і суворих октавах Люїджі Пульчі, передвісника у своїх «Морганте маджджіоре» великої доби Колумбів – відкривців» [107, с. 153]. Згадує С. Гординський і науково-філософський трактат Макіавеллі, і різьбу «Перзей» Бенвенуто Челліні, яку «першого дня оспівало сонетами двадцять поетів», і діяльність родини Медічі. Він порівнює ранніх і зрілих митців ренесансу: «перші брали з побожністю природу, не сумнівались у вищу логіку й порядок речей, на цьому всі ті і давали твори гармонійні, в обличчі яких усе пізніше виглядає як одно варварство; другі, серед яких струнчить титанічна постать Мікеланджеля, вічно невдоволеного, що вічно шукав поза собою, вічно сумнівався і не хотів знати «речей реальних», лиш ті моторові сили, що їх порушують, безконечні самі в собі» [107, с. 155]. Далі він намагається провести читачів вузькими вуличками і площами міста, поетично зауваживши, що «по Флоренції блукаєте, як по сторінках гарної поеми». Та скоро відмовляється від такого опису: «Більш, як усі мистецькі твори, монументальні пам'ятники пензля, долота і пера, тут непокоїть – а вважайте ж, що мистецтво або непокоїть, або

воно не є ним – той невловний дух минувшини, зматеріалізований у тих творах, якого передусім треба відчутти і бачити» [107, с. 155]. Вловити і хоча б на мить передати через свій лист цей дух часу – мета статті С. Гординського. Як зазначала Оксана Пахльовська, «в українській літературі, як, зрештою, і в більшості слов'янських літератур, Італія найчастіше зображувалася як напівлегендарна країна в немеркнучому ореолі своєї історії, свого славетного мистецтва» [385, с. 140]. Якщо більшість митців захоплено слідували за цією легендою, то С. Гординський, зберігаючи ореол легендарності Італії, уміло розкриває його сутність як мистецтвознавець.

Прикметно, що Святослава Гординського неодноразово називали людиною Ренесансу, маючи на увазі його багатогранні творчі обдарування. І саме Відродження найповніше представляє митців-універсалістів. У творчості С. Гординського відчутний вплив філософських ідей Ренесансу. «Жити повно», – так сформулював Гординський у статті «таємницю» життя, яку відкрили митці Відродження. Власне, вона цілком суголосна з його життєвим кредо.

Мотив краси, не підвладної часові й руйнуванню, притаманний згаданому віршеві «Флоренція», по суті, згорнутому екфразисові, який складають два катрени. У першій строфі поет згадує непросту історію міста, що проходило століттями через війни, вбивства, зради, підлість, а в другій – персоніфікує місто («все знов наливались вени, мов кетяги винні, і підводило місто високе камінне чоло»), показуючи захопленого завойовника, що, «здобувши його, у краси попадався полон» [103, с. 60] (схоже розвиває свою тему він і у вірші «Атени»).

С. Гординський цікавився і сучасною йому італійською культурою. Він намагається пояснити її генезу, шукаючи корені модерних пошуків у давнині. Зазначимо, що ранній період його творчості позначений захопленням авангардними течіями в мистецтві. Зокрема, віддав данину С. Гординський і футуризмові, елементами якого вирізняються його ранні графічні роботи.

Стильова еkleктика в поезії також включала й художні ходи футуристів. У мистецтвознавчих статтях про італійське малярство він неодноразово повторить думку про оновлення італійського мистецтва саме під впливом футуризму. Так, він аналізує творчість Северіні, «одного із перших і найпалкіших прихильників футуристичного Маніфесту Марінетті», який «пішов нині за голосом раси і дає мистецтво наскрізь класичне, володіючи блискуче кожним міліметром своїх малюнків» [106, с. 86]: «Северіні багато завдячує кубізму, як і кожен великий сучасний мистець. На його, так сказати б, інтернаціональній основі він будує (разом із своїми сучасниками Прамполіні і Тоцці) наскрізь італійське мистецтво, міцно зв'язане зі здобутками їхніх попередників. Він конструює свої малюнки з подробиць, архітектури, музичних інструментів, овочів і класичних коней – трактуючи їх як зовсім індивідуальні елементи своїх картин. В цьому, власне і його значення для сучасного малярства, що він започаткував поворот до «річі», «предмету», не даючи новому малярству душитися у плутанині геометричних форм. Це й різнить його від його французьких сучасників, от хоч би Пікаса й Леже, які оперують здебільша абстрактними формами. В обличчі мистецтва не важно, якими формами оперує мистець, але відкрити нові можливості – це завжди річ не маловажна. В перспективі – новий ренесанс, якого перші подуви італійське малярство вже має змогу відчувати» [106, с. 87]. Та передусім творчість Северіні, як і мистецтво інших італійців, цікавить С. Гординського з огляду на стан українського мистецтва і його завдання в осягненні малярської культури. Прикметно, що ці міркування висловлені у статті «Лист з Парижа. Наші мистці», опублікованій у газеті «Діло» від 17 червня 1931 року.

Тема «українці поруч чужинців» артикульована й у статті «Маріо Тоцці», що увійшла в часопис «Мистецтво» за 1935 рік. «Мистецтво Тоцці – передусім вислів латинської раси. По великому хаосі футуризму в італійському мистецтві тим більш почулась туга за ладом, класичним спокоєм і величністю, бо далі руйнувати було недоцільно. Звичайно, нічого

легшого не було, як повернутись до старих, класичних зразків. Але тут проблема була не у відтворюванні пережитого, а в творенні нового. Виходячи з кубізму як із системи, італійські мистці повернулись до найближчих собі духом зразків, до «великих» стилів латинської культури – помпеянських мозаїк та, вкінці, до раннього ренесансу, беручи звідтіля такі елементи, як «монументалізм», «зв'язкість композиції», «простоту» і т.п., отже, елементи не зверхніх ознак стилю, а його суті й духа», – пише Святослав Гординський [443, с. 153]. І знову ж таки, приклади італійського мистецького життя – ключ до роздумів над проблемами українського мистецтва: «Перед нашим мистецтвом, хоч і у вузких рамках, стоять подібні проблеми духового перетворення й переродження старих мистецьких цінностей. Шлях цей може йти лиш тудою, куди пішли італійські мистці: використання минулого на базі свідомо сприйнятих і усвідомлених стилів нашої доби» [443, с. 149].

1935 року вийшли і «Римські ямби» С. Гординського, написані під впливом мандрівки до Італії. Хоча Рим здавався йому «замало «лірично» збудованим, надто обдуманим і матеріалістичним», усе ж це місто дало поетові імпульси для ліричних рефлексій, реконструкції минулого і переживань теперішнього. «Лише той зможе прочитати текст меморіального ландшафту, хто вже знає його зміст, це не інформативне читання, а таке, що пригадає. Ландшафт руїн Рима постає як проекція «простору пам'яті», – зазначає Аляйда Ассман [14, с. 330]. Власне, С. Гординський якраз той, хто здатний до такого «читання», причому в поезії він не лише зацікавлений антиквар. Поет дивиться на Рим естетичним поглядом митця. Тому не випадково одним із ключових слів цього циклу є власне «краса» («навколо жевріла краса», «душа, ... заглиблена в красу»).

Цикл «Римські ямби» складає одинадцять віршів, у яких поет роздумує над часом, що немов загус у просторі цього сакрального ландшафту: *«Здається, час спинився і повис/ Над місцем, де століття промайнули,/ І чути: меж немає зовсім між/ Теперішнім і між давноминулим»* [103, с.95].

Власне, зображення самого «вічного міста» фрагментарно розкидане по цих одинадцяти віршах. Можна реконструювати за згадками поета такі знамениті римські об'єкти й пам'ятки архітектури, як Капітолій, Аппієва дорога, акведук, мармурова Тріумфальна арка Тіта, пам'ятник першому римському імператорові Октавіану Августу, руїни храму Вести і дому весталок тощо. Безпосередньо адресовано Риму вірш шостий, у якому поет згадує славнозвісну вовчицю під Капітолієм. *«О вічне місто семигорбе,/ Жива розвалино століть,/ Шепчу твоє імення горде;/ Прийміть мій радісний привіт!»*[103, с. 92] – звертається поет до Рима і до «вовчиці злісної», запрошуючи її у свої степи. Крім того, антураж циклу творять повсякчасні руїни, колони, колони, «минулих воєн різьблені трофеї», «будівлі, камені, статуї» тощо. Безперечно, тут домінують не образи природи, а камінь («камінь гордий», «каміння мовчазне», «весталки кам'яні», «кам'яні літери», «камені твердих доріг», «дзвенів металом камінь», «мудрий камінь»). Як митець, С. Гординський, однак, надає перевагу особливому каменю – мармуру, що, як відомо, є цінним матеріалом для скульптури («обличчя мармурових різьб», «мармурні слова», «мармурові плити», «на мармурі – аканту білий сплет» «уламок мармуру», «палючий мармур стовпів», «мармури бліді», «ще теплий мармур»).

«Руїни Рима несуть подвійне послання; в них закодовані як забуття, так і спогади. Вони символізують минуле життя, закрите і забуте, що стало чужим загубленим у вимірі історії, і водночас – можливість пригадати, оживити й поєднати у вимірі пам'яті те, що забрав і зруйнував час» [14, с. 330]. С. Гординський у своєму циклі актуалізує цю тезу Аляйди Ассман. Забуття у поета не має трагічного пафосу. Це неодноразово акцентує автор (наприклад, через виразний візуальний образ «прудкої, безжурної молоді на звалищах руїн», яка грається м'ячем [103, с. 90]).

Цикл «Римські ямби» є яскравим прикладом стильового балансування автора: його відданість класицизму із замилюванням в античній давнині перейнята щирими романтичними поривами. По суті, він романтизує руїни,

акцентуючи на спокої вічності, що панує над ними. Крім того, його ліричний герой – особа активна й діяльна. Такий «нахил» неокласицистичної поетики С. Гординського, що виключає пасивне споглядання, влучно помітив Григорій Костюк, наголосивши на впливі української поетичної стихії, зокрема активних романтиків-вітаїстів 20-х років: «Зовні витримані в суворо класичному розмірі його «Римські ямби» у збірці «Слова на каменях» виразно спрямовані на живу сучасність. Від ще де-не-де пасивного споглядання доби «Бурунів» поет пішов далеко вперед. Тепер він, споглядаючи велич минулого римської культури, хоче розкрити в ній «велику тайну», яка потрібна, як джерельна вода, для молодого українського мистецтва. Він вірить, що в руках українських мистців «мармурові слова удруге зацвітуть» новою неповторною красою. Психологічно у С. Гординського це творче відлуння романтики вітаїзму М. Хвильового, що, як відомо, теж вірив у «незрівняне, бадьоре й радісне греко-римське мистецтво», як запліднюючу силу для українського мистецтва в добу великого відродження» [228, с. 361]. Характерно, що розмова про італійську культуру – це комплексна розмова про різні мистецтва. І кожна національна культура потрібна нашому універсалістові не заради себе самої, а власне заради проєкцій в українську культуру, за яку він уболіває впродовж усього життя.

І пізніше С. Гординський неодноразово звертається до італійського мистецтва. Так, написана 1942 року стаття «Малярство в Італії» є чітким і дуже інформативним конспектом на тему італійського малярства. «До оновлення сучасного італійського малярства спричинився передусім футуризм. Він був типовим італійським явищем. Італія вся була одним великим музеєм старовини, і ця музейна політура лягала мимохіть і на нове малярство та гальмувала його творчі пориви», – так характеризує мистецтвознавець творчі процеси в Італії [443, с. 189]. Він аналізує виставки нового мистецтва, що відбувалися в різних італійських містах. С. Гординський завжди впевнений у своїх оцінках мистецьких явищ.

Боччіоні, Карра, Руссольо, Балля, Северіні, Тозі, Дзанніні, Фуні, Оппі, Ф.Казораті, Прамполіні, Кампілі, Тоцці, Петро Гавденці, Чезаре Маджі, Л.Ріккетті, група «Новеченто», група «Сельваджіо» – такий ґрунтовний іменний показчик із сучасників може супроводити цю газетну статтю. У рисах монументалізму легко відшукати велику традицію Чімабуе і Джотта.

1958 року, повертаючись з Равенни, С. Гординський мав змогу відвідати 29 бієнале у Венеції, про що залишив розгорнутий відгук в «Українській літературній газеті». Огляд мистецьких павільйонів мистецтвознавець починає саме з італійського. Прикметно, що він неодноразово вдається до порівняння італійських малярів з відомими українцями. Так, малярство кубіста Енріко Прамполіні (1894–1956), про якого неодноразово писав, він зіставляє з творчістю Павла Ковжуна, «зайвий доказ того, який чутливий був наш мистець на сучасні йому прояви світового мистецтва» [93, с.61]. Малярські роботи постімпресіоніста Маріо Мафая (1902) нагадують дечим йому малярство С.Борачка. Його мистецтвознавчі описи не раз пронизують стихії інших мистецтв. Наприклад, пишучи про Едмондо Баччі й Італо Валенті, він зазначає таке: «Обидва зовсім безпредметні, творять тільки барвними плямами без ніякої форми, але ці плями максимального напруження, вони творять ефектні гармонії у своєму зударі контрастів, і власне ці гармонії є, сказати б, музичним об'єднувальним елементом, що дає тим творам ритм і лад, а тим самим і право мистецького буття» [93, с.61]. Як уже згадувалося, роль ритму в концепції С. Гординського ключова у стосунку до різних видів мистецтва. І навіть у мистецтвознавчій аналітиці він синестетист, що мислить не лише кольором, лінією, контрастами, а й музичною гармонією і ладом.

Звернемо увагу на осмислення італійської «теми» в інших його поезіях. Цикл «Італійські вірші» складається з шести творів: «Коллеоні у Венеції», «Перуджа», «Зустріч», «Фльоренція», «Торчелльо», «Сан Віталє, Равенна», датованих 1958 і 1963 роками. Лише два останні вірші римовані. Прикметно, що його вільний вірш цілком органічний. «Італійські вірші» вирізняються

високою іконічністю екфрастичного характеру, таким чином, це своєрідні поетичні мистецькі репортажі.

Перший вірш циклу – «Коллеоні у Венеції» – один із прикладів скульптурної екфрази у творчості С. Гординського. Ідеться про статуарний екфразис. Поет зумів передати велич і експресію чи не найкращого кінного пам'ятника в Західній Європі Бартоломео Коллеоне авторства флорентійського скульптора Андреа Вероккіо. До речі, німецькі романтики, віддаючи данину захоплення великим художникам Відродження, привернули увагу до цього митця, який був учителем Леонардо да Вінчі. Так, Вільгельм Вакенродер пише: «А цей Андреа Вероккіо був не останнім між ними (славетними митцями минулого. – Н. М.). Він відданий священному трилистнику зображальних мистецтв: живопису, скульптурі й архітектурі – в ті часи було не рідкістю, що дух *однієї* (курсив автора. – Н. М.) людини вмщував потрібну любов і обдарування. Але крім цього він був ще й обізнаним в математиці, а також щирим другом музики. Можливо, що цей приклад, що з юних літ закарбувався в податливій душі Леонардо, багато на нього вплинув» [51, с. 45]. В екфрастичній інтерпретації монумента С. Гординського з'являються несподівані ходи. У вірші грізний і безжальний завойовник – *«стоїть самотній вдень і вночі, в спеці і дощі, на вітрі і гурагані, ведучи корабель свого коня за одною зорею»* [103, с.230]. Поет відходить від силабо-тоніки, своєрідно акцентуючи і в такий спосіб сучасність перед поглядом скульптурного вершника з героїчної давнини. Автор поєднує сіризу постаменту з барвописом перехожих, зокрема жінок, з торбів яких визирають *«ситочервоні помідори, свіжозелена салата, жовті цитрини і груші, темносиній виноград, – кольори, що додають барви вітряній блакиті неба»* [103, с.230]. Здається, такі малярські прийоми покликані увиразнити скульптурний образ. С.Гординський осмислює монумент відірвано від історії, наголошуючи на статуї Коллеоні як пам'ятці культури, що прикрашає мирну дійсність. Це потверджують останні рядки вірша: *«Вони (перехожі. – Н. М.) проходять мимо / і навіть не помічають, /*

як зеленошия голубка, / спурхнувши, присіла воркувати /на піднятому копиті коня» [103, с.230]. Образ голубки знецінює й водночас увиразнює мілітарний сенс монумента.

Перуджа з однойменного вірша розкривається через прикметні урбаністичні деталі: «пустотливі вулички», мури, високі ворота, площу перед собором, фонтан, стару ратушу, залізних левів і грифів. «Худошаві мужчини» асоціюються в ліричного героя з «квардатошочокими кондотьєрами». У рядки поезії автор інкорпорує важливу з мистецького погляду вставку: *«Це тут Перуджіно вчив молодого Рафаеля малювати янголиці»* [103, с.230].

Надзвичайно багатий на мистецькі інкорпорації вірш «Фльоренція». Тут сплелися архітектура, малярство й література. Аркади, площі, палати, церкви, будівлі у риштуваннях, на яких «верткі мулярі» «відновлюють патину віків», завулки, таверни, міст золотарів – так моделює урбаністичний простір поет: *«Тут у жінок прозорі мушлі вух/ І вигадливо закручене волосся,/ Як імена майстрів,/ Які малювали їхні профілі:/ Ботічеллі,/ Гірляндайо,/ Паляюольо»* [103, с.235].

Друга ж частина цього вірша цілком «віддана» літературі. Саме цю поезію і мав на увазі Григорій Костюк, зазначивши, що «його оригінальна й єдина в українській поезії містерія видінь і зустрічей з давно померлими мистцями італійського відродження: Данте, Петрарка, Бокаччо, та героями їх творів (теж одна з форм активно-романтичного стилю) – вводить українську людину в великий світ образів й уяв» [228, с. 365]. Не забув Гординський і Мікеланджело в цьому «видінні».

Образ Данте є і у вірші «Торчелльо». Надихнули митця на цю поезію знамениті візантійські мозаїки, що пережили багато століть і, як припускає поет, могли вплинути на образи «Божественної комедії» Данте. У поезії осмислюється історія й мистецтво, філософського звучання набуває проблема часу. «Торчелльо», як і багато інших віршів, актуалізує інтермедіальні аспекти мислення автора. У такому ж ключі розкривається й останній вірш циклу – «Сан Віталє, Равенна».

Крім того, у перекладацькому спадку С. Гординського знаходимо переклад з італійської мови. Його увагу привернув один із сонетів Мікеланджело. Як відомо, геніальний митець доби Відродження зумів знайти самовираження і в поезії. Він був надзвичайно вимогливим до себе в мистецтві слова. С. Гординський перекладає один з його любовних віршів до Вітторії Колонни, які Томас Манн зараховує до «класичних взірців поезії платонічного еротизму» [292, с. 303]. У статті «Еротика Мікеланджело» німецький письменник аналізує саме цей вірш: «В одному з сонетів до Вітторії Мікеланджело каже, що народився на світ двічі: вперше лише як начерк самого себе, виконаний з поганої глини, а відтак, знов зроблений з мармуру, він став досконалим витвором, – її доброта приборкала й стримала його спочатку дику натуру, додавши до неї те, чого йому не вистачало, стесавши те, що в ньому було грубе й зайве» [292, с. 307]. Очевидно, звернення С. Гординського до цього твору зумовлене резонансом його духовного світу з роздумами славетного універсаліста Відродження.

Прикметно, що твори Мікеланджело, наділені філософським потенціалом, надзвичайно складні для перекладання, що відзначив П. Білецький: «Самобутній поетичний талант Мікеланджело на повну силу виявився протягом трьох останніх десятиліть його життя. Не вишуканістю форми, а справді дантівською глибиною думки, вмінням висловити її просто та образно захоплює його поезія. В сонетах та пізніх стансах Мікеланджело розкривається високість його духу. Він виливає у віршах свою тугу за свободою, втраченою рідним містом, своє розчарування, свої роздуми про смерть. В перекладах у кращому випадку щастить передати думку і настрої оригіналів, та не їхню надзвичайно складну словесну будову і своєрідне звучання. Скорочення слів, велике число вставних речень, переноси рядків надзвичайно утруднюють працю перекладача, якому доводиться дбати передусім про збереження змістових відтінків, надзвичайно тонких в поезії Мікеланджело» [316, с. 73–74]. Отож С. Гординський мав сміливість узятися за переклад сонета (сам по собі складний твір у плані строфіки й римування)

надзвичайно складного автора й успішно впорався з цим твором як перекладач.

Таким чином, італійські враження, зафіксовані в різного роду подорожніх нотатках, насичують і поетичну творчість митця. Прикметно, що і мемуари, і вірші передусім містять характеристику архітектурних і мистецьких пам'яток. Італія дала С. Гординському чимало імпульсів для розгортання власної поетичної творчості.

Висновки до розділу 3

У розділі 3 розглянута під інтертекстуальним кутом зору з фіксацією контактів між мистецтвами багатогранна літературно-мистецька творчість С. Гординського. Таким чином, реалізовано ще один компаративістський вимір дослідження, пов'язаний великою мірою із літературною етноімагологією. Процеси міжмистецької взаємодії виразно помітні на старті поетичної творчості С. Гординського (перша збірка «Барви і лінії» синтезує текст і оформлення авторства митця, а також в мономедіальній площині «оповідає» й «показує» малярство). Та з кожною новою поетичною книжкою автор стає впевненішим у мистецтві літератури, тож перегуки з образотворчим мистецтвом слабшають. Каталогізовані на матеріалі різних національних літератур і мистецтв художні практики та наукові інтереси (літературозначі та мистецтвознавчі) автора. Зазначено, що дві арт-сфери співіснують, не підпорядковуючись, а доповнюючи одна одну.

РОЗДІЛ 4

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРМЕДІАЛЬНИХ СТРАТЕГІЙ ХУДОЖНИКІВ-ПОЕТІВ

4.1. Від сецесії до експресіонізму: діалог мистецтв у творчості Івана Крушельницького

Багатогранна творчість Івана Крушельницького (1905–1934) також поставала за стратегічним інтермедіальним планом. Коли зняти ідеологічні нашарування з його творчої спадщини, то відкривається цікавий і витончений талант, який так чи інакше розкрився в різних мистецтвах, критиці, літературознавстві й мистецтвознавстві.

Про трагічну долю родини Крушельницьких, які переїхали зі Львова в радянську Україну, сповнені надій на творчу участь у розбудові нової країни, і були репресовані у сталінське лихоліття, згадується в різних матеріалах. Принагідно звертається увага і на творчість Івана Крушельницького, однак ретельних студій, на жаль, украй мало. Так, мистецьке значення графіки Крушельницького-художника проаналізував Андрій Дорош [160, с. 3–7], а найповніше літературознавче осмислення літературної творчості автора належить розвідкам Миколи Ільницького [188, с. 416–434], Валентини Громової [144, с. 355–361] та Юрія Коваліва [211, с. 419–424]. Власне, вже Андрій Дорош слушно поставив питання про необхідність вивчення взаємозв'язків творчості Івана Крушельницького з його образотворчим доробком [160, с. 6]. Отже, маємо на меті простежити еволюцію творчості митця в поезії та графіці, – тих мистецтвах, у яких найяскравіше спалахнув його талант. Ідеться не лише про відстежування однакових тем і мотивів, а про аналіз стилю і композиції, через які найповніше розкривається структурна спільність видів мистецтв [57, с. 317].

Уже освітні шляхи Івана Крушельницького свідчать про органічність переплетення в його творчій долі двох мистецьких ліній. Хоча початкової професійної мистецької підготовки він не отримав, усе ж не можна вважати,

що в мистецтво він прийшов неосвіченим аматором. У Відні він здобув середню освіту, згодом навчався у Віденському університеті й відвідував як вільний слухач Віденську Академію Красних мистецтв та театральну школу. Потім він перевівся до Карлового університету в Празі, який закінчив 1926 року, а після повернення до Галичини Крушельницький працював учителем рисунку в приватній українській гімназії у Стрию. Він був одним із організаторів об'єднання митців лівої організації ЗУМО, редагував «Альманах лівого мистецтва». 1930 року вийшов його альбом-каталог графічних творів. Отож «мистецька» складова творчої реалізації Крушельницького заслуговує на фахові оцінки. Аналіз мистецьких здобутків Крушельницького, як констатує Андрій Дорош, ускладнюється тим, що з його доробку впродовж десяти років уціліли лише 22 оригінали і 13 фото: «І все ж, навіть на неповних чотирьох десятках зображень, можна прослідкувати напрями розвитку творчої особистості Крушельницького-графіка» [160, с. 4]. Дослідник відзначає еволюцію митця від естетики сецесії до конструктивізму в цій галузі.

Не був сталим його шлях і в літературі. До речі, крім поезії, він захоплювався театром, якому віддав багато творчих зусиль та енергії. Крушельницький – автор п'єс «Спір за Мадонну Сільвію», «Мури і межі», «На скелях», «Бурі над Заходом», «Біле і червоне», «Герої підпілля». Але літературознавці одностайні: насамперед він поет-лірик. Богдан Рубчак і Богдан Бойчук вважають, що стилістична траєкторія розвитку творчості Крушельницького стартує від імпресіонізму (збірка «Весняна пісня»), фіксується на символізмі (збірка «Юний спокій») і завершується на домінантах експресіонізму (збірка «Бурі і вікна») [222, с. 291–292]. Між появою першої і третьої збірок минуло лише шість років, тому вражає така радикальна зміна стильових векторів у поетиці Крушельницького, «майже цілковита метаморфоза поета «Весняної пісні»», як зазначили вже згадані дослідники [222, с. 292].

Варто звернути увагу й на ідейно-тематичний переворот художнього мислення митця: від безжурних легких віршів про природу і кохання – до соціальної і громадянської тематики. Якщо його перша збірка присвячена Гуго фон Гофмансталю і позначена впливом австрійського поета, що сповідував ідею мистецтва заради мистецтва, акцентуючи на згубності для поезії зв'язків з життям чи його наслідування, то пізня творчість – це «пролетарські вірші» 30-х років, з яких цілком вивітрився дух естетизму. Зв'язки Крушельницького з Гуго фон Гофмансталем заслуговують на детальне вивчення. Обоє митців споріднюють творчі інтенції, а також можливі й життєві паралелі. Так, Крушельницький, як і Гофмансталь, прийшов у літературу дуже молодою людиною. У його прозових мініатюрах «З розмов з Гофмансталем», побудованих у формі діалогу учителя з учнем, цікавими є фрагменти, які свідчать, що австрійський письменник спостеріг творчі спроби молодого друга реалізуватися в різних галузях мистецтв і звертав його увагу на це. Крушельницький зізнається своєму учителеві: «Я не можу запанувати над своїми поривами. Я б'юся у них, і буває часто промарную увесь день, не в силі віддатися одній праці: мені бракує форми вислову для якогось чуття, враження, натхнення» [244]. «Розмови з Гофмансталем» свідчать про духовну спорідненість письменників, відповідність їхніх світовідчуттів і, можливо, творчих темпераментів. Прикметно, що обидва в літературі обрали для себе саме ліричні та драматичні жанри, а також відзначилися літературознавчими статтями та есеїстикою. Крім того, поетичні витоки Гуго фон Гофмансталя також пов'язані з імпресіонізмом. Настанови цього талановитого австрійця, що мав славу декадента й естета, великою мірою відобразилися в поезиці першої збірки Івана Крушельницького «Весняна пісня». Здається, молодий поет добре засвоїв, що «вірш – невагома тканина зі слів» [138, с. 501], а «сфера поезії – духовність, її стихія – невловимі, безконечно багатозначні, ширяючі між творцем і творінням слова» [138, с. 504]. Він – весняний поет, що вміло викликає світлі настрої та передчуття.

У цій збірці він найбільш уважний до колористики: вірші сповнені колористичними епітетами, метафорами, що синтезують колір і гру світлотіні. Наприклад, другий вірш диптиху «В годину вечора» – переконлива творча удача поета, що здійснилася завдяки активному уведенню кольоративів у кожную строфу поезії: *«Червона яблуна доспіла/ У мовчанці глухій, літній,/ Все листя кров'ю зчервонила,/ Свій одяг скинула, зронила,/ Як сльози мрій... [242, с. 68].* Тому особливо слухним є спостереження Валентини Громової: «У поетичному відтворенні світу, передачі настрою він – вроджений художник; малюнок, акварель – переважаючі засоби художньої виразності; кольорова гама його віршів часто перебирає на себе виражальну функцію ідеї, зокрема, у його перших віршових відгуках на події імперіалістичної війни» [144, с. 356]. Неповні речення, тире, три крапки підсилюють враження недомовленості й імпресіоністичної «розмитості» поетичних малюнків у виконанні Крушельницького. Очевидно, що не лише у графіці, а й у поетичній творчості Івана Крушельницького прослідковуються відгомони і сецесійного стилю, адже символізм і сецесія як одна цілісна культурна формація також практикують делікатні і затуманені, заледве відчутні барви, півтони [298, с. 36].

Цікавим у цьому зв'язку видалися порівняльні аналогії щодо творчості митця мистецтвознавців та літературознавців з японською культурою. Так, Андрій Дорош, аналізуючи ранні рисунки Крушельницького, зауважує: «Вони повністю вкладаються у канони стилю сецесії, якщо не кольористично, то композиційно. Стосовно ж краєвидів графіка, то, звісно, що не все у них було винаходом молодого автора. Знаходимо у них й композиційні вирішення, відомі з гравюр класиків графіки Японії Андо Хіросіге й Кацусіки Хокусая, але такі паралелі можна зауважити і в композиціях багатьох значно маститіших графіків зі світовим визнанням, аніж у нікому не відомого юнака з Галичини» [160, с. 4]. Натомість Богдан Рубчак і Богдан Бойчук вдаються до згадки японського «сліду» в поезиці

першої збірки поета. Завваживши у книжці тіні позованої меланхолії і сліди дуже елегантного декадансу, вони акцентують на нюансах як головній прикметі збірки: «Крушельницький у цій збірці перш за все імпресіоніст, і то імпресіоніст із домішкою якоїсь японської прозорости» [222, с. 291]. Отож можна констатувати, що початок творчості Івана Крушельницького і в графіці, і в поезії позначений спільними інтенціями.

Друга збірка поета демонструє відхід від малярської «оптики». Нюанси, півтони, відтінки змінює віршарська риторика, сповнена пафосу. Мало який вірш обійшовся без окличного знаку. Як на мене, збірці більше б пасувала назва «Зрілий шал», а не «Юний спокій». Дуже багато віршів організовано від «я» ліричного героя, який не надто вирізняється скромністю: «я – добрячий цар», «я – син богів», «я – привітний дух любови», «я – дух великого кохання», «я – дух великого буття», «я – дух шляхетного верстання», «я – муж змагань на шляху життєвім», «я – ісповідник сил», «я – велетень – ще вчора боягуз», «я правлю ходом моїх юних зір», «я, наче Бог», «і буду я той Бог» та інші. Здається, автор поривається до декламації. Назвати творчою удачею цю книжку автора, на жаль, не можна. У багатьох випадках тут віршова форма лише сугерує позірний поетичний зміст.

«Друга збірка поета багато серйозніша, під виразним впливом символізму. Рядки тут повні, мужніші, – цікавішими стають і образи. Але пропадає та легкість, та майже жіноча ніжність, що так чарувала в першій збірці», – таку коротку анотацію на «Юний спокій» подають у антології «Координати» Богдан Бойчук та Богдан Рубчак [222, с. 292]. Мабуть, літературознавці під цікавішими образами мали на увазі глобальні космічні мотиви, які зауважив і Микола Ільницький [188, с. 428]. Однак вони, на нашу думку, переобтяжені пафосом і бравадою самоінтерпретацій. Багато аніконічних віршів, за якими майже не прочитуються візуальні образи. Натомість є надуживання словами «життя», «дух», «душа», «серце», хоча вони й не додають екзистенційного тону ідейно-художньому організмові збірки. Тож на тлі цих громіздких віршовиливів, у яких возноситься

«прамудрість великого духу», «тисячократна вічність у верхах», «великі божеські чесноти життя», «святковість раю», «велика пісня божеської сили» тощо, щиро і довірливо звучить короткий вірш-колисанка щасливого молодого татуса: *«Як мале дівчатко спить,/ Розкривається блакить,/ Розцвітають зорі-рожі.../ Біля нього маг сидить/ І чарує сни погожі:/ Цить-но, цить!»* [243, с. 46].

Не можна не погодитися зі згаданими літературознавцями з визначенням символістської домінанти другої збірки. Виразні ознаки цього стильового напрямку відзначає за «Юним спокоєм» і Микола Ільницький, який зіставляє творчу манеру Івана Крушельницького з поезією представників групи «Митуса» – Василя Бобинського та Олеса Бабія [188, с. 427–428]. Дійсно, прагнення осмислити своє молоде буття виводить лірику Крушельницького з імпресіонізму в символізм, що підтверджується великим набором образів з арсеналу символізму: сон, мрії, «маріння – натхніння», «срібляста ніч – таємна річ!», «серця струни» та інші. Микола Ільницький нагадує про уроки Гуго фон Гофмансталя з орієнтацією на легкість вірша, на настроєвість, які засвоїв молодий Крушельницький. Український поет повторив еволюційний шлях Гофмансталя – від імпресіонізму до символізму. Юрій Архипов, автор передмови до найповнішого російського видання творів Гуго фон Гофмансталя, аналізуючи причетність письменника до символізму, зазначив якісний розрив між окремими творами автора: «від мертвонародженої нудьги до проникливих осяянь» – «такого не було ні в якому іншому поколінні» [13, с.7]. Це спостереження повною мірою можна застосувати до творчості нашого поета.

1929 роком датована поема Івана Крушельницького «Радощі життя», яка вийшла окремою книжкою у Львові. Поема має підзаголовок – «Візії з життєвого шляху людей, що вродилися весняними», а також присвяту – «Мойому батькові Антонові Крушельницькому 4. VIII. 1928». Літературознавці переважно обходять цей автобіографічний твір увагою, а між тим поема виділяється щирістю й органічністю авторського голосу в

контексті всієї його творчості. Це твір автологічного характеру, який звеличує гармонію подружнього життя і щастя молодого батьківства. Поема складається з чотирьох частин, кожна з яких зафіксована на конкретній порі року. «Радощі життя» започатковуються власне навесні. Прикметно, що тут знаходимо поодинокі мистецькі інкорпорації, уплетені в ліро-епічну тканину поетичного слова Крушельницького, чого, до речі, він не практикував ні в яких інших творах. Так, на початку твору він привертає увагу до полотна Рубенса, яке прикрашає інтер'єр кімнати: *«Око спочило скраю на стінці,/ В Рубенса барвах втонув мій зір,/ Меж любуванню, радості кінців/ Довго не ставив божеський твір./ Скільки краси в нім! Тихо, спокійно/ В сумерку ранку в прибранні рам/ Рубенса «діти» квітнуть розмрійно/ Й кажуть до мене: «Ти вже не сам!»* [243, с. 101].

Це важливий нюанс, що увиразнює культурно-естетичне тло життєвих обставин, навіть побуту, автора. Поет постулює важливість у його реальному світі світу мистецького. У його життєвій філософії – це природне й необхідне «двосвіття». Або пригляньмося до інтер'єру, змальованого на початку другої «літньої» частини поеми: *«Тяжко вже лється сонце злотисте,/ Вікна залило, стіни світлиць,/ Сипле проміння, снить променисте/ На старовинах серед полиць,/ Впало на стінку й килим косівський./ Барви килима снять у вогнях,/ Сріблом іскриться штилет мисливський,/ Що не один вже висміяв жаж,/ М'які етюди Юрія Вовка/ Блиском проміння живлять свій сміх...»* [243, с. 107].

Згадка про етюди Юрія Вовка (своєрідний нульовий екфразис) свідчить про обізнаність із мистецькою творчістю сучасників. Названий митець – відомий художник-графік, який походив з родини відомого етнографа Хведора Вовка. 1922 року він переїхав до Праги. Вовк навчався в українській студії пластичного мистецтва у Празі. У час, коли з'являються аналізовані твори Крушельницького, він є членом міжнародного ідеологічно-мистецького товариства «Скіти» (1929–1932). Безперечно, Іван Крушельницький як ерудит і людина європейської освіти стежив за

мистецькими процесами, тож не лише міг мати «м'які етюди» Вовка, а й добре знався на його творчості. Вовк здобув визнання як книжковий ілюстратор, портретист. Він працював у техніці пастелі, вуглем і кольоровими олівцями. До речі, Юрій Вовк ілюстрував поетичні збірки ще одного художника, який брався і до поетичного мистецтва, Василя Хмелюка, а також твори Івана Франка, Андрія Кащенко, Богдана Лепкого, оформлював книжки для видавництв «Світ дитини», «Чайка» (Львів) [354, с. 121]. У четвертій частині поеми інкорпоровано згадку про ще одного митця, сучасника поета: *«Бюрко, рукопис, юне погруддя – / Різьбу Коверка – скільки вже днів/ Їх не торкались, мов на безлюдді, – / Порох їх срібний злегка присів»* [243, с. 121]. Варто нагадати, що Андрій Коверка – обдарований різьбар у дереві, автор численних робіт для іконостасів, один із найактивніших діячів АНУМ. Міжмистецькі інкорпорації з візуальних мистецтв складають один з інтертекстуальних шарів твору. А є ще й інші імена з музики, літератури, мистецтвознавства. Таким чином, ця поема особлива на тлі інших поетичних творів автора власне інтертекстом, який відкриває перед читачем справжні сторінки його життя, його життєві вартості – «естета, який живе в країні поезії та мистецтва», а відтак звучить органічно й правдиво.

Поема «Радощі життя» відокремлює творчість юного поета, сповнену щастя, радості і надій, від наступного етапу, який позначений похмурими, а то й трагічними нотами. Скажімо, якщо зіставити поему «Радощі життя» з поемою «З-над прірви», що хронологічно йде за нею і також була видана окремою книжкою, то вражає різкий перепад від щастя й гармонії до трагізму й відчаю. Від *я*-повіді Крушельницький переходить до третьоособової суб'єктної організації твору, що властива для так званого «всезнаючого» наратора. Однак поет не був усезнаючим, особливо коли йшлося про життя робітництва, тому пересади тут виразні. Вдало означили перехід на позиції писання «для народу» в дусі «Плуга» чи «Гарту» автори анотації в антології «Координати»: «Насправді ефект тут навіть гірший: бо коли радянські поети

писали про справи, які вони знали й висловлювалися їм органічною формою, – Крушельницький тут художньо наскрізь фальшивий» [222, с. 292]. Поет тяжіє до розбудови драматизованої художньої форми, що вкотре видає його мислення митця-драматурга.

Літературознавці не обійшли увагою збірки Івана Крушельницького «Бурі і вікна» (1930) та «Залізна корова» (1932), у яких помітний перехід поета до експресіонізму. Щодо еволюції у графіці, то, як зазначає Андрій Дорош, «перехід до нових способів образотворчого виразу в Івана Крушельницького відбувався не раптово» [160, с. 6]. Дійсно, поодинокі конструктивістські «Індустріальні пейзажі» та обкладинки до книжок трапляються серед робіт 20-х років, коли молодий графік переважно вправляється в сецесійних пейзажах і краєвидах. Крім того, на думку згаданого мистецтвознавця, в окремих графічних аркушах Крушельницький пробує застосувати і мову експресіоністів («У “Композиції” явно прослідковується вплив манери чесько-німецького рисувальника Альфреда Кубіна» [160, с. 6]). Справді, серед експресіоністів стилістика саме цього маляра асоціативно відповідає згаданій роботі Крушельницького. Та зазначимо, що якщо ця робота проектується на Кубіна радше як натяк, то окремі поетичні тексти автора, сповнені концентрованої експресії аж до гротесків, ще виразніше корелюють з манерою згаданого експресіоніста, зображення моторошних фантастичних сновидінь якого виконані нервовими штрихами. До слова, Микола Ільницький вбачає у вірші «Залізна корова» та окремих творах циклу «Війна» саме прояви сюрреалістичної образності, що проступають через алогічність і деструктивність [188, с. 432].

Розглянемо окремі твори з поетичної книжки «Бурі і вікна». Цикл «Настрої вечірньої години» складають вірші, побудовані як умовна розмова ліричного героя з коханою (окрім останнього вірша «Жаром палають тугі обняття...»). Це інтимна лірика, у якій багато мрій і серця, хоча часті згадки й про розпуку. «У «Сонетах серця» І. Крушельницького зовнішніх обставин майже нема, тут розвиток ліричного сюжету відбувається через призму душі,

і коли трапляється якась деталь із “зовнішнього світу”, то вона радше знак опластичнення (як казав І. Франко), душевного стану», – слушно спостеріг Микола Ільницький [188, с. 429]. Виразна соціальна тематика вирізняє такі твори, як «Хор передміських дітей», «Балада про розбиті мрії», «Блакитна ніч», «Поема про різьбаря». Нові теми ведуть до зростання епічного начала в поезиці автора, натомість редукуються дескриптивні фрагменти. Таким чином, поезія твориться за своїми ідеологічними лекалами, без уваги до «малярських» нюансів.

Експресіоністські нахили поета увиразнюються у збірці «Залізна королева». Остання прижиттєва збірка автора, як і перша, яскраво оприявила поетичний талант Івана Крушельницького, його постійний творчий пошук і величезний потенціал, який він не зміг розкрити вповні через смерть. Особливо варто відзначити цикл «Війна», чотирнадцять віршів якого передають жах і трагедію років першої світової війни. У хронотопі циклу ключову роль відіграє відкритий простір, наділений потенціалом небезпеки: ліс, ярugi, поля, долини, рови, болота. Тут немає дому як захисного простору. Прикметно, що автор ретельно розкладає людське тіло на окремі частини, аж до нутрошів, що загострює фізіологічні нюанси, притаманні поезиці експресіонізму. Так, тіло анатомоване на голову, груди, ноги, руки, пальці, долоні, очі, вуха, ніс, рот, горло, живіт, легені, шлунок, ребра, череп, мозок та інше, причому окремі партоніми вживаються по кілька разів у цих чотирнадцяти віршах. Усе ж найчастіше згадується у Крушельницького серце, що вбирає в себе клубок почуттів і переживань людини, викинутої війною зі звичного плину життя. Підсилює моторошний фон і природа, тло якої часто творять сонце і хмари, однак майже не згадується саме небо, його погідна блакить. До речі, хмари є важливим елементом не лише поетичних пейзажів, а й графічних замальовок автора. Андрій Дорош акцентує на філософському трактуванні теми хмар як «п'ятого океану», що омиває нашу планету, у графіці Івана Крушельницького, яку пізніше розвинуть у цілих циклах композицій «з життя хмар» Петро Обаль та Зеновій Флінта [160, с. 6].

Особливо значуща тут і колористика: якщо блакитний (синій) та зелений кольори згадані лише по разі, то чорний колір упевнено домінує, переважаючи всі інші барви (жовтий (золотий), білий, сірий (сивий)). Іноді автор дає кілька згадок чорного в одній строфі, що сприймається органічно та аж ніяк не як пересадне надуживання: *«І слина булькнула, мов піна п'яна, / Над чорним джерелом, як мед, густої нафти, – / І в тузі взори, в чорні шви і чорні гафти / Нашилася німа, глибока рана («Рана») [243, с. 163]. Червоний колір названий тричі, але часті згадки крові «домальовують» промовисту експресіоністичну картину.*

У цьому циклі поет уникнув організації віршів від «я» та умовно-діалогічних форм від другої особи однини (таким є лише один вірш «Перед брамою в касарні»), і це виявилось вдалим структуротвірним ходом, який дав змогу моделювати дескрипцію в найрізноманітніших ракурсах. Так, моторошну картину малює Крушельницький у вірші «Труп в окопі». Вражає натуралізм ретельного до деталей пластичного опису мертвого сусіда: *«Звисає впіврозламаний в окіп: / Тут босих ніг пучнявій чорний опух, / Там ніс і рот – роздовбані углиб, / І творчого гниття йде ситий сонух» [243, с. 164]. Експресіоністська манера увиразнюється й у вірші «Новобранці» за рахунок уже згаданого розкладання особи неназваного новобранця на частини та особливостей поетичної граматики: *«До крові босі – ноги, / В очах – солоний піт. / Біленькими дорогами – / Сонячний обід. / До серця – руки туги, / На шиї – чийсь рукав [243, с. 159]. Так, автор свідомо надуживає еліптичними конструкціями, повністю опускаючи в першій частині вірша предикати, натомість у другій частині він нагромаджує саме дієслова.**

Тому прикінцевий крик викликає асоціації із загальновідомим «Криком» Едварда Мунка. Почасти автор використовує форму інклюзивного «ми», що ставить його в один ряд із жовнірами в окопах, додаючи переконливості його словам («Багнети»). Від вірша до вірша циклу надibuємо чимало вдалих метафор: «у лайці цвяхнув гнів» [243, с. 158], «паровози лаються задихано» [243, с. 161], «сива голова дозрілої кульбаби»

[243, с. 163], «тиснемо до серця ми голубиний пострах і дитячий жах» [243, с. 165] тощо. Цикл вирізняється і строфічним розмаїттям.

Таким чином, короткочасна творчість Івана Крушельницького, що трагічно обірвалася за сталінського режиму, демонструє величезний потенціал молодого митця, який еволюціонував у поезії і графіці від естетизму сецесії до експресіоністської поетики потворного і надриву. Здатність до стильових «перевтілень» засвідчує широкий діапазон творчих амплуа Крушельницького, а багатогранна поетична й графічна спадщина автора оприявнює процеси взаємостимулювання між цими мистецькими сферами, у яких найповніше розкрився його талант. Як бачимо, у літературі «працюють» усі типи переведення малярського досвіду: автор виступає як ілюстратор, вдається до екфрастичної практики, а також застосовує малярську «поетику» в поетичних текстах.

4.2. Інтермедіальні аспекти поетики Володимира Гаврилюка

Поетична творчість Володимира Гаврилюка вкладається у дві збірки: «Сольо в тиші», видану 1935 року у Львові, та збірку «Тінь і мандрівник», у яку увійшли всі подальші поетичні твори автора, що вийшла друком у Нью-Йорку 1969 року. Перевидання його творів 1990 року вмістилося в книжечку на сто одинадцять сторінок. Про поезію Гаврилюка відгукнулися в різний час Святослав Гординський, Володимир Ласовський, Вадим Лесич, Богдан Бойчук, Богдан Рубчак, Юрій Ковалів, Володимир Лучук, Микола Ільницький, Тарас Салига та інші. Порівняти дві царини творчої реалізації митця – малярство і поезію – брався вже його друг, художник Володимир Ласовський, який, між іншим, зазначив, що «в поезії Гаврилюка відчувається певного роду доосередковість, коли в малярстві виразно видно розмашисту відосередковість» [253, с. 233]. У чому ж полягала «доосередковість» поетичного почерку митця?

Справді, Володимир Гаврилюк був передусім художником, чия творчість позначена пошуками і неспокоєм. Про його професіоналізм

свідчить добра малярська освіта, адже він навчався в мистецькій школі видатного художника Олекси Новаківського, на приватних курсах у польського художника Ф. Вигживальського та в Краківській Академії мистецтв, причому вважав, що ці студії не дали йому впевненості як художнику, тому невпинно продовжував експериментувати. «І взагалі Гаврилюк цікавий маляр, із чималою вже малярською культурою та необмеженими спромогами», – так підсумовує Святослав Гординський своє бачення творчості художника у статті «Вистава малюнків у музеї наукового Товариства імені Шевченка», опублікованій у часописі «Назустріч» 1934 року [97, с. 1, 5]. Володимир Ласовський, який чи не найбільше захоплювався його талантом, репрезентуючи власну візію творчої манери митця, акцентує на його довершеності та щирості тональності: «У своїй праці Гаврилюк з тих, що своєю плястичною поставою примушують вас ніяковіти, та відчувати чомусь власну малеч. Його плястичне обличчя гордовите, самопевне, надихане почуттям власної сили. Його образи це шматки бурхливого духовного життя, правдиві, не підроблені. Ці твори під кожним оглядом рішучі, внутрішньо цупко зв'язані, звершені у виразі, монументальні в діянні» [254, с. 3]. Окремо варто згадати про участь Гаврилюка у львівському гуртку художників «Руб», до якого також входили інші вихованці школи Олекси Новаківського: Володимир Ласовський, Роман Чорній, Степан Луцик, Антін Малюца, Григорій Смольський та інші. Мотиви об'єднання задекларовано в альманасі «Карби» (1933), серед публікацій якого є стаття Володимира Гаврилюка про Олексу Новаківського та його репродукції живопису [69, с. 8–12].

Малярська спадщина художника, на жаль, мало збережена. Це зумовлено не лише часами лихоліття, які пережило українське мистецтво, а й специфікою творчої манери Гаврилюка. «Від академічних часів малює він на клункових паперах! Це або брак елементарного плястичного виховання або страшна сміливість. Ціла вистава на клункових паперах!», – пише В. Ласовський, певно що визнаючи за другом саме «страшну сміливість»

[254, с. 3]. Серед відомих репродукцій В.Гаврилюка є різножанрові роботи: пейзажі, портрети, натюрморти. Львівські мистецтвознавці працюють зараз над підготовкою до видання альбому живопису та графіки художника, отож є надія, що згодом і літературознавство матиме нові аргументи для інтерпретації художнього світу поезії Гаврилюка.

Хоча думка Володимира Ласовського про те, що «для малярства і для поезії мав він окремі творчі спонуки, інші процеси назрівання візій, відмінні творчі лабораторії, обставлені якби іншим світоглядом устаткуванням» [253, с. 233–234], усе ж цікаво простежити продовження лінії малярства в поезії В. Гаврилюка, її «поповнення» з малярства.

Як уже зазначалося, перша збірка митця-універсаліста зазвичай повніше зберігає особливості художнього мислення автора, пов'язані зі специфікою творчості в суміжному мистецтві. Тож звернемося до дебютної книжки поета-художника. Метафорично-символічна назва – «Сольо в тиші» – пасує до змісту поетичної збірки. Назва як егоцентричне слово, за яким можна тестувати індивідуальність поета, проектує інтровертивно орієнтований простір поезії, що центрується на світовідчутті автора. Гаврилюк «тримається» в назві не малярства, а музики, не візуальності, а акустики, таким чином номінація може приховано натякати на наміри поета відмежуватися від попередньої творчості, сублимувати творчий потенціал в іншому виді мистецтва. Прикметно, що образи музичних інструментів не раз трапляються як у віршах, так і в картинах митця.

Вірші в цій збірці подані без назв, натомість у наступних поетичних циклах автор підбиратиме заголовки майже до всіх поезій. Можливо, така «еволюція» свідчить про самоутвердження В. Гаврилюка як поета, його впевненість у новій мистецькій сфері. Слушно щодо нього і те, що «це явище (неназивання віршів. – Н. М.) характеризує поезію, яка містить елементи самозосередження та самозаглиблення і відповідає стану настроєності поета на *розмову з самим собою*, на породження віршів, що не претендують на якнайшвидше надрукування» (курсив автора. – Н. М.) [530, с. 62].

Збірка «Сольо в тиші» присвячена друзям поета – Богданові-Ігореві Антоничеві та Володимиру Ласовському. Важливо, що присвята адресована поетові та художникові, символічно поєднуючи види мистецтва, вподобані автором у його творчій практиці. Цю збірку редагував Богдан-Ігор Антонич. Володимир Ласовський згадував: «Маючи чимало віршів до вибору та втиснення їх аж в надто обмежену кількість сторінок, що вміщала в собі запланована книжечка, Антонич з обуренням ремствував на всіх і на вся, що бодай втрое не вдається втиснути в неї віршів, бо кожний з них варт стільки, що попередній, а тут вибирай що десятий!..» [253, с. 234]. Отож Антонич був одним із перших читачів і критиків В. Гаврилюка, що дав схвальні оцінки його поетичної творчості.

Уже перша поезія збірки втворює назві, викликаючи думки про усамітненість митця. Акценти на акустиці в поезиці В. Гаврилюка надзвичайно виразні. Моделюючи художній простір, автор відпрацьовує звукове тло поезій, уважний до акустичних деталей. Поет експериментує зі звуковим інструментуванням в інших поезіях, досягаючи в окремих випадках сугестивного ефекту («А мені так спати хочеться...»). Вірш зближується з поезикою фольклорних колискових пісень. «Музикальність його поезій стоїть на грані між піснею та ритуальним речитативом, а довгий рядок створює враження своєрідної повільності і задуми», – зауважили Б. Бойчук та Б. Рубчак [222, с. 255–257]. Тяжіння до евфонії матиме продовження і поза цією збіркою.

«Соло в тиші» не можливе в гаморі міста, який супроводжує життя поета, тому урбаністична тема актуальна для нього. Вірш «Скрипіння залізних коліс...» передає «гіпнозу світел і руху». В. Гаврилюка приваблює вечірне місто в освітленні «*вогників гострих ліхтарень*» та яскравих вогнів реклам – «*цвіт «Ельма» вгорі золотивсьь, / реклямні ряхтіли міражі*». Поетові подобається контраст, через який і помітна гра світла й тіні: «*яскраво ясні*» літери реклам «скакали, мов птахи над бруком» – «і тільки провулок *темнів*, де ходять жінки блідолиці». Він уміло передає мінливість світлотіней: «*А в*

шибах блискучих вітрин,/ Неначе в поверхні свічада,/ Мінялись мотиви картин,/ Тремтіли світел міриад» [71, с. 7]. Властиво, В. Гаврилюк-поет оперує в цій збірці не так кольором, як нюансованим освітленням. Напрошуються паралелі з імпресіоністичним живописом, у якому колористичні експерименти ґрунтувалися власне на впливі світла. Урбаністичні пейзажі Клода Моне, численні зображення бульвару Монмартр Каміля Пісарро, цікаві ракурси міста Гюстава Кайботта асоціюються з живим неспокійним організмом міста в цій поезії В. Гаврилюка. «Вони (художники-імпресіоністи. – Н. М.) відкрили мінливість, багатобарвність природних явищ і людини, внесли нове в зображення пейзажу, зокрема міського. Функціональним стає імла, туман, хвилі, курява, вітер, тремтіння листочків, миготіння снігу, сонячний промінь, вуличний рух, танець. Простір постав не як стале, а в мінливому освітленні неповторності з орієнтацією на колоритну цілісність та емоційний настрій», – помітила Н. Копистянська [223, с. 103]. Зазначимо, що імла, туман, мряка, хмарність, сонячність – це постійні «учасники» пейзажів В. Гаврилюка, завдяки яким він імпресіоністично «розмиває» свої зображення, уникаючи чітких контурів і чорних фарб.

Уже наведені приклади демонструють «гіпнозу руху», яка тотально захоплює увесь вірш. Рух постає з нагромадження дієслів, причому переважно ітеративних. Майже кожен атрибут міста наділений певною дією: *«маси прохожих пливли, зникали і знов виринали», «куби будинків у млі...виросли», «повозки летіли кудись, трамваї та авто вантажні», «бетон ...горів», «земля і машина змагались»* тощо. Прикметно й те, що більшість урбаністичних «елементів» складають іменники, назви неістот, за винятком прохожих, «жінок блідолицих» та згадки про птахів у складі порівняння. Таким чином, поет наділяє життям цю структуру елементів, метафоризуючи фактично кожен з них.

Місто оживає в поезії В. Гаврилюка в усій своїй суєті. Цікаво, що поет цілком уникає згадок про час, будь-яких часових означень. Саме зображення простору дає обриси часу, зокрема сутінки та вогники ліхтарень вказують на

вечірню пору. Таким чином, топос міста із зазначенням його центру на тлі даліни, «де поле й де хмари», організується в поетичний текст, у якому особливо значущою є просторова функціональність. Серед віршів міської теми максимально автологічним постає нотатка, яка фіксує адресу «Качиноного долу», гуртожитку для учнів-новаківців, що став осередком спілкування талановитої молоді («На вул. Набеляка під тридцять дев'ятим...»).

Однак і світ природи надихає та захоплює поета. Власне, це другий напрям його поетичної творчості – природа і сільський побут, які, на думку Б. Бойчука та Б. Рубчака, «піднесені на рівень казкового очарованого буття» [222, с. 255–257]. Цікаві природні пейзажі В. Гаврилюка «Синього ранку млин...», «І дні будуть коротші...», «Вже пізня осінь...» та інші. Поет вирішує композиційні і колористичні питання як імпресіоніст. Він прагне передати мерехтіння світлоповітряного простору, тому в його пейзажах зростає роль туману, диму, мряки, імлі. Так, у вірші «І дні будуть коротші...» поет спершу дає виразні лінії, згадує певний колір (золото, червоний), а відтак домагається розмитості малюнка, вібрування тональної гами під впливом світла і тіні: «...*Лиш тіні над полями/ Сльота заплямить*»; «*І багрянитиме на сонці ринь руда*»; «...*І багром соняшним засвітить/ Землі широкий став*» [71, с. 13].

Вірш «Синього ранку млин...» побудовано на розгорнутій метафорі. Як і в попередньому вірші, автор уводить колір (синій, золотий), а тоді відразу стишує кольорову гаму: «*Мряки сплили по землі/ фатаморганамисяєв*» [71, с. 13]. Образно-зорова картина, яку поет-художник розпочинав із синяви ранку, розведена мрякою, сяйвом, димом, на завершальному етапі акцентує червону барву: «*Волохатими міхами хмар/ День навантажуює обрій.../ Аж закурився пожар/ Меливом цвіту цинобри*» [71, с. 13]. Замальовка «Вже пізня осінь...» є виправдано економною в барвах, елегійною за настроєм. Голі поля, мла, густий туман, непроглядна далечінь і трикутники журавлиних ключів, що відлітають у вирій – така образно-зорова картина постає перед читачем. Поет прагне якнайточніше репродукувати візуальне враження,

доповнене окремими акустичними ефектами («поглухлі поля», «шуми літошнього дня», «дзвонить непроглядна далечінь»), згадками відчуттів тепла / холоду. Він цілком уникає вживання загальників – абстрактних понять, не закладає підтексту, переймаючись власне малюнком.

Якщо урбаністична тема – це переважно нічна або ж вечірня тема, то поезія природи – це тема ранку і дня. Володимир Гаврилюк належить до кола літературних сонцепоклонників. Сонце як образ, а також означення, епітети та порівняння, побудовані на його основі, домінують у царині художньої образності В. Гаврилюка не лише в першій збірці, а й упродовж усієї творчості: «сонцева далечінь» [71, с. 11], «соняшний сад», «сонячні еклоги» [71, с. 12], «сонце заповітне» [71, с. 19], «кружляє сонця цирк» [71, с. 20], «набрякле сонцем передгрозя» [71, с. 21], «сніг сонця» [71, с. 22], «просолений сонцем дім» [71, с. 25], «дрімуче сонце», «сонцеспів» [71, с. 26], «попіл соняшного дня» [71, с. 36] та багато інших. Дуже часто означення «соняшний» виступає в парі з епітетом «золотий»: «сіно соняшне від сонця золотіше» [(с. 9)], «сонце за греблями злив на золотому крилі перетинало повітря», «і багром соняшним засвітить землі широкий став» [71, с. 13], «летять трикутниками журавлів ключі до золотих морів, до соняшних майданів» [71, с. 15]. Отож сонячне світло і його модуляції відіграють велику роль у колористичній поезиці віршів Володимира Гаврилюка. Уже зазначено, що він надає перевагу саме освітленню. Поет вводить барви не відразу: збірка стримана в кольорах, автор свідомо уникає барвопису, і кульмінація кольору припадає аж на середину книжки, зокрема вірші «Червоні овочі і квіття», «З полотен ти кричиш», «І дні будуть коротші».

Прикметні опозиції темна / ясна, брязкання і стукіт / заворожена тиша (а також «співи знайомі давні» з останньої строфи вірша), які відповідно валентні урбаністиці та природному пейзажеві. Варто привернути увагу до перспективи зображення, що відкривається поетові як вигляд із вікна. До речі, пейзажі з вікна полюбляв і Богдан-Ігор Антонич [192, с. 739–753]. Уже з першої збірки віконна призма часто фіксується в поезії В. Гаврилюка

(«закрижаніле вікон скло», «замайоріла зелень у вікні», «желятиною шиби заклеює день», «променів засіли зграї на рум'яний цвіт фіранки»). Вікно як медіативний простір необхідний поетові для переходу зовнішнього світу у внутрішній. Прикметно, що здебільшого це погляд з приміщення назовні, на природу, а не навпаки (як виняток, у цій збірці в «Переспівах з Гайне» трапляється зворотна перспектива: закоханий спостерігає знадвору за вікнами любої: *«На вікон тлі рухнулась твоя постать / високо серед сяєв і вогнів»* – *«Мене ти не помітила б крізь темінь, де я сповнений самотою вщерть»* [71, с. 14]). Функціональність приватного простору з урахуванням медіатора вікна – амбівалентна: з одного боку, відчуття захисту і безпеки, гарантія непорушної самотності, з іншого, – відчуття закритості, обмеженості, потяг до свободи, вільготності природи чи обширів міста.

Отож з «вікон замазаних» він обсервує нічне місто, за вазонками на вікнах у хаті бачить: *«прапорчиком білим долоні / махає хтось любий мені»* [71, с. 12]. Для автора як спостерігача важливий приватний простір, часто простір кімнати, обмежений «грубими мурами» чи «мурами стін». Не випадково, Микола Ільницький зробив висновок про те, що «Гаврилук міфологізує щоденність». Повсякдення з його звичними справами, турботами, навіть побутом стає «матеріалом» для спостережливого художника-поета, який у митях буденності знаходить поетичність («Деся дзвінку колядку проспівав клярнет ключа...»).

Без перебільшення, збірка орієнтована за інтровертивними векторами, а ліричний герой найпевніше почувається в інтимності закритого простору, не приховуючи своїх устремлінь до самотності («Хочу бути сам...»). Цікаво, що Гаврилук мінімалізує у своєму світі присутність Іншого, через призму якого увиразнювалися б його рефлексії. Самозосередженість ліричного героя розкривається через його природні й урбаністичні пейзажі, змальовані майже без емоцій. Прикметно, що поет послідовно уникає знаків оклику у збірці (лише три знаки оклику).

Зв'язок з малярством у В. Гаврилюка простежується у вірші-присвяті його вчителю Олексі Новаківському. Ця дедикація прочитується як екфраза не на певний конкретний твір, а на стиль відомого художника-імпресіоніста: *«З полотен ти кричиш,/ Ще мало накричався,/ В огонь і бунт включив/ Своє малярське: «Слався!»/ Кричиш устами тем/ З потоку фарб і ліній./ Струнчить іще твій день/ Червоний, Жовтий, Синій...»* [71, с. 13]. Поет експресивно передає виразну імпресіоністичну манеру живопису Новаківського, його талант колориста: поет переводить багатство барв, притаманне творчій палітрі художника, в акустичні характеристики. Це і натяк на «літературщину», яку учні Новаківського вбачали в його символістських, візіонерських знаках та алюзіях. Сам В. Гаврилюк намагається радикально відмежовувати своє малярство від будь-яких так званих проявів літератури в ньому, зокрема уникаючи емоційності вираження. Невипадково Оксана Керч, авторка роману «Альбатроси», прототипом головного героя в якому є Гаврилюк, приписує йому такі думки: *«Надто ще багато в моїх картинах літератури. А її треба позбутись, коли ти серйозно ставишся до малярства»* [208, с. 18]; *«Хай не буде неспокою на цьому полотні! Мене обходять формальні проблеми, а неспокій мимоволі породжує літературу»*[208, с. 107]. Видається, у поезії він не поборював малярське, а навпаки часто щедро користав з нього.

Літературознавство фіксує стильове розмаїття як першої збірки, так і лірики В. Гаврилюка загалом. «Збірка ця нерівна, і складена вона за еклектичним принципом. Інтелектуальний поет, ознайомлений із напрямками модерну свого часу, не шукає в ній якогось одного стилю, а творить на основі моделей, які йому подобаються», – зазначають щодо «Сольо в тиші» автори анотації в антології «Координати» [208, с. 255]. Багатоколірність палітри поета акцентує Тарас Салига: *«Поет ніколи не належав лише до якоїсь одної естетичної «конфесії», він не любив «стерилізованого» стилю* [438, с. 128]. Зазначимо, що така еклектичність часто властива першим збіркам митців-універсалістів, які випробовують свій поетичний «голос» у різних стильових

партіях, маючи вже вироблений стиль і творчу манеру в живописі чи графіці. Природно, що означені літературознавцями «ізми» щодо поетики В. Гаврилюка – символізм, імпресіонізм, експресіонізм, футуризм, сюрреалізм – видобуті з надр модернізму. Крім того, видається, що не чужа для поета й неоромантична естетика. В. Гаврилюк як «натхнений ідеаліст без перспектив» не міг не захоплюватися романтизмом. Так, Оксана Керч наділяє його такими роздумами: «Чи я романтик? Мистці мусять бути романтиками, інакше їхні твори діятимуть на сприймача, як газета з цікавими, але спізненими, новинами» [208, с. 107]. Уже сама назва «Соль в тиші» наголошує на образі самотнього ліричного героя. Ніч (вечір) як улюблений час доби, протиставлення мрії («неозорі світи») і дійсності, особистості і натовпу, пунктир любовної та історичної тем, переспіви з німецького романтика Гайнріха Гайне – такі романтичні «штрихи» в дебютній збірці В. Гаврилюка. «Відлік координат» Гаврилюкової ліричної системи, можливо, варто вести звідти, а не від авангарду, як пропонує сучасна дослідниця Анна Біла, яка стверджує, що «в ліричній системі В. Гаврилюка кубофутуристичні компоненти посідають чільне місце «вихідного пункту», культурного «базису» [31, с. 316], попередньо спростовуючи свою ж думку про «відставання» галицької музи або «мавпування» з радянського чи польського футуризму-формізму. Окремі футуристичні вірші В. Гаврилюка – це дійсно лише «вкраплення» в тканині його еkleктичної поетики, причому саме періоду ранньої творчості, років «осінніх елегій». Натомість його малярство та графіка, як стверджують мистецтвознавці, мають більше підстав для прописки в авангардизмі.

Поетика В. Гаврилюка зберігає стійкі зв'язки з сецесійністю й символізмом, які культивували молодомузівці, випробовує імпресіоністичні техніки в поезії, експериментує з футуризмом, зупиняючись, можливо, за крок від сюрреалізму, тому збірка «Соль в тиші» позначена пошуками рівноваги між традицією та експериментом.

Перевидання творів Володимира Гаврилюка, здійснене Володимиром Лучуком, містить, крім збірки «Тінь і мандрівник» (1969), вірші підготовленої, але не опублікованої збірки «Реторти вітру», а також чимало віршів, які не увійшли в поетичні книжки.

Вірші у збірці «Тінь і мандрівник» згруповано умовно за циклами, назвою яких є номінації перших віршів циклу. Датування під кожною поезією вказує на те, що поет укладав цикли за хронологічним принципом: у цикл «Польової держави» увійшли поезії 1937–1938 років, «Сутугий супокій» склали вірші 1938–1944 років, «Тінь і мандрівник» – 1945–1946, «Паризький ноктюрн» – 1947–1954, «Вечірне» – 1955–1961, «За муrom сну» – 1962–1966. Завжди цікаво спостерігати за розвитком поета, змінами поетичної тематики, його стилістичних і жанрових уподобань. Певна річ, вони зумовлені життям автора, а в художників – і особливостями творчості в суміжній мистецькій галузі. Саме перша половина 1930-х років вважається найпліднішим періодом творчості В. Гаврилюка, художника і поета [70, с. 6]. Несприятливі обставини змусили його залишити Львів на користь учителювання в провінції (Броди, Кременець, Рівне) і відобразилися, безперечно, на його творчості. «Драматичність цього стану підкреслили події кінця 1930 – початку 1940 років, коли майже уся малярська спадщина В.Гаврилюка загинула, а сам він змушений був, через Австрію і Париж, податися за океан», – фіксують І. Гречко та Р. Яців [70, с. 7]. Вірші циклу «Польової держави» передають настрої людини в передчуттях близьких катастроф, її гризоти безсонних сумних ночей (*«душа заслухалась в підшкірний власний шелест»*). Та все ж «Польова держава» витримана в радісному, світлому настрої. Відзначимо непоодинокі синестезійні образи природи, які поєднують передусім живописні та акустичні ефекти: щасливий засів *«на струни соняшні кладе ліричний шум шовковий»* («Польова держава», 1937) [71, с. 19]), *«далінь в зелених квітне шумах»* [71, с. 16], *«заквітнути у варіаціях дзвінкої хмари»* [71, с. 23].

Уже з цього циклу В. Гаврилюк не приховує, що він маляр, і його талант художника оприявнюється тут виразніше, ніж у збірці «Сольо в тиші». Це помітно з таких назв віршів, як «Пейзаж», «Етюд», «Ноктюрн» (жанри різних видів мистецтва, зокрема й образотворчого мистецтва). Крім того, навіть не сигналізуючи про це в назві, автор не раз береться за малювання поетичного пейзажу, одного зі своїх улюблених жанрів. Так, у «Передгроззі» В. Гаврилюк сміливо й переконливо використовує червоний колір: *«Червоний півень на рудій стодолі,/ Восковість яблук золотава,/ Бряжчить казан розпеченого дому,/ Сухий обряд свій червень править./ Он обважнілі кетяги калини,/ Циноброю вогню напухлі,/ На тлі ультрамаринової сині,/ Кругліють в хмар вапнистих кухлях»* [71, с. 21]. Розпечений дим, «обважнілі кетяги калини, циноброю вогню напухлі», набрякле сонцем передгроззя» – ці образи сплітаються в асоціативну сітку, плетиво якої сугестує відчуття близької грози. Особлива роль у них саме дієприслівників, які передають апогей очікування дощу.

Як уже було помічено, пейзаж В. Гаврилюка – це образний виклад, що уникає абстрактних понять. Тому домінантним для поета стає художній простір, успіх творчого моделювання якого зумовлений малярським талантом автора. Так, його рустикальний «Пейзаж» демонструє перевагу образів просторового характеру. Часовий план твориться згадками про літо як пору року і день як пору доби. Натомість просторовий план значно багатший: село, хати, поля, дороги тощо. Поезія художника загалом вирізняється тенденціями до просторовості, особливою увагою до просторового моделювання, візуальних образів, у чому можна спостерегти схожість із принципами творення живопису, зокрема пейзажного. Етюд, як відомо, вказує на свідому незавершеність твору і є жанром не тільки літератури, а й малярства, графіки, скульптури, музики. У поетичному «Етюді» В. Гаврилюк вправляється у змалюванні ранку, намагаючись передати його перехід у день.

В. Гаврилюк віддає данину й живопису через велику кількість кольоративів у вірші. Він не припиняє спостережень над змінами локального кольору під впливом потоку світла й повітря: *«Під голубими шатрами/ рудява ринь в ріці»*; *«У шатрах тіней сплять/ синявих плям гребці»* [71, с. 20].

В. Гаврилюк виразно оприявнює себе як маляра у диптиху «Остання осінь». Так, кожне речення першого вірша не обходиться без кольороназви. Друга строфа цікава синестезійними образами: *«І хвилями ллються води,/ І плескіт їх в синьому тоні./ І чую холоду дотик/ В золотому осінньому дзвоні»* [71, с. 29]. У перших рядках акустичне сприйняття викликає зорові уявлення, в третьому-четвертому – відчуття холоду синтезується з колористикою та апеляцією до звукових змислів. Автор вплітає в поетичну метафорику малярську термінологію: багата палітра береться з різнобарв'я осені, мозаїчна злива, очевидно, твориться як з осені, теперішній час якої є часом народження вірша, так і зі спогадів (досвіт і півні).

Оригінальний діалог мистецтв проектує В. Гаврилюк у поезії «В глухому інтервалі». Назва вірша, безперечно, скеровує до музики, хоча імпульсом для міжмистецького екзерсису став образ віденського палацу Шенбрун. Таким чином, це своєрідна спроба архітектурної екфрази. Власне, невідомо, чи споглядання, чи сприймання на слух, тобто розповідь про Шенбрун, сама назва палацу, викликало цей потік арт-образів в уяві поета. Він фіксує визначення «музика слова» щодо Шенбруну. Згадка про Моріса фон Швіндта, австрійського художника, який є одним з представників бідермайєру, картинно ілюструє цю «музику слова»: *«Картинно це, немов Моріса Швінда штих,/ що в антикваріаті, за вікном застиг,/ посивілий об'єкт сухої обстановки»* [71, с. 30]. Тон «глибокої віолончелі» викликає в поета асоціації з Р. М. Рільке та Г. фон Гофмансталем, видатними австрійськими письменниками. Мистецький інтертекст видає читачам таємницю В. Гаврилюка як митця-універсаліста, який обізнаний з різними видами мистецтва, цікавий до кожного з них. Превалює тут саме музична образність (музика, тон глибокої віолончелі, концертна зала, дрижання

непочутої струни, глухий інтервал), гармоніюючи з сутугим супокоєм «тихого, скромного» автора.

Властиво, поетична творчість різних художників, серед яких і Володимир Гаврилюк, виразно тяжіє до синестезійності, що пояснюється специфікою мислення митців. Над таким об'єднанням талантів задумувалися вже німецькі романтики. Так, цікаві думки знаходимо в Новаліса. «Музикальна душа того, хто бачить просторово, фігуративно, пластично, – форми народжуються завдяки її усвідомленим коливанням», – пише він у «Математичних фрагментах» [371, с. 314]. Естетико-філософським досвідом романтиків пізніше скористаються символісти.

Цикл «Тінь і мандрівник», як відомо дав назву і збірці, яка з'явилася друком 1969 року, таким чином, це важливі в концепції поета образи. Власне, те, що на першому місці в Гаврилюка тінь, виправдано вже змістом циклу. «Тіньовий» бік складають у поета невблаганні спогади, сни, сновидіння про минуле, у яких добре прописане образно-візуальне тло.

Автор не втратив майстерності у змалюванні урбаністичного пейзажу («Відень року 1945»). Він продовжує і нічну тему. Не сходить із його поетичних сторінок осінь, улюблена поетова пора року, для якої йому вдається щоразу підібрати вишукані барви: «день, вплетений в рубін, в червону тінь», «золотисті коси клена і вільхи», «тіней синька» тощо.

Цикл «Паризький ноктюрн» розпочинається з однойменного вірша, який фіксує враження художника від нічного Парижа. Ноктюрн як жанр започаткований у музиці, але реалізований і в малярстві, і в літературі. До ноктюрна як словесного жанру привернула увагу Людмила Мироненко, зауваживши його можливості ставати компонентом іншого жанру [310, с. 60]. Отож, визначальною для ноктюрна є нічна тема. Володимир Гаврилюк, від ранньої творчості відданий темі ночі, неодноразово номінує так свої поезії: уже згаданий «Ноктюрн» із циклу «Польова держава», «Паризький ноктюрн», згодом «Автобусний ноктюрн» із циклу «За муром

сну». У циклі «Вечірне» зустрінемо цікаві тропи на основі ноктюрна: «звуглені ноктюрни», «ноктюрнами шумить вітрів папір».

У «Паризькому ноктюрні» вічне місто митців у чарах ночі постає ще кращим і загадковішим. НоктюРН як компонент урбаністичного пейзажу надає ліричного колориту Парижу. Мости над Сеною, підсвічені «вугликами вогнів», сучасна і давня архітектура міста захоплюють поета. Йому вдається підібрати справді вишукані кольори і відтінки для своєї поетичної картини: «*«Спадає срібний, матово-фіолетний попіл / На Сени цинк і традиційних голубів»* [71, с. 37]. У словесному оформленні образів задіяно лексику, яка належить до термінології образотворчого мистецтва: «вечірня акватинта міста», «силуетний орнамент букіністів».

Вірш «Вечір в костьолі Сен-Жермен» має «малярський підзаголовок «акварелі з мандрів» і є екфразою архітектурної споруди. У поезії, яка складається із трьох строф, ретельно прописано візуально-предметний рівень собору ззовні і всередині: куранти, капітелі, синьо-жовтий квіт вітражів, лежа пілястрів, аркада, розети вікон, склепіння нав, різьблені чаші, фісгармонія. Така детальна парцеляція споруди складає план опису в екфразі. План оповіді виводить рецепцію в понадпросторовий вимір: «*Увечері в розети вікон синьо-срібні/ меланхолійно всесвіт дзвонить./ Склепіння нав стають незглибні, / І кров до чаш незримі рани роняють»* [71, с. 38]. Поет вміло передає «метафізичний настрій», який знаходить на відвідувача костьолу, завдяки суміщенню плану опису й плану оповіді.

Ямбічні «Весняні арабески» в бадьорому ритмі моделюють поетичну орнаментику з рослинних елементів, перетинів тіней, запахів, гамору – справжнє казкове, квітчасте, соковите багатство весни. Арабески трапляються в різних письменників, починаючи від романтиків (термін запровадив Ф. Шлегель), однак своєю появою арабески зобов'язані образотворчому мистецтву.

У міжмистецькому ключі розшифровується метафорика вірша «Строфи під бурю»: «*Над бурим бруком мокрими квачами/ Кидає буря злі мазки./*

Грізна картина в електричній рамі/ Звисає з хмар, мов мур важкий [71, с. 51]. Буря персоніфікується в особі художника. Водночас, буря постає перед поетом як готове малярське полотно. Іншого разу поет не приховує, що художником є він сам: «*Настрій, картина./ Рука з олівцем./ Хочу хвилину/ Бути мистцем* («Ранкове») [71, с. 43].

У цьому циклі особливо помітні ремінісценції та алюзії на поезії Богдана-Ігоря Антонича. Прикметно, що творчість Антонича також позначена пошуками синтезу мистецтв, поєднанням живописного й музичного в сплаві його натурфілософської поезії. Так, Елеонора Соловей, вказуючи на співзвучність образів поета з литовським живописцем і композитором М. К. Чурльонісом, зазначає: «Подібно до нього, Антонич прагнув синтезу можливостей усіх видів мистецтв для передачі буттєвісно насаженої поетичної думки, яка, будучи вкоріненою у рідному національному ґрунті, виростала б до космічних обширів, обіймала всесвіт» [470, с. 134].

Наростають у цьому циклі діалогічні інтенції поета. Він частіше вдається до розмов із самим собою, вибудовуючи вірш як *ти*-нарацію. Збільшується частина абстрактної лексики у віршах: ідея, думка, мисль, ідеал, мрія тощо. Не вдається обійтися від уживання понять «душа», «серце», прямо проривається у вірші «біль» і «втома». З'являється і відверта публіцистична риторика («Триптих»), якої не було в ранній творчості.

Загалом, завершальний цикл збірки «Тінь і мандрівник» твориться на основі прямої залежності: згортається візуальність (зображення) – посилюється рефлексивність (вираження). До прикладу, у вірші «Ранкова пастеля», назва якого формувала відповідні «малярські» горизонти очікування читача, ранок за вікнами покою затінений думками, що ростуть «мов чародійні зела», душею «ще сонної природи», душею поета, в якій квітне «зелене зілля і многобарвні квіти», снами. Таким чином, природа в авторській стратегії В. Гаврилюка вже не самодостатня і «безкорисна», як це

було в ранній творчості, а стає тлом та засобом вияву внутрішнього світу ліричного героя.

Уже немолодий поет у багатьох віршах рефлексує на теми творчості, її значення в самореалізації митця («Зачарована душа», «Чистота», «Санаторійне»). За тими «підсумками» його самоаналізу зрозуміло, що поезія не була розвагою чи хобі для нього. Поетична творчість – важлива сторінка життєпису В. Гаврилюка, і не дивно, що він глибоко страждав, не маючи визнання («я, лірик хворий, марю боляче про славу»). Без творення поезії В. Гаврилюк не відбувся б як митець і як особистість. Не полишає автор і замальовок природи, яка завжди його надихала («Зимове», «Етюд», «Світанок»).

Вірші про Антонича певною мірою можна згрупувати з тими поезіями В. Гаврилюка, в яких його рефлексії центруються на темі творчості, поета і поезії. Автор уникає безпосереднього розвитку теми «поет і громадянин», але пунктиром у нього проходять думки щодо значення поезії, мук творчості поета, його естетико-художніх орієнтирів. Про те, як поет засвоїв уроки Антонича, свідчать численні алюзії та ремінісценції з його пейзажних віршів. Аналізуючи поетичний світ В. Гаврилюка у порівнянні з натурфілософією Антонича, Б. Бойчук та Б. Рубчак спостерегли таку відмінність: якщо для Антонича характерне «оприроднювання» людини, то Гаврилюк, навпаки, схильний персоніфікувати природу [222, с. 255–257]. Прикладів, які б ілюстрували твердження згаданих дослідників, у В. Гаврилюка безліч: *«фіолетне небо сперлося на парк, на стомлені каштани»* [71, с. 81], *«світ, фарбами розписаний, мов квіт, підносить сонячні долоні»* [71, с. 84], *«трьома, чотирма жовтоштрихами мазнув по синєнебі зимний вечір»* [71, с. 85], *«тут день яркі мазки кладе, мов на палітру, що їх аж синя ніч вогким туманом витре»* [71, с. 92], *«легкий, усміхнений світанок крізь вікна в душу мені глянув майстерним фризом зелен-саду»* [71, с. 101] та багато інших. Підібрані ілюстрації засвідчують і влучність спостереження Б. Бойчука та

Б. Рубчака, і талант В. Гаврилюка як поета-колориста, який і на рівні персоніфікації, і на рівні барвопису залишається художником.

Як і в малярстві, у поезії В. Гаврилюк не раз переходить від колористики пейзажної лірики до вбогої палітри громадянських тем («Тим, «що де вони», «Одержимі», «Плакат» та інші). У вірші «Чужі для нас чи нам прихильні...» він зінається: *«Та я люблю слова величні,/ Слова, якими завжди світ/ Чекає мрії героїчні/ На мрамурі тисячоліть»* [71, с. 100]. Однак Гаврилюкові «слова величні» сторонилися пафосної риторики, тому він не належить до поетів декламаційного спрямування, незважаючи на окремі вірші громадянсько-патріотичного звучання, а залишається поетом буттєвого розмислу.

Отож, поезія цього художника твориться у зв'язку з його малярською спадщиною, зберігаючи «сліди» художнього мислення живописця. Про зв'язок поетичного слова з живописом у розкритті таланту В. Гаврилюка висловився Володимир Ласовський. На його думку, «поезія Гаврилюка продовжувала творчу лінію його малярства, поповнювала її, вже від джерела зародження творчої візії, пропливаючи зовсім іншими, віддаленими від себе руслами» [254, с. 3]. У поезії В. Гаврилюка присутні інкорпорації тематики і термінології образотворчого мистецтва, непоодинокі екфразиси, що відсилає читача до малярства, оприявнюючи таким чином один із способів інтермедіальної поетики. Інший спосіб – творення літератури за формотворчими принципами іншого мистецтва – можна простежити у високій іконічності його поезії. Просторовість пейзажів, дрібність зображень, колористика свідчать про тонке розуміння специфіки гіпотипозису, що посідає в його поезії вагоме місце. «Відосередковість» малярства В. Гаврилюка, зафіксовану В. Ласовським, можна інтерпретувати, як стратегію формальних експериментів, за якою автор намагався приховати глибину власної натури. Натомість поезія стала проекцією внутрішньої драми автора, звітом про хід і наслідки його самоаналізу. «Доосередковість» поетичного слова Гаврилюка виявляється в самопізнанні ліричного героя

поза подіями, проблемами, Іншим. Виправданими засобами вираження його станів екзистенції стають образи природи, відтворені в поезії з майстерністю художника-пейзажиста.

Прикметно, що його поетика засвідчує і велику увагу автора до музичного мистецтва. З одного боку, це данина символізму, контекст якого не чужий, на думку дослідників, для творчості поета, а з іншого, – специфіка мислення митця-універсаліста, який прагне словесного перетворення ресурсів різних видів мистецтв.

4.3. Синтетизм літературних експериментів Василя Хмелюка

Василь Хмелюк – видатний художник, творчість якого вписана в мистецький контекст празької еміграції (1922–1928) та Парижа, де він жив від 1928 року до смерті в 1981 році. Після студіювання образотворчого мистецтва в Краківській Академії Наук Василь Хмелюк навчався у Празі в Українській Студії Пластичних мистецтв та на філологічному факультеті Карлового університету. В. Хмелюк як маляр відомий у європейському мистецтві, заживши слави ще замолоду. Його, як і Олексу Грищенка, зараховують до експресивно-колористичної течії Паризької школи [476, с. 108–111].

Відомість В.Хмелюка як поета значно скромніша, хоча йому належить три поетичні збірки («Гін», «Осіннє сонце», «1926, 1928, 1923»), видані в Празі протягом 1926–1928 років. Літературознавство зафіксувало його як учасника угруповання так званого «Жовтневого кола».

Перші рецензії на його творчість належали Дмитрові Донцову, Степанові Щурату, Іванові Крушельницькому, Богданові-Ігорю Антоничу. Пізніше поезію Василя Хмелюка інтерпретували Богдан Бойчук, Богдан Рубчак, Марта Калитовська, Юрій Ковалів, Микола Ільницький, Тарас Салига, Олександр Федорук. Кожен із дослідників прагнув вирізнити певну стильову домінанту його творчості, а спільним знаменником усіх думок є визнання еkleктики стилю В. Хмелюка.

Становить інтерес і те, як літературознавці оцінюють взаємозв'язки між творчими реалізаціями автора – у малярстві та в поезії. Зокрема, Богдан Бойчук та Богдан Рубчак у передмові до творів Василя Хмелюка в антології «Координати» висловилися надто категорично: «Цікаво, між іншим, що те, що нам доводиться бачити з його образотворчого доробку – не має ніякого відношення до його поетичних експериментувань. Немає там елементів гротеску та сновидности і тих найвіддаленіших граней лірики, що їх ми зустрічаємо в його поезії» [222, с. 200]. Натомість мистецтвознавець Олександр Федорук прочитує поезію В. Хмелюка власне у зв'язку з мистецтвом образотворчим. Передусім він звертає увагу на оформлення книжок, здійснене самим автором, у яких виявляється, на думку дослідника, емоційна натура митця, твердість характеру, а також неординарність мислення, репрезентована співмірністю поєднання ряду письма з образотворчим [503, с. 41]. Крім того, для Олександра Федорука важливий зоровий ряд, візуальна конкретика образів, колористика: «у тих зорових словах-фарбах він, поет, дає зрозуміти читачеві, що на світ Божий він дивиться очима маляра. Поет на наших очах народжується і стає малярем!» [503, с. 48]. «Малярський» почерк Василя Хмелюка в поезії впізнає і Тарас Салига: «Крім відкритої асоціативності, його метафоричні образи мають чіткий малюнок, вони виразно конкретизують зображуване. Хмелюк – маляр, очевидно, тому в нього так природно «працює» «кольорова» метафора-епітет, що несе в собі «вітальні» ознаки дійсності» [437, с. 14]. Має рацію Микола Ільницький, стверджуючи в доповіді, виголошеній на міжнародній науковій конференції «Василь Хмелюк: художник і поет. Повернення на Батьківщину» (13 жовтня 2009 р., м. Львів), що, «говорячи про зв'язок поетичного і малярського начал у творчості Василя Хмелюка, ми не обов'язково мусимо шукати спільного в них, а й того, що взаємно доповнює ці два мистецтва в нього. Якщо в поезії Хмелюка маємо виразні риси сюрреалізму, тобто розщеплення реальності, то в малярстві – надзвичайно тонке відчуття колориту й нервовий експресивний мазок» [393]. Власне, риси

експресіонізму в еkleктичній суміші поетичного стилю митця, відзначені дослідниками, слід вважати тим стильовим нюансом, що зближує його малярство з поезією принаймні на початку шляху в літературі. Отож уважний розгляд поезики цих творів допоможе зрозуміти Василя Хмелюка як поета, якому в новій царині творчості, як видається, було передусім дуже цікаво.

Перша збірка «Гін» (1926) особлива тим, що всі твори мають назви, за винятком одного чотиривірша, своєрідного поетичного натюрморту, заголовком якого є перший рядок – «Червоних яблук повний кош». Заголовки переважно репрезентують основну тему. У наступних поетичних книгах Василь Хмелюк, навпаки, уникатиме називати свої поезії, тому більшість їх номіновано за першим рядком. Отож, «Гін» засвідчує серйозність і відповідальність автора-дебютанта в новій для нього сфері творчості, – на відміну від настанови на автокомунікативність наступної збірки. Номіносфера першої збірки прикметна і тим, що назви творів неодноразово повторюються, таким чином окреслюючи домінанти на тематичному полі «Гону». Так, у книзі є чотири поезії «Ніч» і однойменна прикінцева прозова мініатюра (додаймо сюди поезії «Вночі», «Ніч в парку», «Місто вночі»), двічі використані назви «Спомин», «Туга», «Осінь», «День», а також варіації теми «Заходу» – «Вечір», «Вечірне», «Увечері».

Заголовки просторового характеру вказують на тематичні опозиції «місто» («Міське», «Передмістя», «Базар») – «село, природа» («Село», «У полі»). Образ міста в першій збірці Василя Хмелюка постає в експресіоністському ключі. Місто найчастіше бачимо вечірнім або нічним, в освітленні місяця або ліхтарів, дощовим і/або похмурим (*дощ, туман, імла, хмари, вітер*), що разом зі згадками про холод створює почуття незатишності й непевності. З урбаністичним простором пов'язано мотив смерті, що розгортається у відповідний ряд негативно конотованих метафор: «холодна тиша впала трупом» [524, с. 73]; «над містом, – тьмою ламп заллятим / стинає голови всіх хмар... / І крові чорної проклятих / дарує місту зливний дар» [524, с. 74]; «у місто падає на брук гарячий труп» [524, с. 101] та ін.

Архітектурна конкретика міста (*вежі, майдани, крамниці, майстерні, канцелярії, брами*) не поєднується із жодними згадками тварин і птахів, навіть рослин, – натомість світ природи оживає, коли поет поринає в спогади про Україну. Тож не дивно, що йому «хочеться вийти за місто, ген, за темні пороги будов» і розлягтися «в мрійливих травах» («У полі» [524, с. 113]), а «Другові» він зізнається, що готовий «степовим втекти конем» на перший його поклик: *«По вулицях безкраїх міст/ Байдужжсам висвищуть машини/ Холодний піст/ Бездомної людини...* [524, с. 78]. Відчуження людини передане в цих рядках з особливим боєм: так самотньо і розгублено почувався поет у чужих містах.

По-експресіоністичному через крик висловлює автор свої почуття в поезіях «Повстання» (до речі, творів із такою назвою є два в збірці «Гін»), «Жах», «Смерть», «Передодні» та ін. *Бідарі, скалічені, трупи, кров, кістяк, кати, полум'я, юрба жорстока, кара, пожежа* – коловорот цих і подібних до них образів творить моторошну енергетику жаху і страху. Схожі спостереження в «Координатах» зафіксували Богдан Бойчук та Богдан Рубчак: «Час від часу зустрічаємо бодлерівські мотиви, а також «жахливі» мотиви німецького експресіонізму: кров, іржаві ножі, трупи немовлят» [222, с. 197]. У візіях кривавих повстань пунктиром окреслені протестні настрої.

Прикметно, що збірка відкривається ліричною мініатюрою з «топонімним» заголовком «У робітні», який прочитується як автобіографічний екзерсис. Їх у Василя Хмелюка немало. Уся поезія перейнята ностальгійними настроями, тугою за покинутою вітчизною і за минулим. Не випадково багато поезій написано в жанрі присвяти («Другові», «Дядькові», «Тихій дівчині», «Дівчатам», «Ант. Павлюкові», «Гал. Я.», «М. Кр.», «П. Х.»). Видається, що вектор художнього осмислення світу і свого «Я» (якого, до речі, у творах не бракує) – ретроспективний. Не раз Василь Хмелюк згадує батька, а особливо часто в нього фігурує образ діда (*дід, дідок, дідуган*), який асоціюється з мудрістю, повагою, спокоєм.

Однак не варто перебільшувати трагізм у світосприйнятті молодого художника і поета. В «Гоні» відчутна й енергетика молодості: *«Я такий ще молодий/ І такий зелензорий!/ Виллю океан води./ Хочеш, – переверну гору!..»* [524, с. 112]. Молодечий гін сповнений стихією сміху, шаленством, мріями («Танок», «Жарт», «Мрії», «Весняне» та ін.) і, звісно, коханням, твори про яке, певно, найделікатніші серед інтимних поезій усієї творчості.

Для експресіонізму характерне відображення світу в контрастах чорно-білої графіки. Не бракує «чорноти» і в першій збірці Василя Хмелюка: *«чорна дюра»* (ночі), *«чорний віл»*, *«кров чорна»*, *«чорна рука»*, *«чорні круки»*, *«чорна кирея»*, *«чорний чуб»*, *«чорні краси»* тощо. Та особливо привертає увагу велика частотність згадувань кольору сивого, який входить до зони лексико-семантичного поля сірого, одного з ахроматичних кольорів. Сивому, який традиційно асоціюється з кольором волосся, притаманна широка лексична валентність: *«сивий шепіт»*, *«сивий сум»*, *«сивий вітер»*, *«сивий дих»*, *«сивіє блакитна колія»*, *«сиві дні»*, *«сиві кучері»*, *«сиві очі»*, *«сивіють мої слова»*, *«сивий край»*, *«сивий привіт»*, *«посивілі дерева»* тощо. Через сивий колір актуалізуються негативні конотативні семи «похмурий», «неяскравий», «сумний». Прикметно, що таємнича «Г. Я.» пам'ятається поетові сивими очима, про що він не раз згадуватиме у своїй поетичній творчості. Проте не все так чорно-сіро у Василя Хмелюка. Часто вживаними кольоративами його поетичної палітри є блакитний і синій. Їм притаманне максимально широке асоціативне поле, тому автор створює чимало художніх означень і багато метафоричних образів: *«простори блакитні»*, *«блакитна колія»*, *«блакитні прадіди»*, *«блакитна доля»*, *«блакитні дні дитинства»*, *«блакить жартівливих днів»*, *«барвити серце в блакить»* + *«синя ніч»*, *«синій птах»*, *«синій дзвін»*, *«синій зір»*, *«сонця синь»*, *«сині дні»*, *«обрій синій»*, *«синій вечір»* та ін. Естетика синьо-блакитної барви була особливо значущою в романтизмі. *Блакитний* входить до сакральної символіки, завдяки цьому кольору створюється атмосфера ірреальності. Власне, *«блакить»* функціонує у Василя Хмелюка не лише на позначення кольору, а й набуває значення

особливого простору: «може, нині хочеш повіятись у блакить?» [524, с. 100], «боязко на блакить ступати» [524, с. 127]. Забігаючи наперед, відзначимо й вибір блакитного кольору для характерного для сюрреалізму суб'єктивного забарвлювання візуальних образів: «на голові блакитного вола», «блакитна гречка» [524, с. 170]. Такою ж довільністю, суб'єктивністю позначатиметься й уживання інших кольорів («рожеві коні», «сонце *синє*», «*синя* паства», «*червоний* кінь»).

Невпевненість Хмелюка-поета проступає в надмірному вживанні трикрапки. Без цього розділового знака обходяться хіба що поодинокі поезії, таким чином трикрапка втрачає функцію маркування недомовленого, безконечності або незавершеності висловлювання і перетворюється на механічний пунктуаційний штамп.

Такою була перша збірка Василя Хмелюка, що у збудженні гону нагадувала «про світ розлитий поміж хмар, мов найсолодший дар» [524, с. 103].

У другій поетичній книжці «Осіннє сонце» (1928) упізнається творча манера поета, вироблена в «Гоні», а водночас, відчутні й зміни в настроях ліричного героя, що відбиваються в письмі. Тут небагато творів («непагінована збілочка», на думку Олександра Федорука), які подано без назв, – за винятком кількох ініціальних присвят та вірша «На смерть В. Крижанівського». Неодноразово Василь Хмелюк звертається до друзів, що свідчить про його прихильність до товариства в чужині («Далекі друзі! Чортове насіння!», «Кохані друзі, довгою журбою...», «Ти згадуєш, мій друже, – на майданах...», «Розкішний друже, я од вас помру...»). Здається, Хмелюк як поет став упевненішим (зникає «навала» трикрапок), посміливішав (з'являється «жорстка» еротика), помітна якась недбалість, що зумовлено, можливо, розвитком іронічних пасажів. Знову крупним планом іде «Я» поета, «олюбленого гуляки», «нероби», який «немов поліно лежав отут поліції на глум» або «і блідою-блідою копицею» сидить на столі, отож Василь Хмелюк охоче вдається до самоіронії.

Попри те залишається смуток і туга за минулим, накочуються хвилі життєвої втоми. Можливо, це і звістує назва збірки, відповідаючи настроєві поета. І все ж Хмелюкові не властивий надрив і пафос. Уже Дмитро Донцов у рецензії на збірку «Осіннє сонце» зазначив, що «суєта суєт» поета подана «без трагедії й без їді, з усмішкою» [150, с. 282], а Степан Щурат та Іван Крушельницький писали: «Нема в нього надміру смутку й туги, нема нудних зідхань і плачів за батьківщиною. Вона в нього все непереможна й непропаща» [553, с. 113]. Окремі рядки «Осіннього сонця» вирізняються продуманою звуковою інкрустацією: «*Нині перший день осені/ Нині сонце теплом/ Сушить поле скошене/ І небесне шкло*» [524, с. 152]. Природно, що з цієї збірки майже зникає «чорнота», натомість додається більше білої і рожевої барв, що зумовлено передусім детальністю еротичної теми, яка диктувала поетові таку легку і ніжну палітру фарб.

Привертає увагу поезія «Ти згадуєш, мій друже», у якому Париж, місто, що завжди приваблювало митців, виписане з топонімічною конкретикою: Пале-Рояль, сходи Трокадеро, майдан de la Concorde, Тюльєрійський сад. Для поета паризькі прогулянки з другом залишилися коштовним спогадом про минуле.

Третя книга «1926, 1928, 1923» відображає апогей експериментів Василя Хмелюка. На думку М. Ільницького, «у поетичній творчості В. Хмелюка поряд із «мішаниною» стилів можна простежити й доволі виразну еволюцію від експресіонізму з фіксацією і поетизацією потворного через футуризм з його іронією і епатажним сарказмом аж до занурення в моторошно-підсвідомі глибини психіки», а збірка «1926, 1928, 1923» найближче стоїть до сюрреалізму [190, с. 374].

Ця збірка витримана передусім в естетиці футуризму. Йдеться і про поетику його віршів, і про графічне виконання як допоміжний засіб тексту, що в футуристів відігравав важливу роль. Книжку ілюстрував художник-графік Юрій Вовк. Окремі малюнки самого Хмелюка маркують криптоніми В. Х.

Книжка В. Хмелюка «1926, 1928, 1923» видана гектографічним способом. Вірші надруковані рукописним шрифтом. Уже такий «спрощений» спосіб видання відсилає до досвіду футуристів. Як зазначає Дар'я Суховей, «для футуризму взагалі властиве скорочення дистанції між поетом і читачем – книговидання здійснювалося самими поетами чи їхніми ближчими соратниками, які не вважали обов'язковим дотримання усіх видавничих традицій» [477]. Свого часу серію гектографічних книг випустив у світ російський поет Алексей Кручоних. Однак не футуристи були першими в експериментах із книжковою графікою. Вважається, що пошуки у сфері візуального заповнення сторінки започаткували французькі поети Стефан Малларме, Блез Сандрар, Гійом Аполлінер. Так, ще 1887 року Стефан Малларме видав збірку віршів «Poesies completes», сфотографованих із рукописних оригіналів.

Твори групуються за роками в порядку, вказаному химерною назвою збірки. 1923–1928 – роки перебування В. Хмелюка у Празі, особливо плідні для нього в літературному плані. Однак захоплення футуризмом митець привіз уже з Кракова. Цікаві щодо цього спогади Хмелюка, записані Фернандом Замароном. «Молоді дівчата мали мене за професора футуризму. Я добре влаштував своє життя і організовував галасливі вечоринки зі студентськими співами», – фіксує такі реалії краківського життя Хмелюка французький мемуарист [475, с. 221]. Отож є сенс у майбутньому дослідженні впливів краківського авангардного середовища на творче самоусвідомлення українського автора. До речі, О. Федорук обумовлює орієнтації Хмелюка на «досвід Семенка, польських формістів, насамперед екстравагантного Віткевича, а разом з ним Чижевського, Хвістека та інших з генерації краківської авангарди» [503, с. 43].

«Виходив я повний лисої краси зі свого палацу», – так репрезентує себе поет у першому з віршів, і читач відразу впізнає іронічні тональності автора «Гону» та «Осіннього сонця». Василь Хмелюк розважає нас «теплою байкою кохання», яке в нього «в'їдливе» та «знеможене», і лише зрідка пристає на

щирі ліричні інтонації, випадково прохоплюється екзистенційним питанням: *«Дума моя звелася/ в напрямі іржавіючої блакиті:/ кому потрібен я»* [524, с. 175].

Звісно, не бракує на сторінках книги еротики, часом бруталності, що провокує в читача, можливо, не надто приємні асоціації. Урбаністика стає справді «безкомпромісною» («Координати»): зникають мотиви туги за батьківщиною, рідним селом, а в саме місто входить природа і навіть злітаються голуби, тобто поет уже відчуває місто як органічний для себе простір. Перший вірш першого циклу «1926, 1928, 1923» «А коли день...» щедро сповнений міськими образами: «темні пасма фабричної куряви», «широка вітрина», «роздратовані мотори», «роса реклям» увечері, бетон, горожане тощо. Візуальний план посилює художню оригінальність книжки-«метелика» [523]. Так, урбаністичні начерки Вовка передають суєтність міського буття (нагромадження будівель, ліхтарі, машини, тролейбуси, велосипеди, перехожі в русі). Особливо варто наголосити на другій ілюстрації до циклу «1926», на якій довкола кількоповерхової будівлі зосереджується метушливий вуличний рух.

Збірка в частинах «1926», «1928» активно експлуатує тілесність. Концепт тіла оприявлено у Василя Хмелюка в різних партонажах, що свідчить на користь його експресіоністичних і сюрреалістичних захоплень.

Посилює авторитет поета-еротомана й ілюстратор, який уже з першого малюнка циклу, а отже й книжки, акцентує на пишних жіночих формах, надміру заокруглених, серед яких зображено чоловіка (голова й торс). Художник гротескно порушує розміри зображень: звабливі частини жіночого тіла не співмірні з образом самого героя-коханця, який прагне цілувати груди жінки. Прикметно, що Юрій Вовк уникає зображень жіночого обличчя. Цікаві спостереження в цьому ракурсі щодо малярства Хмелюка належать Віті Сусак: «Художник ніколи не промальовував рис обличчя, не зображував детально прорізи очей. У вихорі нервового пензля народжувався силует, нахил голови, що розкривав сутність моделі. Його жіночі портрети

викликають відчуття «сполоханості» і беззахисності уразливих істот» [476, с. 108]. В. Хмелюк по-футуристичному не толерує моралізму і фемінізму, що візуально й відартикулював ілюстратор.

Цікаво, що в передостанньому вірші циклу «1926» поет увіковічнив ім'я свого художника-графіка: «Треба накреслити мирне око старого мака. Вовче! покладаюся на вашу співпрацю» [523]. При уважному читанні можна дефініювати і «старого мака»: очевидно, йдеться про Сергія Мако, у майстерні якого в Українській студії пластичного мистецтва вчився Хмелюк. «Тепер це просте видання сприймається як справжнє свідчення солідарності серед українських художників, що жили і працювали в складні роки, сповнені туги і сподівань», – зазначила авторитетна дослідниця української графіки того періоду Мирослава Мудрак [354, с. 31].

Другий цикл «1928» відкривається малюнком, на якому зображено чоловічу постать на лаві, а на віддаленому тлі – хмари, будівлі, пароплав, дим із фабричної труби тощо. Піднятий комір пальта, капелюх лежить збоку на лавці, очі (навіть не очі, а брови) опущені вниз – так передав художник-графік втому і задуму (можливо, і стан напідпитку) ліричного героя. Місто, рух з такої перспективи постають позаду героя, а на першому плані – сама людина. «Я все сиджу і думою – в глибокім небі», – такі рядки з віршів годилися б для підпису зображення. Дійсно, у цьому циклі підсилено рефлексійний струмінь, що не можна не зауважити, не зважаючи на незмінну іронічність автора. У цього циклу увійшов вірш-присвята загадковій Г. Я., почуття до якої вряди-годи примушують героя уникати блазнювання, а часом бути незвично піднесеним. Скажімо, епіграф з твору Євгена Маланюка – «...єдина на світі лілеє білая на зламаним стеблі» – у контексті поезики В. Хмелюка сприймається як винятковий ліричний раритет.

Важливе значення має і малюнок, який завершує цикл «1928» і передусе наступному циклу – «1923». Малюнок Юрія Вовка передає міський пейзаж, схоплений поглядом зверху. Так перед очима чоловіка в капелюсі відкривається широка урбаністична панорама: будівлі, дахи будівель, куполи

церкви, дерева на пагорбі, обриси мосту тощо. У композиції збірки це зображення має амбівалентний характер. З одного боку, малюнок може передавати погляд прощання з містом, яке невдовзі доведеться покинути героєві (1928 – останній рік перебування В. Хмелюка у Празі), а з іншого, наступний цикл «1923» маніфестує зустріч з новим містом, адже саме з 1923 року тут почалося життя В. Хмелюка. Приєднання нового циклу здійснено за принципом контрасту: на противагу задумі «1928» з циклом «1923» у збірку вривається потужний струмінь динамізму й асоціативності.

Справді, найекстравагантніші твори входять в останню частину «1923», про яку варто сказати зокрема. У поезиці В. Хмелюка задіяні численні винаходи футуристів, задекларовані їхніми маніфестами, а передусім – перетворення поетичного твору на синтетичний об'єкт мистецтва, розрахований на зорове (й слухове) сприйняття.

Хоча більшість поезій мають назви, однак зв'язок між заголовком і твором неадекватний, а подекуди невідповідність є зумисно твореною. Помітні бурлескні тенденції, спрямовані на контакт-конфлікт із читачем. Іntenція автора полягає і в тому, щоб читач не сприймав його твори надміру серйозно. Тому *Шарлатан* у поезії «Парад» заслуговує у Василя Хмелюка написання з великої літери на противагу назвам країн:

і германія і англія оранція іспанія
 били телеграфами по цілому світі –
 в америку албанію китаї і на гренландію.
 На гренландії ледом
 блищали ведмежі
 на гренландії холод
 і ступінь в градусах.
 Клекотали телеграфами:
 дайте
 дайте нам Шарлатана!
 і германія англія оранція іспанці
 перестрілювали неахом.

Як відомо, першорядні вимоги для звільнення «слова з клітки», які висунули футуристи, полягали в руйнації традиційного синтаксису і порушенні правил пунктуації. Джеральд Янчек слушно наголошує на важливості візуальних і виконавчих функцій пунктуації в тексті [560]. Таки, слугуючи для відокремлення слів, словосполучень, простих речень, сигналізують певні паузи в тексті, викликані різними синтаксичними причинами. Можна переконатися вже з наведеного уривка, що кири є найбільш небажаними знаками в текстах Василя Хмелюка. Футуристична телеграфність стилю, що уникає вживання прикметників, які можуть гальмувати швидкість повідомлення, посилюється у вірші автора і нехтуванням цими розділовими знаками. В. Хмелюк демонстративно байдужий до кири не лише в цьому циклі чи збірці загалом. Привернули увагу архівні матеріали редакції журналу «Нові шляхи», серед яких зберігаються оригінальні тексти віршів автора («Товаришам», «Радіоконцерти», «En passant», «Банк», «Крамар», «Коти»). Помітно, що редактор намагався спорадично коригувати його тексти, доставляючи в них вряди-годи розділові знаки, передусім кири і зрідка тире. Однак таке редагування виявилось доволі недолугим. В окремих випадках добре помітно, що це не виправдані знаки як з погляду авторської логіки, так і щодо синтаксичних норм, дотримуючись яких слід було б повністю відредагувати той чи інший текст [527].

Звернімо увагу й на графічне виділення слова *Шарлатан* у тексті. Технології представлення тексту навіть у рукописному варіанті у Хмелюка дуже цікаві і багатозначні. В окремих рядках збірки проявляються властиві футуристам шрифтові пошуки, увага до графічних еквівалентів тексту.

Поданий далі вірш фактично відсилає до поезії, орієнтованої на симультанне (одночасне) читацько-глядацьке сприйняття:

Кит біг
на іран
ворон сів на сосну

і

розбилися шнурки
перекотивсь кінь
воду пив крук
на камені

За

край глини розвітрено
постанову демократів.
Випив - з нуди ніагари -
настав кінець 30ї рі
грами в доли.

[523]

Самостійною одиницею тексту має стати не рядок чи слово, а ціла сторінка, на просторі якої розгортає поет-художник свою поезію-картинку. Уже цей уривок може ілюструвати футуристичне гасло «слова на свободі» й те, як працює «безпровідна уява».

Крім того, у творчій практиці В. Хмелюка помітні й дадаїстські екзерсиси. Невипадково Олександр Федорук, вирізвивши збірку «1926, 1928, 1923», зазначив, що митець «навдивовижу точно реагував на новації дадаїстів»: «Хмелюк подарував Україні коди дадаїзму, і в цьому зв'язку його можна поставити поруч з М. Семенком» [312, с. 131]. Ось приклад одного з справді дадаїстичних творів фактично з нульовою семантикою, проте з послідовним наголошуванням кожного слова:

статичний момент сили

лімонкління цилірбмбо калінь
го,стала крото протампто
сукби нят орестріда
каїтрі боо
биконня анцілір надоном
усгі камікашр ополін
стопокання ржег
утам, світосало укалям
рогоцірод пестан ярпіднальд
копр умр пуг хор уста.

[523]

Таким зухвальством, що сугерує екзотичний настрій, вирізняється і вірш «Рибацька хвала». Наведене конструювання псевдомови від Хмелюка дещо нагадує фонетичні досліди німецького дадаїста Хуго Балля.

Вірші «Моя історія», «Парад» та інші можна інтерпретувати у світлі практики сюрреалізму. Несподівана асоціативність, алогічні поєднання візуальних образів, тотальна іронія – ознаки сюрреалістичних експериментів поета. Додають експресії заголовки-вигуки: «Годі!», «Га?». Невипадково свого часу Богдан Рубчак однозначно заявив: «Якщо говорити про сюрреалізм в українській літературі..., то перш за все треба говорити про творчість Василя Хмелюка» [222, с. 198]. Власне, всі авторські прийоми працюють на ефект приголомшеності та епатаж читача.

До речі, сюрреалістичну ноту вносить і зображення, яке запропонував Юрій Вовк для сторінки, що відкриває цикл «1923». У його графічний коловорот образів потрапив видовжений капот Rolls-Royce, рупор грамофона, корпус саксофона, три 100-значні купюри, грушки, жіночі груди і трохи zdeформовані ноги. Помітне накладання образів, що віддалено нагадує колаж. Прикметно, що для попередніх зображень зовсім не властива така хаотична композиція. Не можна не визнати адекватність ілюстрації до поезики аналізованого циклу, яка адсорбувала багатий набір стильових складових авангарду. Однак домінантним залишається футуризм, у поезиці якого він, за слушним спостереженням Тараса Салиги, «чи не найпосплідовніше устатильнювався» [436, с. 118].

Текст й своєрідне його графічне виконання у «Гімні високій валюті» творять разом оригінальну футуристичну варіацію. Можна виокремити різноманітні засоби графічного вираження цього вірша. Це так звана «драбинка», яка своєрідно обрамлює увесь вірш, графічні еквіваленти тексту: цифри, стрілочки, ряд крапок, що вказує на недомовленість, неясність. На думку Тараса Салиги, «будівельним матеріалом» для його вірша слугували «художня «геометричність» образу, числова наповненість рядків, прийоми кубізму» [436, с. 119]. Олександр Федорук щодо «Гімну» акцентує відгомін концепції дада: «Він (Василь Хмелюк. – Н. М.) будує свої рядки в шеренги, немов військо, що шикуються до атаки. Рядок за рядком не суцільно – а в певній каліграфічній позиції під оглядом графічного ефекту. В цьому теж

виявляється поклін дадаїстичним правилам, які молодик безоглядно сприймає і приймає на віру» [503, с. 46]. Доречно в цьому контексті згадати й про алеаторику (від лат. *aleatorius* – гральний) – експериментальну арт-техніку, засновану на вибудовуванні випадкової послідовності складових елементів твору. Фактор алеаторики є одним із визначальних в естетиці дадаїзму.

ш.м.н. високій валюті
 Числа ідеальні
 числа розчислені
 числа рядами.

70	108	42	
50	109	64	
500	140	88	
60	130	348	сім.

Числа підраховані
 числа хвилюючі.

Числа стрілко обчислені
 на тріумфах тріумфуючі.

Числа роаялючі на підскоках
 стооділеніх.

Біліони Міліони Тріліони
 в марші окіаннім.

Тріліонам марші музикою
 в Азії

Тріліонам курси валютні
 в Амереці

Тріліонам на виставах стріли
 в Австралії.

Біліони Міліони Тріліони
 в марші воаянім музикою.

В Амстердамі телеграши
 (раз аба 75 > 440)

В Амстердамі пожари горять
 (раз аба 75 < 440).....

Числа ідеальні
 числа розчислені
 числа рядами.



[523]

Уведення математичних знаків і цифр у текстову тканину, запропоноване ще теоретиком футуризму Ф. Т. Марінетті, на думку

Костянтина Дудакова-Кашуро, важливе «не як функціональний стилістичний прийом, а як символічний прийом, що передає в самому накресленні знаків естетичні критерії футуризму» [166, с. 31]. Тож цифри ілюструють український текст В.Хмелюка як символи футуристичних винаходів.

Найоригінальнішим щодо проникнення зображального ряду у словесний може вважатися вірш «Купуйте овочі», у якому автор експериментує з побудовою і розміщенням рядків, шрифтом, ілюстративним матеріалом.



[523].

Поет-художник прагне підкреслити індивідуальність окремих слів, виділяючи їх написання великими літерами. Це не лише текст як картина, а й текст як партитура (за Дж. Янечком), адже можна відповідно озвучити елементи композиції з увагою до графічного окреслення словесних «партій». «„Купуйте овочі рано і вечором” Хмелюка – яскравий приклад стилістичної розробки формальної проблеми. Він потішається комбінаціями літер, слів, ліній, ілюстрованих композицій», – вважає Олександр Федорук, вписуючи

Хмелюка цією поезією в поважний ряд «поезюмалюків»: «Каліграми» Аполлінера, Сандрар, Делоне, український футурист Семенко [503, с. 44]. В. Хмелюк супроводив цей текст власним малюнком і засвідчив це підписом.

Як партитура, цей текст нагадує поліфонію базару, де звучить безліч голосів, що рекламують-закликають до свого краму. Як картина, на наш погляд, це своєрідна записка, у якій за допомогою ліній і знаків пояснено, як пройти до потрібного місця (своєрідною вказівкою може вважатися і палець, який впізнається на загадковому малюнку В. Хмелюка).

У цьому циклі загалом наростає «виробничо-товарна» тема, яка приносить багато відповідної лексики: виробництво, підприємства, майстерні, ремісничі цехи, фірми, банки, виплати, склепи, крамниці, ярмарок, торгівля, «всякий крам до вибору» – усе продається й купується, усе є товаром (навіть любов). В. Хмелюк прагне вловити ритми життя капіталістичного світу, дух сучасної йому цивілізації, а це теж данина футуристичній естетиці.

До кінця збірки В. Хмелюк переходить на ритмізовану або й аритмічну прозу, не полишаючи надії приголомшити читача химерним потоком образів. Автор імітує системні записи, використовуючи підкреслення, відступи, відповідні розділові знаки (наприклад, дужки, тире, двокрапку). Він не намагається справити враження взірцевим виглядом цих «записок». Так, повинні б додати запису звичності й простоти, а отже й більшої довіри до тексту, непоодинокі переноси слів, що нагадує ведення конспектів. Іntenція – розповісти якусь карколомну історію з багатьма героями і подіями – доповнюється відповідним останнім малюнком Юрія Вовка, що також багатий на образи, однак їхнє поєднання не настільки емблематичне, як на попередньому, а більше тяжіє до сюжетності: на передньому плані старий жебрак з милицею в полатаній одежі, як контраст до нього – респектабельне товариство (два чоловіки й усміхнена жінка), звіддалік постать із песиком біля дерева, вежа, будівля з вивіскою «ВІО», лотерея на 1.000.000. Отож художник алюзивно висловився у графіці про випадок, фортуна і життєве

фіаско на цьому урбаністичному малюнку. Очевидно, ідеї В.Хмелюка про успіх, висловлені в деструктивній футуристичній формі, знайшли своє графічне втілення в образах, які запропонував Вовк.

В. Хмелюк не полишав поетичної творчості і пізніше, емігрувавши до Франції, хоча вже нічого більше не видавав. Цікава інформація зустрічається про це в спогадах про художника українського дипломата Юрія Кочубея, який відвідував його в паризькій лікарні. Так, він свідчить: «Я на той час вже знав, що Василь Хмелюк мав також поетичний хист, писав вірші і навіть випустив кілька книжок (всього три). А тут я побачив одну надзвичайно цікаву і цінну річ, що її показав Хмелюк. Це був альбом, досить грубий, у якому каліграфічно були переписані вірші Хмелюка, причому кожна сторінка мала прикраси у вигляді малюнків і орнаментів, зроблених самим мистцем. Відзначу, що це художнє оформлення сторінок альбома було виконане у яскравих, свіжих, я сказав би, мажорних кольорах, мабуть, майстер вжив у цьому випадку фломастери. Інакше як шедевр в одному примірнику цього не можна було назвати. (Де він тепер? Яка його доля?)» [312, с. 357–358]. Отже, мемуарист залишив нам свідчення про інтермедіальну маркованість подальшої творчості Василя Хмелюка. Залишається лише пошкодувати, що поет покинув видавничі проекти, а згадані його експерименти чи не назавжди втрачені для співвітчизників.

Таким чином, творчість Василя Хмелюка ілюструє передусім авангардні пошуки еміграційної поезії. Він як художник відчув тенденції тогочасних мистецьких процесів, що переросли згодом у культуріндустрію, центр активності в якій належить візуальному мистецтву. Його звернення до поезії вилилося в творчі експерименти, на відміну від стабільної манери в малярстві, що можна тлумачити як пошуки в мистецтві слова можливостей розвитку себе як митця і як особистості, що прагне не загубитися у світі. Інтермедіальна стратегія В. Хмелюка надзвичайно оригінальна: найактивніші й найцікавіші експерименти митця можна спостерегти в першому типі – проекції, що передбачає інтеграцію вербальної й візуальної компонент.

4.4. Словесне й зорове в поезії Оксани Лятуринської

Поетична творчість Оксани Лятуринської викликала великий інтерес літературознавства як за життя авторки, так і після її смерті. У літературознавчій рецепції її творчості можна окреслити кілька етапів.

Кінець 30–50-х років ХХ століття – це перший період осмислення її поетичних книг у критиці (Євген Маланюк, Микола Оглоблин-Глобенко, Юрій Лавріненко, Василь Барка, Юрій Шерех та інші). Прикметно, що творчість Оксани Лятуринської відразу ж здобула високе поцінування в літературознавстві. Перший її вірш «Смерть козака» був надрукований у журналі «Гуртуймося» 1931 року. У наступних числах цього видання з'явилися її вірші «Пісня», «Дума про скривавлену сорочку». Друкувалася О.Лятуринська і в інших часописах («Вільне козацтво», львівські «Дзвони», «Неділя», «Українська думка» та інших). Дебютна збірка поетки «Гусла» надрукована 1938 року у Празі. 1941 року вийшла друга її книжка «Княжа емаль», із цією ж назвою вона перевидала свої перші збірки, долучивши і вірші збірки «Веселка», 1955 року. 1946 року Оксана Лятуринська видала книжку оповідань «Материнки», а 1956 – збірку віршів для дітей «Бедрик». Це всі прижиттєві видання авторки. Оксана Лятуринська померла 13 червня 1970 року в Міннеаполісі.

У 60-ті роки ХХ століття зацікавлення творчістю поетки помітно пішло на спад. На тлі цього затишшя слід відзначити силуетку авторки в антології української поезії на Заході «Координати», підготовану Богданом Бойчуком та Богданом Рубчаком (1969).

Властиво, новий спалах інтересу до творчої постаті О. Лятуринської виник після її смерті, тож 70–80 роки – це другий період у літературознавчому осягненні її літературної творчості, поважним підсумком якого можна вважати книгу «Зібрані твори», що вийшли друком у Торонто 1983 року завдяки Організації Українок Канади та подвижницькій праці редактора Б. Гошовського. Окрім художньої творчості письменниці, у видання увійшли есе, літературно-критичні статті та фольклористичні

розвідки О. Лятуринської, а також статті, літературно-критичні нариси та спогади про неї її сучасників, відомих діячів культури діаспори. Це вартісне видання, яке дає змогу майбутнім дослідникам творчої спадщини авторки мати під рукою і ґрунтовний звід матеріалів про неї. Отож у цей час відгукнулися на творчість Оксани Лятуринської Юрій Бойко, Галина Лашенко, Микола Битинський, Улас Самчук, Яр Славутич та інші.

Відчутне поживлення інтересу до поетки спостерігається на сучасному, третьому етапі літературознавчої рецепції, що розпочалася синхронно з добою української незалежності. Творчість Оксани Лятуринської привернула увагу Миколи Неврлого, Миколи Ільницького, Юрія Коваліва, Тараса Салиги, Ярослава Поліщука, Луїзи Оляндер та інших. На зламі століть були захищені дві кандидатські дисертації, присвячені її творчості – «Лірика Оксани Лятуринської як явище естетики чину і міфотворення» (1999) Ніни Анісімової і «Поетика Оксани Лятуринської» (2000) Терези Левчук. 2002 року вийшла книга «Оксана Лятуринська. Життя і творчість» історика-краєзнавця із Крем'янця Г. Чернихівського, а згодом матеріали згаданих наукових робіт стали основою для монографій Ніни Анісімової та Терези Левчук. Ніна Анісімова аналізує лірику поетки в синтезі естетики чину та міфотворення, інтерпретуючи міфо-ритуальні, язичницько-християнські мотиви поезії, а також простежуючи «діалог» із давньою українською культурою. Тереза Левчук, монографія якої про поетику Оксани Лятуринської вийшла друком 2012 року в Луцьку, підсумовує, що в існуючому сьогодні критичному матеріалі в основному звертається увага на тематику поетичних і прозової збірок, а її дослідження, яке можна вважати найновішим серед праць про О. Лятуринську, мало на меті дати цілісну характеристику поетики письменниці в синхронійному й діахронійному аспектах. Зазначимо, що в монографії Т. Левчук ґрунтовно охарактеризовано такі аспекти словесної творчості мисткині, як образна система, природа металогічних явищ, поетичний синтаксис, особливості віршування, звукове оформлення творів. Таким чином, поезія О. Лятуринської знайшла відданих

та сумлінних дослідників і сьогодні вже ретельно простудійована. Літературознавці дослідили такі питання, як фольклоризм художнього мислення письменниці, історизм її творів, поетичний світ як «волинський текст», його стильові особливості.

На нашу думку, залишається цікавим і продуктивним для вивчення аспект міжмистецького діалогу у творчості Оксани Лятуринської, яка прийшла в поезію, як відомо, з образотворчого мистецтва, на чому акцентують такі дослідники, як Я. Поліщук, Т. Салига, а більшість літературознавців не можуть принаймні не згадати про це. Привертає увагу публікація Світлани Кочерги «Поезія і (як) писанкарство: своєрідність малярських образів Оксани Лятуринської», у якій дослідниця намагається простежити, як «секрети писанкарської творчості» відображаються на поетичному доробку авторки [231, с. 225–265]. Безперечно, це цікава дослідницька стратегія, яка спонукає до подальшого розвитку.

Отже, Оксана Лятуринська належить до кола митців-універсалістів міжвоєнної доби, тому вартує окремої розвідки вивчення специфіки її художнього мислення, у якому візуальному первневі належить провідна роль. Без сумніву, поетику збірок «Княжа емаль» і «Гусла» можна розглянути і в річищі інтермедіальної стратегії.

Прикметно, що сама О. Лятуринська, яка вважала себе передусім відданою образотворчому мистецтву (скульптурі, графіці, кераміці тощо), у якому досягнула великих успіхів, а до власної поезії спершу навіть ставилася як до вторинного творчого заняття, була невпевненою в її художній вартості. Так, Микола Битинський (Оверкович) згадує, що коли Лятуринська показала йому свої вірші, то на його питання, чому вона їх не друкує, авторка відповіла, «що не надає їм значення, бо сама не певна в їхній вартості, і властиво пише їх для себе в хвилину натхнення, а, зрештою, не має охоти тим зайнятися та не знає, як то робиться» [29, с. 742]. Сама Оксана Лятуринська зізнається в листі до Лідії Бурачинської, що її головний «фах», причому вроджений, – це скульптура, і працювати над нею «доривково» вона

собі не дозволяла: «занадто мені дорога скульптура, щоб партачити її будь-як» [272, с. 692]. Упевнимось, що й у поезії вона була такою ж вимогливою до себе як митця, як і в скульптурі, цьому найбільш аналітичному різновиді образотворчого мистецтва.

Відразу слід обумовити проблему, з якою неминуче зіткнеться дослідник мистецької інтеракційності, репрезентованої творчістю О. Лятуринської. Більша частина мистецьких праць авторки втрачена. Як свідчить Володимир Січинський, навіть фотографії з праць переважно розгублені або загинули [455, с. 520]. Такі втрати, безперечно, позначаються на стратегії аналізу взаємодії арт-сфер у творчості мисткині.

Назви збірок акцентують специфіку розбудови їхньої образності. На це вказали вже перші критики О. Лятуринської. Так, Микола Оглобин-Глобенко констатує: «Кожна з цих книг («Княжа емаль» і «Гусла». – Н. М.) має притаманне саме їй обличчя. Назви їх дуже влучно характеризують основну особливість образів. Коли «Гусла» лунають, співають, дають перевагу звуковому образу, «Княжа емаль» викликає уявлення зорового переважно характеру. Сама авторка підкреслює це назвами розділів: Печерні малюнки. Княжа емаль. Волинська майоліка. Філігран» [375, с. 717]. Близькість до образотворчої пластики творів збірки, заанонсовану її назвою, фіксує і сучасна дослідниця [408, с. 35]. Нагадаємо, що саме «Княжа емаль» стала назвою перевидання вибраних творів поетки у 1955 році, отож авторка таким чином окреслила домінанти свого творчого світу, пізнання якого для читача може бути схожим на блукання музейними залами у спогляданні експозицій. Метафора музею щодо поезії О. Лятуринської, на нашу думку, справді пізнавально містка, і саме збірка «Княжа емаль», що відкривається циклом «Печерні рисунки», може бути початком екскурсійного огляду. Який це музей? Безперечно, він має виразні риси історичного, краєзнавчого, етнографічного, мистецького музеїв, тому в сукупності йдеться про музей справді національного значення.

«Печерні рисунки», які започатковують експозицію, впроваджують читачів-оглядачів у дохристиянські часи. Авторка репрезентує наскельні малюнки часів неоліту, причому важить не лише зображення, а й віршове інструментування цього циклу, якому властивий мінімалізм і гранична ощадність слова: *«Зуб, ратище, копито, пазур./ Тут муж ішов на силу вражу./ Сурмив тут мамут. Тут ведмідь/ печерний вів кошлатий слід./ Кружляв тут яструб в яснім небі,/ По озеру плив чорний лебідь [273, с. 11].* Це перший вірш збірки, і він зацікавив не одного літературознавця, оскільки є надзвичайно показовим у поезиці О. Лятуринської. Особливо проникливий аналіз належить Юрію Шереху, який бере його за точку відліку в творчій еволюції авторки, а згодом робить відповідний висновок: «Шлях Лятуринської лежав від аскетизму малюнку голкою на камені до пишності найбуйнішої орнаментики і від стриманої приглушености почувань до їх найбільшого розросту, хоч завжди без їх демонстрування і без гістерії. Але дивним дивом це ніколи не був перегляд старих позицій і зречення. Поетка завжди лишалася вірна їм» [542, с. 294]. О. Лятуринська своєрідно транспонує зображальність первісної графіки на стінах печер доісторичних прапредків у поетичний світ, задіюючи для цього увесь арсенал художніх засобів, починаючи від фонетичних нюансів. Так, Яр Славутич слушно зауважив: «Для мене тут неточні, недосконалі рими (пазур – вражу, ведмідь – слід) – як недосконала, примітивна форма печерних рисунків. Зате яка пластичність, опуклість виразної картинки! Який важезний карб точного слова!» [460, с. 756]. У цьому вірші, як і в інших віршах цього циклу, помітна і своєрідна грамати́ка поезії, що тяжіє до надуживання іменниками, на відміну від дієслів, а це може бути, як пише Магдалина Ласло-Куцюк, ознакою розсудливого, урівноваженого стилю [251, с. 70]. Підтримує такий іменний стиль і синтаксис, для якого характерне вживання номінативних та неповних речень. Посилують «спартанську» поетику О. Лятуринської й непоодинокі еліптичні конструкції. Такий художній арсенал сприяє реалізації

творчої інтенції авторки на максимально беземоційний, стриманий виклад, що пасує до музейного лаконізму, притаманного номінації експонатів.

Цікаво, що в літературознавчих рецепціях наведених віршів актуалізуються такі поняття, як «показ», «опис», «перелік», що можна узагальнити як каталогізацію поетичних експонатів. Так, Яр Славутич фіксує: «Винятково скупими штрихами, «чертами й різами», що одначе наштовхують на шлях широкої уяви, малює поетка життя первісних людей, показує їхнє суворе оточення. Тут і звірі й птахи, і поклики на полюванні, і заклики до оборони перед навальною дичавиною, і закляття, в яких чутно могутню магію наших пращурів» [460, с.757].

Поетична транспозиція О. Лятуринської прикметна адекватним відтворенням колористики, яка можлива в «печерній» експозиції. Отож поетка послідовно уникає застосування кольоративів, дозуючи лише окремі стримані художні означення впродовж цілого циклу («ясне небо», «чорний лебідь», «піт рудий», «бачу світ багряно»), і лише в останньому вірші циклу «Увечері», окрім «чорноти киреї», впевнено вводить «прабарви – чернь і червінь». У зв'язку з цим, наведемо коментар до «Княжої емалі» Василя Барки: «А здебільшого – дужа інкрустація висловів, от: «прабарви чернь і червінь». Різке світло натхнення в традиціоналістичній темі, врізаній луковиною аж в обшир «поганізму» суто образотворчого призначення. Взірці описовості. Гожість. Барвність, – як килим. Оригінально кладений вірш» [21, с. 725]. Визнаючи поетичну влучність характеристики письменника, усе ж заперечимо щодо барвності, яка прийде в поезію Лятуринської вже в пізнішій збірці «Веселка».

Цікаво, що Лятуринська сторонилася фарб і в портретистиці, що зауважив Микола Битинський (Оверкович): «Свої портрети виконувала на папері олівцями, сірим і чорним тушовим, а найчастіше вугіллям і зрідка пером» [29, с. 739]. Результатом такої монохромії автор вважає певну втрату природної живості й аскетичну сухість портретів [29, с. 740]. Світлана Кочерга, своєю чергою, свідчить, що О. Лятуринська як писанкарка

зарекомендувала себе зокрема і «як майстер ефекту в сфері мінімальної колористики», посилаючись при цьому на принагідні слова самої мисткині: «доказати, що й при обмеженості барв можна доцілити мистецький здобуток і стиль» [231, с. 261]. Ми ж констатуємо її відчуття міри, лаконічність виразу, як у словесному мистецтві, так і в графіці та писанкарстві.

Наступна музейна зала репрезентує експонати доби Київської Русі, яка є, на думку поетки, найвищим злетом української державності. Мінімалізм і простота «печерних рисунків» змінюється урочистістю нової експозиції. Так, уже перший вірш сугерує читачеві піднесений настрій, експонуючи «недоторканість гробниць» і «Володимирів тризуб». У другому вірші згадані імена язичницьких богів – Сварога, Дажбога, Морени, що впроваджує читача в глибини слов'янської міфології. Згодом додадуться імена Обиди, Карни, Жлі, Дива, Предислави. Інформаційний потік розширюється й іншими течіями: додаються гідроніми – Дністер, Дніпро, Дін, Каяла, Дунай, Волга, топоніми – Переяслав, Царгород, Итіль, імена історичних осіб – князів Володимира, Святослава, Олега, Романа, Данила, Ярослава Мудрого, княгині Ольги та інших. Так наростає історична інформація, яка в музейній експозиції потребує відповідного коментаря, хронологічних окреслень. По суті, вірш О. Лятуринської орієнтований передусім на багатий фактаж: *«Нам любо жити в Переяславі./ Іде сюди із Греків овоч/ і трона виноградних лоз,/ із Угор – збруя і комоні/ і срібло з Чех;/ із Руси – куни, біль і соболь,/ меди і отроки дружинні./ Нам любо жити в Переяславі»* [273, с. 21]. Ця поезія, на думку Василя Барки, позначена «ясністю і теплотою настрою, чаром минулого» [21, с. 725]. Прикметно, що настрої, емоція творяться вже з поетичного малюнка, ретельність виконання якого для поетки є обов'язковою умовою. «Злоголав, багрець, цісарське опріччя» вияскравлюють картину «життя в Переяславі», додають величі. Зрештою, О. Лятуринська щедра на золоту та червону барви в циклі «Княжа емаль»: тут і «золоті далматики», «пугар з золота тяжкий», день, який «золотив щити», і «червоний щит», «червоне поле бою», «багрянці стигнуть». Відразу

помітно, що поетичні фонди авторки багаті на різні речові джерела, матеріальні історико-культурні цінності. Ось ще один приклад каталогу музейних пам'яток, репрезентованого тим самим «субстантивальним стилем»: *«Важкі киреї, золоті/ далматики та оловіри,/ і княжі корзна, і щити,/ ножі, списи, мечі, сокири./ Ковтки, підвіски. Барми й гривни./ І соболі, білиці, й куни./ І згуки рогу переливні, й гучні від перегонів луни»* [273, с. 22]. Як бачимо, тут велика презентація збройних знарядь та одягу, до яких завжди дуже уважна О. Лятуринська. Чимало зі згаданих об'єктів потребують для сучасника тлумачення: кирея – верхній довгий суконний одяг із відлогою, далматики – одяг для відправи в церкві, оловір – однотонний шовк червоного кольору, корзно – старовинний верхній одяг, схожий на плащ, барма – мундир, ливрея, гривна – металева прикраса у вигляді обруча, яку носили на шиї, тощо. До речі, сама поетка споряджає свої збірки словником, у якому дає пояснення, зокрема, і цим назвам. Отож авторка прагне відтворити автентичність доби за допомогою багатого реквізиту – одягу і зброї – княжих часів. Власне, це особливість мислення О. Лятуринської, яка, складається враження, підходить до творення поезії з енциклопедіями і спеціалізованими словниками. Також у художньому світі поетки багато архаїзмів та історизмів, які посилюють колорит давнини. У такому ж ключі, за принципом каталогу, пізніше вона створить свій поетичний гербарій. Це й одна з причин оригінальності поетичного голосу О. Лятуринської в ансамблі поеток її часу, які у творчості відштовхувалися передусім від власної почуттєво-емоційної сфери. О. Лятуринська йде іншим шляхом, поетизуючи історію. «Інспірацією до поезії може бути багато дечого поза «він і «вона», – напише вона у статті «Моє відношення до О. Теліги, Л. Геніюш і їх творчості» [272, с. 570].

Монументальність циклу «Княжа емаль» викликає асоціації зі скульптурою як «вродженим фахом» О. Лятуринської. Настанова на увіковічення славетної давнини, звеличення національної історії є спільним творчим рушієм у різних видів мистецтва, в яких талановито розкрилася авторка. Власне, схожі висновки можна знайти в Миколи Битинського

(Оверковича), який вважає формальний монументалізм однією з характеристичних рис її творчості, «що просякає наскрізь усі її художні праці як у скульптурі, так і в портретистиці і навіть інколи в поезії» [29, с. 733]. Дослідник пояснює такий спосіб сприймання явищ зовнішнього світу і його мистецького відтворення в О.Лятуринської впливом навчання у професорів Української Мистецької Студії – Мако і Стахівського.

«Княжий цикл» змінює краєзнавча зала «Волинська майоліка». Майоліка – це випалена глина, укрита поливою та малюнками або виріб з такої глини. Друге значення цього слова – мистецтво виготовлення таких виробів («Словник української мови»). Отож О. Лятуринська репрезентує у своєму циклі чимало таких малюнків, демонструючи справжнє мистецтво майоліки. На Волинь як джерело натхнення для поетки вказували різні дослідники. Так, Євген Маланюк писав, що «Оксана Лятуринська є якби «регіонально» скупчена у Волинській землі, починаючи від неоліту («Печерні рисунки») і аж до сучасності» [273, с. 8]. Насичуючи текст історичними алюзіями, О. Лятуринська розповідає про чужі навали, про дулібів, деревлян, ляхів, татарів, угрів, гунів.

Волинь представлена в цьому циклі в усьому своєму природному багатстві. Ліси, пущі, хащі, бори («великі», «лихі»), зруби і галявини, горби і яри («хижі»), скелі, поля, луки, сади – ось яка розмаїта територія волинської землі. А ще водойми: джерела, озера, стави. Особливо багато у природничому відділі краєзнавчого музею О. Лятуринської репрезентована волинська флора: верба, осока, клен, каштан, смереки, ялиці, туї, липи, вітрянки, медунки, шувар, м'ята, стокроть, лепеха, хміль, шипшина, кисіль, побіл, коноплі, гречка, пшениця та інше. Рослинні мотиви стали доміантними в майстерних народнопісенних стилізаціях у творчості поетки післявоєнної («Ягілка»).

У цих просторах привільно різному звірові й птиці: туракам, дицкам, концкам, білицям, журавлицкам тощо. Її бестіарій кількісно менший за гербарій, але якісно-змістовний, як слушно зауважила Світлана Кочерга. Цікаво, що

аніمالістична скульптура посідала в її творчості важливе місце, адже вона пройшла школу професора української художньої школи Стахівського, видатного майстра звіриної скульптури, тож не дивно, що «Лятуринська так залюбки різбила, ліпила й відливала чарівні фігурки тваринок – птиць, зубрів, коней і особливо ведмедів та ведмежат, які успішно продавала, або охоче роздаровувала приятелям» [29, с. 733].

Поступово світ поетичної експозиції насичується кольором. Як зазначав Юрій Шерех, «аскеза перших поезій» змінилася «стриманістю барв» княжої емалі – «щоб далі ввібрати в себе орнаментальність волинської майоліки [542, с. 300]. «*І образ весен – ледве черкнуті пастелі:/ від настілу, що ще торішнє листя стелить, / відбився весело і пурхає метелик;/ то божя синь, то ніжно кинута рожевість,/ то ще несита зелень вітів яблуневих...*» («Євшан-зілля») [273, с. 35], – уже тут помітно, як поступово, через ці «легко черкнуті пастелі», оприявлюється в тексті автор-художник.

Така роль усе більше надихає ліричну героїню, і вона розкривається в блискучій поетичній грі:

*Дивіться: осени пейзажі!
Туманом ранки, наче газом,
Палету барв прикрили чисту.
І з почуттям побожним, урочистим,
Розгортую неторкані полотна.
Як передати, осене, твою істоту?
В твоїх очах і синь, і смуток сохне,
А в серці, де горши – кармін і охра.
На шиї в тебе трохи злота сяє.
Вже завтра, знаю, вже не будеш тая,
Ти зацвітеш криваво-золотая
І затремтиши чи з муки, чи з тривоги,
вітри у гніві понесеши по безвістях-дорогах.
Схоплю я лет і пристрасть, і стремління,*

*Й твої розбиті крила на камінні.
 І кожен день затре один на лицях колір.
 На полотні моїм – все більший холод
 Блідої осені в безбарвнім колі [273, с. 42].*

Ця поезія заслуговує на детальний аналіз, що розкриє індивідуальну авторську установку та її семіотичний аспект. Принципи такого дослідження запропонував Єжи Фаріно, праця якого «Семіотичні аспекти поезії про живопис» не втрачає свого значення досі [500, с. 65–94].

Отже, перший рядок вірша «Дивіться: осени пейзажі!», який править за назву, оскільки авторка не номінує спеціально цю поезію, відсилає до сприйняття тексту як пейзажу. Виникає питання: представлене зображення є відтворенням реального пейзажу чи словесною репродукцією іншого мистецького несловесного тексту, який передає зображення осінньої природи? У наступному реченні «палета барв» сигналізує можливість пейзажу як твору мистецького, а третє означено-особове речення, у якому пропущено займенник першої особи однини, може фіксувати початок роботи над полотном: *«із почуттям побожним, урочистим, розгортую неторкані полотна»*. Єжи Фаріно вказує на звичний підхід до живопису, згідно з яким картина розпадається на три плани: носій (рама, полотно, фарби), зображений світ, зазвичай пропущений, і смисл, який повідомляє цей світ [500, с. 79]. Як бачимо, перший план у Лятуринської загалом добре проскрибований.

Зображеним світом, предметом живопису має стати абстракція 'осінь'. Абстрактний зміст буде реалізовано в матеріалізованій формі, а матеріалізацією компонентів світу картини є простір, повітря, тінь. Цікаво, що власне просторових образів тут украй мало. Так, це «безвісті-дороги», і тому так виразно врізається в уяву читача образ «розбитих крил на камінні». Ці образи розділяються на план простору реального («безвісті-дороги») і план зображеного простору («розбиті крила на камінні»). Натомість повітря – це і «тумани ранків, наче газ», і «вітри». Властиво, тумани творять і тіні.

Звернімо увагу на багатство барв цієї пори (*палета барв, синь, кармін і охра, трохи злата сяє, зацвітеш криваво-золотая*).

Поетка-малярка персоніфікує осінь, вирізняючи в її «істоті» такі партоніми, як очі, серце, шия. Таким чином, абстракція 'осінь' має стати портретним образом. Ідеться про переведення пейзажу реального в портрет, балансування між пейзажем у дійсності й портретом як жанром живопису, про гру 'в інший жанр'. Причому авторка має на увазі не конкретний пейзаж «тут і зараз», а осінь як тривалість, її перебіг у трьох місяцях. Тому далі портрет переводиться у своєрідний «мікросюжет», адже авторка передбачає зміни, метаморфози осені: *«вже завтра, знаю, вже не будеш тая»*. «Співавтором» малярки стає час, який втручається в її роботу. Авторка бере до уваги пейзажну динаміку осені, що в її малярській інтерпретації закінчиться *«холодом блідої осені в безбарвній колі»*. Рух, як і звук, не підвладні образотворчому мистецтву, тож тут відтворення змін, перебігу осінньої пори – від багатства барв до бідності напередодні входження в зиму – означає задекларовану поеткою складність: *«як передати, осене, твою істоту?»*. Динамічний аспект підтверджено й великою кількістю дієслів, ужитих у різних формах, зокрема і часових, що особливо значуще, зважаючи на тяжіння авторки до зазначеного «іменного» стилю.

Зниження інтенсивності колористики, яскравості вказує на зниження життєвого тону. Поетка влітає в колористику цілу гаму почуттів та емоцій – своїх і своєї героїні – осені: *почуття побожні, урочисті, смуток, мука, тривога, гнів, пристрасть, стремління*. Поезія, яка прагне стати картиною, сугестує смуток, навіть фатальність, особливо через промовистий образ «розбитих крил на камінні», який увиразнює мотив осені як умирання в природі, крах надій і мрій. Безперечно, вірш «закроєно» в неоромантичних стильових уподобаннях О. Лятуринської.

Отже, передати істоту осені – це передати саму минущість життя. Осінь – особлива пора у світоглядній концепції авторки, що дає зрозуміти життєву суєтність і марноту. Пейзажна лірика через 'гру в інші жанри', проєктовані з

образотворчого мистецтва, набуває філософського пафосу. Звернімо увагу й на значимість образів, компонентів цього вірша в контексті інших творів Оксани Лятуринської. Так, осінь неодноразово трапляється у циклі «Волинська майоліка» збірки «Княжа емаль». Вірш «Туди, де синь, де вежі, вежі» підтверджує візію осені як образу, наділеного філософським потенціалом, через який розвинуто теми невблаганного часу, минулості життя, людського болю і страждання. Таким чином, осінь маніфестує широкий спектр асоціацій, пов'язаних з її метафоричним статусом «черниці» (відмова від світу та його традиційних радощів і задоволень, самозосередженість тощо).

Уписується в концепцію поетичного музею вірш О. Лятуринської «Так пам'ятаю нашу осінь!», пронизливий своїми щемливими інтонаціями. З осінню пов'язані зворушливі спогади про вітчизну, рідну Волинь, дитинство і юність. Тут осінь постає як пані, власниця розкішного гардеробу, а лірична героїня – дівчина, охоча причепуритися. Завважмо багатство модного «тезаурусу» поетки: намиста, запаски, «розшита сап'яном свитка», «з тонкими гаптами намітка», гердани, мережки, прошви і веляни. Отож, Лятуринська запрошує читачів до етнографічної зали свого поетичного музею.

Цикл «Волинська майоліка» надає багато прикладів цікавих операцій поетки з художнім простором, що можна також пояснити особливостями мислення Лятуринської, яка професійно обізнана з морфологією просторових мистецтв. Так, вона легко переходить із саду в уявний палац (природа) («Із саду тихо залями пройду»), а за ставом перед нею відкривається море («Став пахне водоростями й резедою»). У багатьох своїх віршах пейзажного характеру вона обирає перспективні зображення («Поглянеш за поріг: скудовчені каштани»). Водночас, О. Лятуринська уважна до деталей заднього плану.

З вірша «Філігран» починається новий цикл поезій, у яких поетка розкутіша у вислові своїх почуттів, уважніша до звукових образів. Здається,

тут вона прагне пояснити себе, розкрити якісь приховані мотиви з попередніх циклів. Водночас, і в цій поетичній колекції є вірші пейзажного характеру, тож основу останньої в цій збірці експозиції складають переважно малярські роботи.

Отож, попри об'єктивні причини та інтенції поетки дистанціюватися від образотворчого мистецтва, пишучи поезії, все ж його резонанс добре відчутний у поетичній тканині. Окрім віршів, у яких лірична героїня постає в образі художниці, Оксана Лятуринська практикує артефактні екфразиси й Bildgedicht, вдумливо використовує колір, транспонує малярські жанри, передусім пейзаж, у мистецтво поезії.

4.5. Медіа-комбінація як домінанта інтермедіальної стратегії Галі Мазуренко

Галя Мазуренко (1901 – 2000) належить до кола українських митців-універсалістів, які творчо заявили про себе в міжвоєнне двадцятиліття. Упродовж свого життя авторка була незмінно віддана двом видам мистецтва – малярству і поезії. Такі творчі «вектори» її долі зумовлені й поєднанням обраних освітніх шляхів. Так, основи мистецької освіти (малярство і скульптура) вона здобула у приватній малярській школі художника імпресіоністичної орієнтації В'ячеслава Коренєва в Катеринославі. Протягом короткотривалого перебування у Варшаві дівчина навчалася на філософському факультеті університету та студіювала скульптуру в Академії мистецтв. Емігрувавши до Німеччини, вчилася там в університеті і художньо-промисловій школі. Перебуваючи в Чехії, Г. Мазуренко була студенткою філософського факультету Карлового університету, а паралельно навчалася в українському педагогічному університеті ім. М. Драгоманова та в Українській студії пластичного мистецтва у Празі. Серед її викладачів – Роберт Лісовський, Сергій Мако, Іван Кулець, про яких вона залишила цікаві спогади.

Поетична творчість Галі Мазуренко не залишилася непоміченою в літературознавстві, хоча дослідники одностайні щодо неповноти вивчення її літературної спадщини. Так, писали про Галю Мазуренко Остап Грицай, Ігор Качуровський, Богдан Бойчук, Богдан Рубчак, Роман Яців, Тарас Салига та інші. Найновіше дослідження, датоване 2013 роком, належить Анні Хасецькій. Уже в статтях окремих зі згаданих авторів порушувалося питання про взаємозв'язки поезії і живопису в її художньому мисленні. Так, мистецтвознавець Роман Яців, аналізуючи малярську спадщину мисткині, акцентує на переплетенні поетичного й малярського первнів у її творчості: «Якщо частину малюнків за природою створення і можна кваліфікувати як імпресіоністичні, то цілий ряд їх, зокрема, доданих до поетичних збірок, це глибокі (і в сенсі філософської інтерпретації світу, і в сенсі несучої думку художньої форми) та самоцінні згустки поетичної енергії тієї ж Галі Мазуренко-поетеси» [565, с. 179]. Власне, аналіз творчої еволюції мисткині, міркування Р. Яціва (а також матеріали лондонського періду, які він люб'язно надав нам) засвідчують синтетичний медіа-комбінаторний характер її творчості.

В останній час тема міжмистецьких взаємодій у поезії Галі Мазуренко привернула увагу і літературознавців. Зокрема, Віра Просалова запропонувала аналіз екфразису в художньому досвіді Галі Мазуренко [405, с. 259–265], а молода дослідниця Аліна Саприкіна простежила імітацію жанрових ознак живопису в її поезії [440, с. 138–144]. Це свідчить про актуальність постановки проблеми інтермедіальних стратегій на матеріалі творчості цієї талановитої поетеси й художниці. Поетика збірок Галі Мазуренко заслуговує на скрупульозне вивчення крізь призму міжмистецьких взаємодій.

Передусім наш інтерес становлять збірки празького періоду («Акварелі» (1926), «Стежка» (1939), «Вогні» (1939), «Снігоцвіти» (1941)), їхні стильові особливості, мистецькі інкорпорації, поетика художнього простору, що дає змогу реконструювати специфіку художнього мислення

Галі Мазуренко як митця-універсаліста. Зазначимо, що творчість авторки часів перебування у Празі суттєво відрізняється від її художніх звершень лондонського періоду, отож можна констатувати еволюцію творчих пошуків Галі Мазуренко.

Розглянемо першу збірку авторки. Писати вірші Галя Мазуренко бралася ще зовсім юною, у 17 років. Ранні твори вкрай важливі для самого автора, виявляючи його онтологічну потребу писання. Крім того, видання збірки свідчить про авторське бажання контакту з читачем. Поетиці дебютної збірки Галі Мазуренко притаманні певні нюанси її мислення художниці, що проявляються найорганічніше в порівнянні з іншими поетичними книжками. Невипадково вона назвала її «Акварелі». Скориставшись для назви терміном з образотворчого мистецтва, авторка афішує свою інтермедіальну стратегію в поезії. Як відомо, акварель – це водяна прозора фарба, а також техніка малярства або твір, виконаний цими фарбами. Прикметний і «Заспів», у якому вона звертається до Аполлона, відомого в міфології бога музики, проводиря муз. У переносних значеннях Аполлон – не лише образ вродливого чоловіка, а й синонім слова «мистецтво». Мистецтво – реальність, краса – дійсність – так структурує світ поетка. Ілюзію взаємопереходу дає їй хіба що сон. У її світовідчутті ключова роль відведена *серцю* («серце боліло»). Крім того, значущим для неї є і *зір*. Власне, зір, погляд, очі (око) – дуже важливі елементи в механізмах світосприймання ліричної героїні, що також є свідченням її малярського художнього мислення.

Акварелі Галі Мазуренко – переважно весняні. Світ реальний (природи, людей, власних вражень і почуттів) немов «розводиться» мрією і сном, як у живописі водою, – така особливість її «техніки» в мистецтві слова: «Меланхолійні акварелі / У серці, нібито в постелі / Поснули любо»[275, с. 43].

Цікаво, що Мазуренко-художниця надавала перевагу акварелям і в малярській практиці. У своїх спогадах вона пише про те, як її «почала

душити лінія»: «Чи можна так малювати, щоб не було контуру», – запитала я в проф. Лісовського. Виявилося, що це в графіці неможливо, і я покинула її за це, перейшла до акварелі, про яку навіть видала мою першу збілочку віршів. У них я теж шукала недомовлене, без плям і твердих контурів» [565, с. 178]. Збірка «Акварелі», до слова, вважається її найсвітлішою книжкою.

Як уже згадувалося, *серце* – важливий образ художнього світу Галі Мазуренко, причому він найчастотніший саме у збірці «Акварелі» в порівняно з іншими її поетичними книгами, що виходили в Празі. Поетеса навіть розвиває окремий цикл «Співи серця», у якому виразно окреслює сферу своїх почуттів. Згадується тут і *душа* («душа – залишена оселя», «душа моя недужа»). Причини її драматичного світовідчуття слід шукати в біографічних перипетіях. Так, на той час Галя Мазуренко втратила свого первістка, поневірялася в чужині з другою дитиною, донечкою Мариною, розлучилася з чоловіком Євгеном Равичем. Однак її художній світ не переобтяжений абстракціями і «надміром однотонного суб'єктивізму та ліричної розливності», як зазначив Остап Грицай [140, с. 732], а сповнений образів чуттєвих, конкретних, несподівано вихоплених із життєвого потоку. Чимало вдалих пейзажів репрезентує поетеса в циклі «Серед природи». Ось, до прикладу, акварельний краєвид «Весна»: *«Чорні гори. Сонце сіло/. У тумані сплять ялини./ Водограю біле тіло/ По камінню б'є в долини./ Ліс угору суне, лізе,/ Сірий, смілий і сердитий,/ Кида снігу мокрі ризи./ Шелест. Шуми.../ Зірвалося! Гнеться! Точе!/ «Пріч кайдани!» Міць безкрая,/ Ліс рокоче, що не хоче!/ Що не хоче? Сам не знає»* [275, с. 46]. Колористику складають чорний, білий і сірий кольори, які контрастно передають боротьбу зими з весною: на білий колір наступає чорнота гір і сірість лісу. Важлива в картині роль туману, що вкотре нагадує про акварельну техніку. Взагалі, колористичною основою першої збірки є власне ахроматична гама. Її доповнюють й інші барви, серед яких синя (*сині сні, сині тіні, синє літо*), золота або ж як варіант – зоряна (*золотисті очка мавки, зоряні ночі, зоряні ризи, зоряні люде*). Як відомо, блакить, синь традиційно асоціюються з

кольором неба, апелюючи до духовного в житті людини. Сакральне значення зберігається і за золотим кольором. Поетеса уникає червоного кольору (лише раз згадується *червоний птах, мідь неба*), а одного разу додає й філософського фіолету (*фіалковий чебрець*). Таким чином, помітна особлива роль кольору у творенні метафоричної сфери світу поезії Галі Мазуренко, що оприявнює специфіку її художнього мислення як малярки. Невипадково поетка вважала, що «треба вчитися думати фарбами». Ідеться, отже, про когнітивну метафору, за допомогою якої вона пізнає і творить свій світ.

Якщо цикли «Настрої» «по-акварельному» розмито передавали відчуття, ледь зрозумілі емоції, то інтроспективна частина збірки «Співи серця» вияскравлює почуттєвий спектр ліричної героїні. Остап Грицай навіть закріплює за віршами циклу дефініцію «еротики», обумовивши їхню тональність, як «жіночо химерний, ніби скептичною вдумливістю Гайнріха Гайне надиханий тон, який варт був дальшого поглиблення» [140, с. 732]. Справді, що далі вглиб тексту, то більше авторка увиразнює себе власне як жінку, зокрема і як матір. У зв'язку з цим відзначимо цикли «Немовляті» й «До дітей», у яких вона постає як ніжна й турботлива матуся, що все ж не загубилася в материнстві зі своїми творчими й особистісними інтенціями.

У збірці «Акварелі» повсякчас виринають теми чужини й туги за рідним краєм, які з особливою проникливістю знайдуть своє продовження й у другій поетичній книзі поетки «Стежка». «Якщо ота перша збірка виявила на своїх сторінках ще тут і там симпатичну зрештою безжурність дебютантки, то збірка «Стежка» – це вже видатний етап розвитку мистецького хисту та творчої думки нашої поетки», – писав Остап Грицай, акцентуючи на філософському характері цієї збірки [140, с. 732]. Критик неабияк високо поцінував цю поетичну книгу авторки, вважаючи її «найпомітнішим з того, що в нас створила наша післявоєнна лірика» [140, с. 734] (щоправда, ця збірка вийшла 1939 року. – Н. М.). «Стежка» різнопланова в тематичному зрізі: окрім уже згаданої теми життя в еміграції, знаходимо тут пейзажну (переважно весняну) лірику, рефлексії на теми

кохання і дружби, вірші-медитації про творчість, твори на легендарні сюжети. Відчувається інтенція до діалогу: це помітно зі збільшення віршів у жанрі послання («Дівчині», «Далекий друже, мій незнаний друже», «До дітей» та ін.), а також за частими риторичними конструкціями.

Є два вірші «До Музи» («Не клич мене. Осіння ніч синіє...», «От, часом ти прилинеш некликана...»). Прикметно, що для універсалістів загалом характерне особливе замислення над сутністю своєї творчості, таланту, творчої самоідентифікації. Згадані два вірші Галі Мазуренко виконані в «акварельній» манері, тож опозиція *життя – творчість* у її інтерпретації постає доволі розмито, без певних акцентів. Крім того, у рядках її віршів можна помітити чимало синестезійних образів («у темряві розтанув вечір тихий», «пісні ясні та світлі» [275, с. 59]), що свідчить і про відчуття музики. Важливість музичного для творчості Мазуренко зазначена дослідниками (Р. Яців, А. Хаєцька). Помітне й увиразнення малярського компонента. Так, збільшується насичення кольором, а кольорові відтінки ускладнюються (темно-зелені светри дерев, вишнево-червоний листочок, фіолетові хустинки на стеблах зелених тощо). Додається зеленого кольору, на відміну від попередньої збірки. Зелений, основний колір природної картини, асоціюється з рослинністю, життям, плодовитістю, красою й радістю. Отже, життя перемагає, внутрішній світ ліричної героїні тонко відгукується на зміни світу зовнішнього. У книжці збільшується в кілька разів використання лексеми «душа». Долаючи всі злигодні долі, поетеса залишається сприйнятливою до прекрасного: «*Чуття краси – сестра коханню./ Воно і тягне, і болить,/ Як проліски: усе чекання,/ Усе тремтить, ніби летить/ На довгім стеблі у ту мить,/ Коли болотянка весняна/ Із крилами блакиті, синя/ Над ними ніжно миготить*» [275, с. 57]. Цей вірш, на наш погляд, найвиразніше передає квінтесенцію художньо-естетичної концепції збірки «Стежка».

Саме з цієї книжки в її творчість упевнено входять різні інтертекстуальні елементи: від окремих біблійних, історичних чи

літературних імен – до розгорнутих віршів на відповідні теми. Невипадково Ігор Качуровський констатував, що серед поетів діаспори Галя Мазуренко – найосвіченіша [206, с. 434]. Так, поетеса згадує у віршах Шевченка, Куліша, супроводжує окремі поетичні твори зазначеннями «з Рильке», а також репрезентує вірші «Кошовий Сірко», «Христос», індуську легенду «Меджун і Лейла». Це засвідчує інтелектуальний потенціал авторки, який розкриється вповні у творчості наступного періоду.

Збірка «Вогні» продовжує тематику попередніх поетичних книжок. Тут теми і кохання, і чужини («Страшне життя серед чужого світу вигнанцеві...»), «Свій край...де він?»), і творчості («До Музи», «Муза», «Поет»). Водночас, ці теми пов'язані філософським підтекстом, у якому прочитується постійне протиставлення *життя – смерть*, а в осмисленні проблем творчості відчутний екзистенційний струмінь. Тож не випадково вірші Г. Мазуренко набувають медитативного характеру. На думку Т. Салиги, медитація – «улюблений тематичний напрям» поетки [434, с. 147]. Справді, Галя Мазуренко найвправніша в жанрі медитації, однак вона вибудовує таким чином вірші на різні теми. Варто зауважити, що поняття «медитативної лірики» є визначенням жанрово-стильовим, а не жанрово-тематичним, як філософська лірика, «і стосується самого характеру, «способу» ліричного переживання поета» [257, с. 318]. Улюбленим жанром Галі Мазуренко Ігор Качуровський вважає ліричну мініатюру, «фрагмент поетичного нотатника, де поруч із недбалою поезією стоїть художньо-довершена або така, що в ній цікава думка примушує забути, скажімо, про неточність рими» [206, с. 434]. На наш погляд, це влучне спостереження може стосуватися загалом жанрової природи поезії Галі Мазуренко.

Філософська антитеза *життя – смерть* у роздумах поетеси розв'язується зазвичай у життєствердних акордах. На тлі всіх нещасть і знегод Галя Мазуренко вирізняється особливою життєвою конструктивністю («не той бо козачина, що поборов, а (розумій як хочеш), а той, що викрутиться»). Як приклад поетичного втілення такого життєствердного

настрою, можна навести вірш «От, скажемо, сьогодні умирати...». Лірична героїня упевнено поборює безнадійність шляхетною діяльністю – залученням дітей до прекрасного: *«Хвилини коротенькі і кохані, – /Умию втомлені від праці руки! / Накрию стіл. Розгорну Тиціяна: / «Маленькі, йдіть! Подивимось вкупі!»* [275, с. 81]. Згадка про чуттєве й повнокровне малярство Тиціана, італійського художника доби Відродження, розвіює гнітючі думки. На противагу сильній позиції першого рядка «От, скажемо, сьогодні умирати...» – мажорність останньої строфи: *«А там знову за працю непреклонну, / Овіяна вогнем чужої мрії! / А діти пишуть радісно Мадонну / За Тиціяном...Що я їм подію?»* [275, с. 81]. Отже, праця, мрія, діти, мистецтво, Мадонна – ключові слова, якими Галя Мазуренко заперечує смерть і безвихідь.

Також лірична героїня як талановита актриса «приміряє» на себе різні жіночі образи, демонструючи талант перевтілення в «розіграних» віршах інтертекстуального характеру («Сапфо», «Орфей і Евридика»). Використання образів античних героїв та розробку світових класичних сюжетів Анна Хаєцька пов'язує з неокласичною тенденцією творчості поетеси. Дослідниця влучно характеризує й відмінність між неокласиками і Галею Мазуренко: «вона не надає значення формі, що було важливим для неокласиків» [514, с. 8]. Інтертекст розширюється й збагачується: додається літературних імен (Беатріче Данте, Дульсінея Дон Кіхота, «де наївний Дікенс із Олівером Твістом?») тощо). Окрім міфологічних і літературних сюжетів та імен, поетеса звертається й до народної творчості: цілком у фольклорному ключі вона репрезентує баладу «Козак та дівчина».

Збірка «Снігоцвіти» (1941) має присвяту матері, яка виховала в ній національно-патріотичні почуття й прищепила життєву витривалість. У ній поетеса вводить нові міфологічні й історичні образи, нарощує мистецький інтертекст, розробляє свій епічний голос, за слабкість якого слушно дорікав їй Остап Грицай. Віра Просалова проаналізувала екфразиси, розміщені в цій збірці – малярський «Перед картиною Рериха» та статуарний «Тигриця й скульптор». «Артефакт для Г. Мазуренко стає поштовхом для

самовираження», – зазначає дослідниця й акцентує на емоційно-експресивній, інформативній, пояснювальній функції її екфразисів [405, с. 264]. Безперечно, екфразиси – це яскраве свідчення малярської складової художнього мислення авторки.

Зазначимо, що Галя Мазуренко неодноразово ілюструвала сама свої збірки. Її ілюстраціями споряджена і збірка «Вибране» (2002), упорядкована Надією Миронець. Ця форма міжмистецьких взаємодій у творчості авторки «прогресуватиме» й у наступному періоді.

Варто окреслити стильові домінанти празького періоду творчості Галі Мазуренко. Тарас Салига констатує, що на збірках празького періоду «позначився не перехід від неоромантизму до символізму, тут маємо присутність паралельного, майже суверенного існування цих напрямів. Є вірші, де легко проглядається своєрідна сутичка між романтизмом і символізмом, певний герць між ними. Інколи бачимо поєднання одного з другим» [434, с. 150]. Анна Хаєцька спостерегла й імпресіоністичну захопленість поетеси [514, с. 15]. Отже, стильова палітра поезії Галі Мазуренко празького періоду доволі широка: символізм, неоромантизм, імпресіонізм, а також елементи неокласики й окремі екзистенційні мотиви. Вона демонструє становлення її письменницького хисту, ерудицію авторки, що проявляється в широкій і різноплановій інтертекстуальності, філософський потенціал творчості. Вже від першої збірки в різний спосіб оприявнюється інтермедіальний характер її художнього мислення, що простежується на рівні розмаїтих мистецьких інкорпорацій.

У лондонський період Галя Мазуренко продовжує поетичні дослідження, започатковані в попередній творчій практиці. Творча спадщина цього часу є чималою: поетичні збірки «Пороги» (1960), «Ключі» (1969), «Зелена ящірка» (1971), «Скит поетів» (1971), «Три місяці в літері життя» (1973), «Північ на вулиці» (1980), книга автобіографічних оповідань «Не той козак, хто поборов, а той козак, хто ”вивернеться”» (1974) та збірки віршів для дітей. Хоча лондонська поезія відображає ті ж світоглядні й естетико-філософські

інтенції поетеси, що й творчість празького періоду, а також будується за тими ж поетикальними матрицями, все ж це новий етап розвитку Г. Мазуренко як мисткині. Вона впевнено «надягає панцир виплеканої мислі свого світогляду», що усталився впродовж сповненого драматичних перипетій життя. Художній світ пізньої літературної творчості авторки ускладнюється і через розвиток інтермедіальної стратегії.

Результати творчої еволюції Галі Мазуренко найвиразніші у двох останніх збірках – «Три місяці в літері життя» і «Північ на вулиці», які варто оглянути. Збірка «Три місяці в літері життя» (1973), на перший погляд, експлікує можливості взаємодії музики й літератури: три місяці – січень, лютий, березень – інкрустовані музичним «оздобленням». Нотні партитури на слова Галі Мазуренко в музичному опрацюванні Ф. Євсевського, що доповнюють вірші збірки, немов сигналізують входження музики в літеру творчого життя малярки й письменниці. У вірші «Опадає ясніше і нижче» поетеса маніфестує три світи від бога Триголова, з яких першим є саме світ музики. Друге й третє місце вона відводить поезії й малярству:

Другий світ, – той поезія знає.

А що третій? Малярство той світ!

Розійшлися три світла в безкрає

Світ Четвертий не знайдеш повік... [280, с. 106].

Поезія для Галі Мазуренко – як «рідкісна мова Серця». Вона осмислює слово, вміє «бачити слово», розбудовуючи «текстуру вражливості», яка народжується з таланту бачити звичні речі в незвичних ракурсах. Поезія Галі Мазуренко здатна й передавати її малярські бачення й вміння. Крім того, текст багатий на імена малярів, у яких поетеса знаходить суголосні міркування або ж думки, що дають імпульс для її роздумів. Темпоральна амплітуда мистецького інтертексту надзвичайно широка: від античної культури до Сальвадора Далі й Пабло Пікассо.

Привертають увагу вірші, що постали як реакція на смерть Алли Горської («Те саме горе в мене на серці, що в Києві: смерть Горської Алли»).

Убивство малярки, яка «намалювала хартію Вольности України», глибоко схвилювало Галю Мазуренко. Вона переживає смерть талановитої української мисткині («а дівчина – геній, у неї теплі очі та сильні!») як втрату близької людини. Таким чином, через це ім'я на поетичному полотні Мазуренко прочитується трагічна сторінка в історії України, причому не як відсторонений філософський роздум, а як особиста драма на тлі соціально-історичного часу.

Варто виокремити її уявну розмову з Оксаною Лятуринською («Вогні Купайла»). Підзаголовок – «з давньої розмови з Оксаною Лятуринською» – свідчить, що шляхи мисткинь свого часу перетиналися і вони мали нагоду для цікавого спілкування. Водночас, це своєрідна полеміка Галі Мазуренко з Лятуринською, яка має на меті оприаявити мистецькі кредо й світоглядні засади поетес-художниць: *«Тобі дав Бог сувору Духа щирість і стяг шовковий/ І тризуб на нім./ І побратимів щирих, мужніх, вірних./ Вогні Купайла він лишив мені./ Гранчасті вірші із граніту крешеш, не смієш молота/ покласти ти./ До мене хилиться задумана черешня./ Все не з'ясоване у Тайні Золотій...»* [280, с.116]. Отож суворості Духу Лятуринської, громадянсько-патріотичній домінанті її творчості (Тризуб, мужні побратими, граніт, залізний молот) протиставлено інтроспективний вектор художніх пошуків Мазуренко (Вогні Купайла, задумана черешня, Тайна Золота, мрії мої).

Не знижується інтелектуальна насиченість поезії та філософський гіпертонус віршів. Фотографії, листи, щоденник – ці образи, не раз повторюючись, забезпечують розвиток теми пам'яті, сугерують ностальгійні настрої. Рядком «хочу пізнати глибоко саму себе» можна було б визначити творче кредо Галі Мазуренко як поетеси й малярки.

Заакцентуємо на незмінній інтенції авторки пропагувати творчий підхід до життя, інтерпретувати творчість як багатофункціональний модус людської екзистенції (як самоаналіз, як духовна терапія, як спосіб долання зла тощо). *«Я не можу, бо в мене немає таланту».../ Ми так зв'язані думою про*

талант! / Геній чужий відкриває! Європі треба Канта! / А що як не приходять Кант? [280, с. 141] – цей вірш не лише про Індію, у якій квітне «без блискучого стилю ...глибока мудрість і нездоланна сила», де практикою вправ будять таланти. По суті, Галя Мазуренко розмірковує про творчість, креативний «ген», закладений у кожну людину («В кожному спить і поет, і маляр. Спить у снах, – у кайданах незнаний»), – свого часу написала вона у вірші «Сузір'я Риб» з лондонської збірки «Ключі»), та необхідність розвиватися, долати обмеження й стереотипи, випробовувати себе у різних мистецьких сферах.

Збірка «Північ на вулиці» (1980) – надзвичайно оригінальне видання медіа-комбінаторного характеру, у якому синтезовано текст і графічне оформлення Галі Мазуренко. Важливо, що паритет вербальне / візуальне збережено в усьому виданні: авторка чергує ілюстровану сторінку зі сторінкою з віршами. Зображення резонують з текстами, таким чином слово стає видимим, а графіка – наративною. Пейзаж, портрет, натюрморт, напівфантастичні образи, що немов змальовані з кошмарних снів, спроби сюжетного малюнка – Мазуренко не цурається різних жанрів. Не скута вона й однією манерою: її малюнок буває як мінімалістичним, створеним за допомогою кількох ліній, так і «густим», максимально заштрихованим. Вона експериментує на всіх регістрах – від реалістичного почерку до авангарду. Часом її ілюстрація нагадує довільні зарисовки, виконані знічев'я людиною, заглибленою у роздуми, буває – «під» дитячий малюнок, а іноді асоціюється з карикатурами. Невимушеність, свідомо недовершеність, «неприкрашеність» – ось спільний знаменник її графічних «відношень», що передають розкутість художниці, її спротив обмеженням і правилам. У малярстві вона працює таким чином, щоб не «душила лінія», не гнітив твердий контур.

У поезії авторка теж не прихильниця шліфованих поетичних форм, досконалої рими й добирання унікального слова з синонімічного ряду. Економлячи на видатках на формальну красу віршів, вона дбає за зміст, за те, щоб передати ідеї, «відвагу мислити» («а я волю ріст душі у муках слів

бездарних»), таким чином, їй близька не лише філософія екзистенціалізму, а й його стилістика, що уникає високих градусів письма («Люблю в поезії інтимність сповіді», «я в хаосі поезії кохатимусь», – зізнається сама поетка). Прикметно, що сама Галя Мазуренко свідомо своєї поетичної «хаотичності»: *«Думаю, коли б мені техніку – ліпшу!// Не кострубату, не в реп'яхах геть!// Та чи не вийде ліпше на гірше?// Досконалість притягає смерть [277, с. 155].*

Трапляються в цій збірці й окремі вияви інтермедіальних референцій. Так, реанімуючи минуле, вона згадує Українську студію пластичного мистецтва у Празі, зокрема навчання у відомого скульптора-аніمالіста Костянтина Стаховського: *«Взялася малювати обрис у ведмедя,/ Та знову спомини відводять десь у бік,/ До Праги, в ательє, де на поверсі третім/ Небіжчик наш Стаховський починав шкільний/ Скульптури вік: кераміку звірят, пап'є-маше, як камінь./ Чому, чому він не навчив мене!» [277, с. 61].*

Інший вид інтермедіальних референцій – мистецькі інкорпорації – трапляються передусім як згорнуті екфразиси, що дають імпульс для власних обсервацій та творчості, як наприклад: *«На виставі я бачила Нольде «Чорний шквал»,/ Малюнок висів коло Боннарда/ «Голубе Небо в синіх крапках»/ А на вулиці ...Жар з неба! Краса!/ Над мостом ангел на синім полотні/ Розпеченим вуглем мазнув, – і пече» [277, с. 149].*

Помітне й принагідне використання малярських принципів у текстах, однак це не є провідною тенденцією поетики. У пізній творчості Галя Мазуренко прагне доповнювати вірш безпосередньо візуальним планом – власними ілюстраціями, одночасно розкриваючи, таким чином, свої обдарування у мистецтві слова й образотворчому мистецтві.

Висновки до розділу 4

У розділі 4 досліджено інтермедіальні стратегії у поезії міжвоєнного двадцятиліття в еміграції та на землях Західної України. Поетична творчість В. Гаврилюка, І. Крушельницького, В. Хмелюка, Г. Мазуренко, О. Лятуринської, демонструє розмаїття стильових струменів, які часто збігаються з такими ж у ділянках образотворчого мистецтва, яким займалися

автори. Дебютні збірки зберігають стійкий зв'язок з малярським (графічним, скульптурним) фахом митців, що проявлялося в високій іконічності, оперуванні художнім простором, способах репрезентації, зокрема мімезису, опису, перспективності зображення, користуванні кольором й освітленням тощо. У поезії зафіксовані усі типи інтермедіальних стратегій: медіакомбінації (автор виступає як ілюстратор власних книжок), різні форми інтермедіальної референційності (екфрастична практика, імітація живописних жанрових форм, мистецькі «цитати», професійна лексика, малярська «поетика» в поетичних текстах). У творчості В. Хмелюка розглянуто окремі інтермедіальні різновиди, які рідко практикували (або й не практикували взагалі) інші універсалісти (так, крім того, що він сам оформлював власні поетичні книжки, видані гектографічним способом, митець експериментував з графічним оформленням як допоміжним засобом тексту в дусі футуристичної естетики, інтегруючи вербальну й візуальну компоненти). Ретельно проаналізовано роль колористики у поезиці кожного автора. Для багатьох поетів характерне осмислення сутності своєї творчості, таланту, творчої самоідентифікації.

РОЗДІЛ 5

ХУДОЖНИК ЯК ПРОЗАІК

5.1. (С)проби роману Адальберта Ерделі як самовираження художника через літературу

Поля в Карпатах – це не Єлисейські –
Поля стіжків, розплавлених копиць.
І там норів ніяк не європейський,
І ти там хлоп сільський
З родини Гриць

Петро Мідянка

«Ерделі в малярському осередку Гарджілес»

Адальберт Ерделі (1891–1955) – український художник, один із основоположників закарпатської школи малярства, залишив по собі і літературну рукописну спадщину. Він автор романів, повістей, щоденників, мемуаристики, написаних угорською мовою, які лише недавно були перекладені українською мовою: 2012 року його літературні твори вийшли в перекладах Павла Балли окремим виданням в Ужгороді. Характерно, що в енциклопедичних словниках 1930-х років А. Ерделі фігурує як художник і письменник. Творчість А. Ерделі формувалася в контексті модерністських тенденцій тогочасного європейського мистецького процесу. Крім того, у його поглядах на мистецтво зчитується цілий комплекс ідей естетики раннього романтизму, що, як відомо, дала імпульси для розвитку різних течій модернізму, і на цих романтичних «кодах» ми вважаємо за потрібне заакцентувати в нашому розгляді. Літературна творчість цього видатного митця передає малярство і відіграє важливу роль у філософському осмисленні різних мистецтв, причому не лише візуальних.

А. Ерделі береться за перо у 1920-х роках, передусім перебуваючи в Мюнхені впродовж 1922–1925 років. Його романи «Дімон» та «ІМЕН» стали

документами багатого внутрішнього життя автора, що розкривають не лише окремі біографічні сторінки, а й естетичні погляди митця. Оригінальні твори А. Ерделі не були надрукованими, тож потребували ретельного доопрацювання та редагування. Михайло Сирохман акцентує, що «складнощі полягали в тому, щоб, максимально опрацювавши переклад, зберегти водночас ерделівські інтонації і навіть певну «сируватість» матеріалу» [171, с. 39]. Така «сируватість» часом постає наслідком свідомого плекання письменника. Так, уже на початку роману «Дімон» його головний герой, alter ego самого автора, стверджує: *«Я не роман хочу писати, я тільки прагну хоч незначною мірою виразити свою душу»* [171, с. 43]; *«Мій спосіб оповіді я не пристосовую ані до прози, ані до вірша, ані до певного плану, а найменше до якоїсь загальноприйнятої форми писання. Мій спосіб полягає в тому, що я просто хочу виражати себе і не хочу бути ані малим, ані великим, ані добрим, ані поганим. Те, що я пишу і як висловлююся, – це все я, незнайомиць»* [171, с. 44]. «Виразити свою душу», «виражати себе», «пошук моєї неспокійної істоти», «писати про того, кого в собі не знаю» – такі наміри Ерделі-романіста відображаються в жанровій природі його твору, який можна означити як інтроспективний роман, Künstlerroman, роман-сповідь. Крім того, «Дімон» як автокоментар мистецької діяльності самого автора може мати й певну документальну вартість.

Зрештою, заснування композиції першого роману на принципах фрагментарності («сируватість» матеріалу) відсилає до поетикальних підходів романтиків. Текстова тканина «Дімону» неоднорідна за фактурою. Її основою є діалогічна форма, моделюючи яку автор навіть через ремарки подає імена героїв. Інші ж його вказівки-пояснення йдуть як слово третьоособового оповідача, що різниться як обсягом, так і функціональним модусом від розділу до розділу: якщо спершу це стислі (квазі)ремарки, які інформують про місце перебування Фелікса і Йоахима, то в розділі IV через оповідача подано характеристики героїв. Фелікс є, безперечно, речником самого автора, а прототипом Йоахима міг бути Самуель Береті, закарпатський художник, з яким А. Ерделі товаришував у Мюнхені [171, с. 38]. Часто партія Фелікса розгортається до розлогого монологу, тож діалогічні

екзерсиси Ерделі викликають не так асоціації з драматургічним текстом, як зі специфічною формою філософських діалогів. Цікаво, що письменник ретранслює свою філософію не лише через Фелікса: у творі нанизано чимало імен, які можна вважати масками самого А. Ерделі (Фелікс, Джекс, «Той, що споглядає перемінливо», «Старий орел», Художник, Альберто). Крім діалогів, у текст уплетено фрагменти Ich-Erzdhlung і Er-Erzdhlung, листи як вставні жанри (розділ IX), легенди (розділи X і XI), вірші і навіть графічний малюнок «Таємний ключ». Частина тексту автор умотивовує як записи Фелікса, які береться читати Йоахим.

Зв'язує ці фрагменти нарації не сюжетна нитка (фактично подієвий план ледь окреслений хіба що в ретроспекціях), а інтенції самовираження мистецької душі. Отож у поезиці творів автора увиразнені й стильові константи романтизму. «Вільна форма», яка, за Д. Чижевським, веде до порушення порядку викладу, незакінченості, несиметричності композиції, різних чудернацтв у побудові, навмисної неясності в розвитку сюжету [533, с. 360], а також ліризація оповіді, підвищена емоційність викладу, змінний ритм тощо – такі поетикальні особливості характеризують творчі пошуки романтиків, з якими кореспондує й художній світ А. Ерделі.

Автор неодноразово намагається пояснити, чому він, маляр, береться за перо. Так, починаючи роман, він споряджає його й такою анотацією: *«Дімон» – художня душа, постійно збурена спогляданням краси всіх мистецтв, той, хто виражає себе у двох видах мистецтв. Цей наповнений глибокими, барвистими і стрімливими думками роман – це невпинний шлях художника до вдосконалення»* [171, с. 43]. На його думку, саме надлишок безконечної, «скомплькованої енергії», якою наділені окремі особистості, виявляється у творчій реалізації митця в різних сферах.

«Зупинити плач людини,/ Сміх людини подвоїти,/ Те ж розфарбовує музикант, художник./ Скульптор? Долотом і молотком – / Двома руками – глиною-болотом/ Формують воскресіння.../ Письменник пером, художник фарбою,/ І обидва вони: своїми серцями,/ Музикант вухом, скульптор рукою,/ І всі четверо – чотирма душами./ Буде їх напрямком напрямком світу» [171, с. 101]

– каже Художник, показуючи Лівії і Сільвії зведену людьми «гору митців», що алюзивно нагадує Вавилонську вежу. Насправді ж різні «мови» мистецтв споріднені між собою, і порозумітися завдяки кожній з них дуже легко, адже митці розкривають через них те, що збагнули, споглядаючи Бога. Ідея споріднення мистецтв притаманна й романтикам, які прагнули до злиття всіх мистецтв у новому універсальному мистецтві майбутнього. Невипадково в епоху романтизму в різних національних культурах творчо працює чимало митців універсального типу. Герой закарпатського художника-письменника прагне розвинути свої таланти, реалізуватися в різних сферах.

Ідеалом справжнього митця А. Ерделі вважає людину всебічно розвинену, що постійно прагне до самовдосконалення, обізнану з різними видами мистецтв, захоплену прекрасним не лише у своїй мистецькій галузі. *«Фелікс не раз пробував увести Йоахима до притаєного світу інших мистецтв: піти на концерт, відкрити напрями літератури, вказати на красу форми, пластики в скульптурах, спрямувати до прихованої насолоди, що є у музиці та поезії, але душа Йоахима знаходила відлуння лише у графіці»* [171, с. 68], – так характеризує наміри свого героя автор. Письменство – аж ніяк не вторинна справа для різнойменного митця в А. Ерделі, воно постійно приваблює його, часом навіть заступаючи малярський фах. *«Varietas delectate»* – творче кредо героя «Дімону».

Пріоритетність внутрішнього життя особистості, відданої мистецтву, яку сповідує автор, споріднює його з естетикою романтизму, у кодах якої зашифровано чимало творчих ходів А. Ерделі. Так, твір пронизаний постулатами ідеалістичної філософії (*«Правдою є все, що я вважаю за правду»* [171, с. 52]; *«Щось народжується тієї хвилини, коли я оголошую про його існування»* [171, с. 64]). Тому не випадково згадані у творі дуhi Ніцше, Шопенгауера, Спінози, Канта й Фіхте.

Романтичні настанови увиразнюються з особливою силою власне у звеличенні митця й мистецтва, пропагованого письменником. Саме за митцями («художніми душами») він залишає здатність до глибшого осягнення світу й Божого задуму (*«Око митця більш виточене, ніж у людей, яких називають*

нормальними» [171, с. 58]). По суті, його обґрунтування *людини* означає якраз творчу особистість, що прагне до реалізації всіх своїх творчих потенцій. А. Ерделі наділяє людину надзвичайними можливостями, які необхідно втілити в житті («*Все можливе!*» – завжди було гаслом Фелікса); «*У нас у собі є все, треба тільки знайти спосіб, як втілити в життя те, що ми хочемо*» [171, с. 68]; «*Всередині нас є все. Ми не уявляємо безконечну силу нашого духу. Ми можемо створювати, що захочемо, можемо стати, ким захочемо. Дорогу життя можна оцінити тільки ціною тисячоліть...*» [171, с. 105]). Його система поглядів напрочуд суголосна з магічним ідеалізмом Новаліса. Цікаво й те, що Фелікс, відданий малярству й письменству, прохоплюється визнанням величі музики («*Я зрозумів музику, чарівну таємницю світу музики, яка, все ж, найбільше дає чутливій фантазії*» [171, с. 56]), що теж нагадує ієрархію мистецтв романтизму, згідно з якою музика виступала як «найромантичніше із мистецтв» (Е. Т. А. Гофман).

У романтичному ключі осмислюється у творі й любов. Любов і мистецтво, на думку автора, можуть стати чинниками вдосконалення людини. Перевтілення митця в образи з різними іменами в романі на свій лад художньо інтерпретує романтичні ідеї про важливість постійних змін і вічне становлення як у природі, так і в житті («*Адже краща таємниця створення світу полягає у красі, що постійно змінюється у процесі розвитку*» [171, с. 66]). Романтики також постулювали вищу вартість становлення, поставання, процесу на противагу тому, що вже сформоване, здійснене, незмінне.

Крім того, його герой не сприймає світу купівлі-продажу («*А тобі не страшно від того, що безмежні відчуття художника, спосіб мислення оплачуються грішми? І купують-продають твої твори так, ніби то матерія, а не частина твоєї душі?*» [171, с. 46]). Він протиставляє творчу індивідуальність натовпу в душі романтичної конроверси «митець – філістерство» («*Юрба ще ніколи не служила на благо людства. Ніколи! Завжди лише вбивала, була засобом війни... Благо людства завжди служила лише людина, обдарована геніальністю*» [171, с. 110]). Хоча автор нехтує сюжетом, усе ж у сповідальних графіках

духовного життя різноликого героя-митця твору вгадуються точки вищої напруги. Епізод із ключем до потаємних зал і кімнати тунелю Художника, які Михайло Сирохман слушно вважає метафорою його внутрішнього світу, становить своєрідну кульмінацію «Дімону».

Текст передає «мислення кольором» митця, який, змінивши пензель на перо, залишається вірним малярству. Прикметно, що у творі вкрай мало пейзажів, портретів чи інтер'єрів, де автор «практично» міг би показати свою малярську вправність колориста. Конкретний колір трапляється швидше як окрема атрибутивна деталь (наприклад, дівчина з бронзово-червоним волоссям нагадує йому про кохану Діду, яка *«мала густе, довге, глибокого червонясто-зеленового, майже бронзового кольору волосся, що мистецьки обрамляло її голову і виглядало так чудово, подібно до аури»* [171, с. 60]). Таким чином, барва викликає асоціації з минулого («минуле барвисте»): *«І одна кольорова пляма нагадує нам кращі барви нашого життя»* [171 с. 62]. Фарби не лише засоби, зняряддя в мистецтві Фелікса. Вона дає імпульси й до поетичної творчості, коли стає безсилою, щоб передати складність міркувань художника. Скажімо, один із віршів персонаж коментує так: *«Спричинив це не я, а фарба, бо нею все це ніяк не намалюєш»* [171, с. 63]. Саме слово «колір» метафоризується («кольори ще усміхаються до нас у своїй дикій оголеності», «кольори мого настрою», «гра кольорів», «осінь – третя частина симфонії всіх кольорів», «цікавий випадок зробив мій час більш кольоровим», «кожного дня – один колір веселки» тощо).

Концептуалізує митець і лінію. «Багато ліній, запаморочливі кольори, лінії мчать наввипередки, кольори обіймаються, лінії сваряться, кольори прагнуть поглинути один одного» [171, с. 74]; «Лінії, що звиваються, мчать, біжать одна за одною, барви і кольорові плями – це люди, які захоплюються, прагнуть до чогось, б'ються, – це їхня доля» [171, с. 75] – так описує розпочату картину «Той, що споглядає перемінливо». У цьому контексті можливі аналогії з есе «Пригоди ліній» Анрі Мішо, у якому автор оригінально передає свої враження від виставки Пауля Клее, наділяючи лінії найрізноманітнішими «функціями» (лінії живуть, гуляють, малюють маршрут, ведуть углиб, натякають, штрихознаки, пунктир

поезії тощо) і «характеристиками» (щаслива лінія, лінія зросту, лінія думки, лінія-рішення, лінія підйому, лінія майбутнього, лінія відмови, лінія відпочинку і багато інших) [409, с. 66–71]. Як бачимо, колір і лінія в художній концепції цих митців-універсалістів відіграють велику роль, набуваючи персоніфікованого художнього осмислення.

Немов обірваний останній XII розділ афішує відкритий фінал: кілька знаків запитання героя самому собі (*«Хто я є? Що я є? Можливо, я примхливо гарна гра життя?»*) і ствердження таємниці (*«я – глибока таємниця моєї таємної бапти»*) [171, с. 112]).

Роман «ІМЕН» продовжує започатковану першим твором тему митця й мистецтва. Твір має підзаголовок «роман із життя підкарпатського художника у Мюнхені». Анотація пояснює передусім назву твору: *«Це слово автор створив, щоб виразити душу того, хто згорає на цій землі в любові й мистецтві»*. Слово «ІМЕН» склалося з початкових літер угорських слів «Бог», «мистецтво», «любов» і «безконечність». *«ІМЕН» є найкращим поняттям людини. Це – вища точка ідеалізму. Цим твором автор передав найкраще поняття вічного горіння любові й мистецтва»*, – підсумовує письменник [171, с. 113]. Отже, як і в «Дімоні», тут магістральними концептами для художніх обмірковувань залишаються ті ж поняття. Повторюється автор і в багатьох ідеях, зокрема щодо первинності духовного світу особистості (*«Людина сама у собі може знайти все. Рай, пекло, приреченість, спасіння. Людина може знайти у собі смерть і вічне життя. Безконечна насолода в тому, що все це нам дане»*) [171, с. 136]; постійних взаємопереходів і змін (*«Ні, ні, ніщо не закінчене! Адже саме те є гарним, що вічно живе. Невпинність вічної переміни»*) [171, с. 132]; *«таємниця краси – це вираження розмаїття постійної переміни»* [171, с. 142]); спорідненості малярства й письменства (*«Серед мільйонів варіантів краси, серед усієї безконечної краси тільки два її види можуть отримати життя. Та краса, що пензлем нанесена на полотно фарбами, виражає перший вид, а другий – отримує життя за допомогою пера словесним зображенням різноманітних уявних образів»*) [171, с. 166]; одвічного прагнення митця до ідеалу (*«таємниця*

творчості митця – вічна невдоволеність, яка кожен його твір наближає до досконалого» [171, с. 169] тощо.

Водночас, помітна й еволюція Ерделі-романіста. Так, хоча фрагментарність стилю зберігається, усе ж «ІМЕН» вирізняється чіткішою структурою з виразнішою сюжетною лінією, яка вибудовується на основі любовної історії Джекса і Лілет. Як і анонсував письменник, роман поділяється на дві частини, перша з яких репрезентує «ідеальне кохання» на мистецькому тлі, а друга – «сумна кольорова гама розвитку мистецтва паралельно з коханням» [171, с. 113]. Викладаючи свої філософсько-естетичні погляди, автор розповідає й про те, як розвивалося його почуття – від знайомства до розлуки. Окрім поезій, структура твору вбирає сни і щоденникові записи, причому не лише Джекса, а й Лілет.

Не цурається письменник й описів, якими нехтував у попередньому творі. Так, він вихоплює окремі деталі пір року, зміна яких супроводжує історію кохання, а часом намагається схопити пейзаж цілісно («*Думаю, ніколи більше не побачу такий захід сонця. Жахливі хмари віддалялися, і їх зникнення сонце супроводжувало таким багрянцем, як ніколи. Під веслами пливли рожеві хмари, які непомітно змінилися... Господь притрусив килим води золотим пилом...*» [171, с. 161]). Трапляється в його автобіографічній прозі й опис інтер'єру («*Ательє було обставлене дуже мило. Було там все, і особа Лілет, за стилем, так би мовити, дуже пасувала до середовища. Багато картин, перські килими, фіранки, що регулювалися, на ширмі – тисячобарвна шовкова хустина, над шезлонгом – дві гітари, антикваріат, книжки, мистецькі журнали – на другому столику у кутку, а на столику під нависаючою вежею – книга для відвідувачів. Посередині над цією книгою – світильник, що нагадував лампаду*» [171, с. 126]). Змальовувати зовнішність героїв він і далі уникає. Цікаво, що Ерделі-художник здобув визнання передусім як портретист (до речі, у творі згадано про його участь як художника в судовому процесі 1923 року над Гітлером, з якого робив зарисовки до газети), натомість у літературі він не дає описів персонажної зовнішності. Щоправда, оповідач полюбляє візуальні деталі, що увиразнюють образи передусім героїнь, а також свідчать на користь автора-естета. Наприклад, він зауважує то гарний

червоний капелюшок Лілет, то видовжені сережки з онікса, що робили її очі ще синішими, то помічає, що *«її лілова шаль чудово гармоніювала з сірою вечірньою сукнею»* [171, с. 216].

Очевидно, письменництво цікаве Ерделі не як «малювання словом», дескрипцією, а власне можливістю висловити свої філософсько-естетичні погляди, системи, оцінки, чого неможливо досягнути в малярський спосіб. Моріс Мерло-Понті зауважував, що *«лише живопис наділений правом дивитися на всі речі без якого б то не було обов'язку оцінювати»*. Натомість від письменника і філософа, на його думку, вимагається порада чи думка, певна позиція [308, с. 11]. Як бачимо, А. Ерделі прагне саме оцінювати, висловити свою позицію, тому й береться за перо. Він прагне до поезики містичного, тож слово «таємниця» та його похідні стають ключовими у творі. Не бракує в «ІМЕНІ» також «невідомого», «недосяжності», «безконечності», «завжди іншого». Часом він надуживає цими словами (як і словом «Бог»), упадаючи в екзальтацію та пафос (*«дивні святі браття мої: люди, мистецькі душі»*). Містичне ж автор розуміє в романтичному ключі – *«присутність безконечного в кінченному»* (за визначенням В. Жирмунського). *«Найвитонченішим є те, що не має слова»*, – усвідомлює він [175, с. 173].

Надає «ІМЕН» до роздумів і матеріал на дразливе питання національної самоідентифікації митця. Назагал відчитуються космополітичні настрої автора. Так, він згадує про суперечку з Лілет: *«Вона – велика патріотка, а я вважаю мистецтво важливішим за все»* [171, с. 221]. Крім того, Джекс зізнається коханій, що не готовий *«повернутися колись учителем і навчати народ дитячого рівня культури на кухонній мові, на мові, якої немає, яка є нонсенсом...»* [171, с. 192] І водночас, він страждає за свою відсталу вітчизну і русина, який *«є частиною моєї змішаної крові»*: *«І все ж, незважаючи ні на що, я відчуваю, що повинен там залишитися, мені треба йти туди, хоча б тому, щоб маленька лампада культури отримала довший гніт, щоб послужити факелом, який проллє більше світла на дивну романтику моєї прекрасної Верховини. Бо кожна її маленька частина є моєю – її сонце, місяць, зірки. Тут почали бачити мої очі, тут я почав*

дивуватися. Мати моя народила мене із землі хвойних лісів, батько обійняв мене густим озоном, так пробуджувався я на Верховині, біля підніжжя древніх гір, у гарному Келеменфолво...» [171, с. 193]. Віддамо належне закарпатському художникові-письменникові: він намагається чесно вирішити для себе питання національної самоідентифікації. Прикметний такий вірш у його записах: *«Я був – «Гриць»,/ Чого заперечувати?/ З русина – «Ерделі».../ Хто такий Гриць?/ Хто Ерделі?/ Я так і не знаю./ Ми – ІМЕНА./ Слова-пройдисвіти,/ Прикраси хмаринок...* (З «Моїх думок» [171, с. 376]). Як відомо, батько митця Михайло Гриць за прикладом багатьох інших державних службовців змінив прізвище Гриць на угорське Ерделі – від угорської назви території Трансільванії – Ердей (Лісова країна). Це сталося 1901 року, як пише Іван Небесник, на хвилі урапатріотизму, пов'язаній зі святкуванням в Угорщині 1000-ліття здобуття угорцями батьківщини між річками Дунаєм і Тисою.

Невипадковими є згадки Оскара Вайлда в контексті твору. Очевидно, цей автор привернув увагу Ерделі своєю парадоксальністю мислення й мистецькою проблематикою. Він готовий співати йому дифірамби за його здатність постійно змінюватися і бути новим. *«Доріан Грей чи Мона Ліза – що є таємницею їхньої краси? Портрет змінюється з кожним днем. Розвиток, завжди більш інтенсивне бачення, і завжди інший портрет Доріана Грея. Це – чудова серія картин вічних змін душі. Вайлд і Леонардо да Вінчі знали, що «таємниця краси – це вираження розмаїття постійної переміни»* (курсив автора. – Н. М.), – пояснює він Лілет [171, с. 141–142]. Крім того, окремі «витівки» Джекса – це своєрідні експерименти «моральної лабораторії», прописані за неетичними правилами англійського автора. Так, він легковажно захоплюється Гілде, без докорів сумління зізнається Лілет у зраді і, зрештою, сам себе виправдовує (*«Хочу жити, жити! Для чого завжди відкидати ці прекрасні моменти, що мені дарує життя?»*) [171, с. 209]. Імплицитний перегук із Вайлдом звучить і тоді, коли герой міркує про вічну мінливість портрета. У «Галереї портретів підкарпатських художників» він безпосередньо вказує на збіги зі скандальним англійцем, даючи характеристику власної творчості: *«Він (Ерделі. – Н. М.) поділяє думку Оскара*

Вайлда про мистецтво, що «справжній художник містить в собі ознаки всіх мистецтв». Знання професії, технічного вміння можна набути, безперечно, шляхом навчання. Справжній художник повинен однаково розумітися на літературі, музиці, на всіх видах образотворчого мистецтва, коротше кажучи – на всьому, що пов'язане з мистецтвом. Мистецтво – це окрема площина, площина почуттів. Почуття можна по-різному вибудовувати, їх можна виражати різними засобами» [171, с. 350]. Письменник акцентує, що найголовніше в мистецтві – «вміти примусити звучати в людині емоційну струну».

Мистецька тема оприявнюється також з уведенням екфразисів. Відтворюючи полотна «Святе сімейство» Ван Дейка та «Пієта» Мікеланджело, герой наголошує, що їхня розмова з Лілет була вагома як «цінність споглядання з точки зору *краси*, як побачене очима художника, сприйняте мистецькою душею» [171, с. 123]. Погляд митця, його вміння помічати те, до чого звичайні люди неуважні або й байдужі, не раз звеличені у філософії мистецтва Адальберта Ерделі.

Ще цікавіше, ніж у першому романі, у романі «ІМЕН» актуалізується поняття кольору. Інформація про життя і світ адаптується в концептуальних рамках мислення автора-маляра, для якого колір належить до базових понять. Йому вдається оригінально вводити конкретні кольори («оксамитово-зелена борода скелі»), а також осмислювати світ на основі кольору, барви як загальників. Прочитуються різні варіанти його «кольорофілософії». По-перше, автор акцентує точність, виразність кольору, за яку борються художники («*Чим простішою є кольорова відповідь, тим більше буде того, що є мистецтвом*» [171, с. 168] або «*Імпресія, життя, / І що страшне в ньому – / Багато кольорів: отрута*» [171, с. 211]). По-друге, автор співає хвалу багатобарвності життя, протиставляє колір сіризна: «Колір – це в пробування долі» («*З кожним кроком – все новий колір, із кожним кольором – новий тягар*» [171, с. 183], «*...для мене є безконечною насолодою бачити на життєвій земній палітрі планети ті кольори, що їх змішувала доля*» [171, с. 176].

Варто наголосити на синестезійній «практиці» письменника, у результаті якої постає цілий «словесно-малярсько-музичний» пейзаж. *«Прага – прекрасне місто. І зробив його ще кращим захід сонця, який Господь послав, щоб мене привітати. Такого прекрасного заходу сонця я ще не бачив. Вежі Градчан у сірій імлі, хмари загорілися – від блідо-жовтого до криваво-червоного змагалося дзеркало Влтави з ніччю. Випадковий човен разом з усіма веслярами був не тільки картиною, а й музикою водночас. Дзеркало човна було теплим баритоном і глибоким басом з сивим веслярем. Хор ангелів з хмар сопрано і тенором, світло-синім, світло-зеленим, вуаллю блідих рваних хмар дали знак прекрасним проминанням старому весляреві»,* – так описує захід сонця герой роману «ІМЕН» [171, с. 165]. Автор використав чимало інших оригінальних думок, що будуються на синестезійному сприйманні, переважно візуально-звукового характеру (*«осінь – третя частина симфонії всіх кольорів»* [171, с. 82]; *«Лілет, з Вагнера достатньо, я б хотів побачити кольори Брамса. З темного – у світле! О, Лілет, зіграй мій улюблений ІІ ноктюрн Шопена»* [171, с. 133]; *«дзвін кольору печалі»* [171, с. 196]; *«Він ніби привласнює звукам кольори»* (Лілет про Джекса) [171, с. 133]; *«як гарно, що були люди, які все бачили у звуках»* [171, с. 133] тощо). Невипадково трапляється багато синестетів серед письменників доби романтизму. Як пише Леся Генералюк, «романтики збагнули, що емоції і відчуття не існують ізольовано, а взаємодіють, перетинаються і пробуджують безконечні потоки асоціацій» [83, с. 240]. На ґрунті синестезії уможлиблюється взаємодія і синтез мистецтв. Віктор Жирмунський пояснює стирання меж між органами чуття, «щоб у злитті їх досягнути того, що неможливо в окремішності»: «Але романтики – поети і художники. І, орудуючи словом, вони повинні змінити внутрішню якість слова і зв'язок між словами та образами згідно нового ідеалу виразності» [175, с. 34]. Художнє мислення А. Ерделі, як бачимо, синестетичне за своєю природою, його ж літературні тексти оприявнюють інтенції до «ідеалу виразності», культивованого в романтизмі.

Таким чином, літературна творчість Адальберта Ерделі стала надзвичайно плідним матеріалом у ракурсі нашого дослідження. Його проза засвідчує як

безпосереднє відтворення мистецького досвіду, так і «латентні» особливості, які можна простежити на рівні поезики прози.

5.2. Пензель і стильос Василя Масютина: від автономії до діалогу мистецьких сфер

На тлі тогочасного українського письменства вирізняється проза талановитого художника Василя Масютина (1884–1955). Зазначимо, що різнобічне його вираження вже в образотворчому мистецтві: він гравер, скульптор, маляр, медальєр і мистецтвознавець. Мистецьку освіту В. Масютин здобував у Московській школі малярства, скульптури і будівництва. Велика частина життя митця пов'язана з Німеччиною. Так, 1921 року Василь Масютин перебирається до Берліна, де активно долучається до мистецьких процесів. Мистецькі перетини власне з літературою виразні вже у 20-х роках, адже В. Масютин виступає як ілюстратор: «Дванадцять» О. Блока (Берлін, 1921), «Руслан і Людмила» (Мюнхен, 1922), «Бронзовий вершник» О. Пушкіна (Берлін, 1922), а також казки Езопа, твори А. Чехова, М. Гоголя, Ф. Достоєвського та інших авторів – такий широкий ілюстраторський спектр його творчої діяльності. «В ілюстраціях він промовляє до нас як темпераментний стиліст з бездоганною композицією і трактування площ. Його ілюстрації виразисті й експресивні, при тому мають чаруючу м'якість», – відзначав Павло Ковжун на сторінках газети «Назустріч» 1934 року [214, с. 418]. Його талант, до речі, розкрився найповніше власне у графіці.

Крім того, Василь Масютин активно популяризує українське графічне мистецтво у світі як співробітник журналу «Gebrauchsgraphik». На початку 30-х років він зближується з українськими митцями, зокрема як учасник мистецької організації АНУМ, у львівських виставках якої бере безпосередню участь. «На ці часи припадає й блискучий період його творчості, що ми його можемо назвати українським. Він постав або, краще сказати, вибухнув так спонтанно, як і київський період Нарбута. Одна за одною Масютин творить свої знамениті гравюри з портретами Б. Хмельницького, Мазепи, гетьмана П. Скоропадського,

С. Петлюри, починає серію різьб з портретами наших історичних постатей, а, особливо, серію медальйонів, на яких зображена в портретах дослівно вся наша історія», – нотує Святослав Гординський [111, с. 319–320]. На думку ж Павла Ковжуна, саме «широка мистецька ерудиція» й «вічні шукання, щирість й ентузіазм в різноманітних мистецьких ділянках» підштовхнули Масютина до повернення до джерел українського мистецтва – «у ньому він знайшов і себе, і те, що називаємо традицією, духову основу з якої він вийшов» [214, с. 417].

Слід відзначити, однак, і перегук мистецького «голосу» Василя Масютина з чужоземними «партіями». Найпомітнішим є діалог з німецьким мистецтвом. С. Гординський, окреслюючи життєвий шлях митця, згадує про вступ В. Масютина до московської «Школи малярства, скульптури і будівництва» і його навчання там (1909 – 1914). Зокрема, він пише й таке: «У тій школі студював він передусім графічні техніки на основі творів Рембрандта, Гойї, Дом'є і Ропса. Ще в першому десятиріччі нашого віку він почав виставляти свої твори на виставках Московського Союзу Мистців і вже в ранніх його творах, передусім гравюрах, виявився його нахил до фантастично-символічного світу, типовий для тодішнього німецького мистецтва. В його творах зустрічаємо подібні казкові істоти, як у творах Арнольда Бекліна, Франца Штука, Саші Шнайдер і Макса Клінгера, але в Масютина ті істоти дістали, певно під впливом Гойї, такий кошмарний вигляд, що вони нагадують радше Бройгеля й Босха» [95, с. 294–295]. Зазначимо, що повісті В. Масютина з'явилися друком спершу власне німецькою мовою в Мюнхені (завдяки німецькому походженню матері він досконало знав німецьку мову). Символічно-фантастичні й гротескні акценти притаманні і його прозі, що провокують проєкції на німецьких романтиків.

Перша повість Василя Масютина «Два з одного» вийшла у двох книгах 1938 року. Прикметно, що дебют відзначив Михайло Рудницький, назвавши повість першим фантастичним твором у Галичині («Діло», 1936. Ч. 270). Твір вирізняється динамічним і цікавим сюжетом, що з перших сторінок тримає читача в напрузі. Головним персонажем твору є авторитетний лікар Андрій Ошурків. Зав'язкою повісті стає трагічний випадок з Павлом Івановичем Новицьким, якого

травмував електричний дріт, що впав на рейки. Дріт перерізав тіло в тому місці, де воно переділене діафрагмою. Доктор Ошурків береться врятувати Новицького, який здавна був його пацієнтом. Тривалий час ретельного лікування й догляду завершується неймовірним результатом: дві частини тіла нарощують відсутні елементи – і постає ... два Павли Івановичі Новицькі. Перший Новицький має власну верхню частину тулуба й вирощені ноги. Коли він повертається додому, то починає ще більше читати, студіювати містику, замислюючись над світоустроєм. Натомість другий Новицький, який з'явився на світ пізніше, після того, як відросли його руки й голова, виявляє винятково тілесні інстинкти. «Один із них ідеаліст, – поет життя, другий гедоніст, тип наскрізь зоологічний. Ці два типи створюють довкола себе безліч ситуацій, що замотуються у конфлікти, в які я, автор, вкладаю деякі правди, висновані з життя», – так трактує свій сюжет сам В. Масютин [255, с. 503]. Справді, два Павли Івановичі спричинюють серію непорозумінь і «комедію помилок» (а часом і драму) серед знайомих. Таємниця Новицьких відома небагатьом персонажам. Так, знає про двох Новицьких і їхні особливості няня Марія Пилипівна: «Своє прив'язання вона ділила між цими двома людьми: задуманим, безрадним Павлом Івановичем на Стрілецькій і завжди тупоситим Павлом Івановичем в одній із вуличок на Шулявці» [295, с. 86]. Широкий спектр почуттів і думок, пов'язаних зі своїм лікарським експериментом, переживає сам доктор Ошурків: з одного боку, він свідомий власної величі як «автор» нових людей, якщо не суперник, то принаймні «знаряддя» Бога («Інколи Ошуркову здавалося, – хоч він із цим боровся, – що його знання і його успіх не належать до його, що він лиш провідник якоїсь Вищої сили, яка виявляє його в своїх працях, а він лише її знаряддя» [295, с. 152], з іншого боку, в ньому наростає занепокоєння і тривога за творіння долішнього Новицького («Він починав бачити в ньому не лише прояв Вищої сили, а й якийсь своєрідний глум із його власної праці» [295, с. 153]. Такий сюжет відсилає швидше не до німецької традиції, а до досвіду англійського романтизму. Повість українського митця про новостворених людей перегукується у своїй проблематиці з фантастичною повістю Мері Шеллі «Франкенштейн, або сучасний Прометей» (1817). Зокрема, Василь Масютин, як і

англійська письменниця, порушує питання про відповідальність ученого за наслідки його наукових відкриттів, неоднозначної ролі необмежених можливостей наукового прогресу.

Крім того, помітний і розвиток ідей, спричинених здобутками в науці й філософії ХХ століття. По суті, В. Масютин акцентує на підсвідомості, сексуальних потягах тощо. Безперечно, митець ознайомлений з психоаналітичною теорією Зигмунда Фрейда. Його вчення фактично лягло в основу мистецтвознавчих теорій самого Василя Масютинна. Дозволимо собі принагідний відступ від твору, щоб звернути увагу на працю митця «Раса і мистецька творчість» (1935). «... наше пізнання (зорове) природи і чергове відтворення цього пізнання в матеріалі завдяки творчому актові» відбувається, на думку мистецтвознавця, в органічному, організаційному й екстатичному напрямках. Ті самі принципи застосовує дослідник і до «внутрішнього стану мистця-творця, як індивіда»: «Особистість може бути: 1. Індивідом у **вузькому розумінні**, обмеженим своєю істотою і процесами, що відбуваються у цій істоті. Це означаю як я – **особисте**. 2. Особистість може сприймати світ соціально така, що вільно підпорядковується ідеї громадськості, я – **соціальне**. 3. Одиниця може бути надсоціальна, якою вона стає в моменти вищої екстази (патріотичної, релігійної, сексуальної), у хвилині захоплення, відірвання від свідомості не тільки соціального, але й від відчуження свого «я» як організму. Я – **надсоціальне**» [296, с. 462]. Отже, фактично Василь Масютин вирізняє фізіологічне (це підтверджує сам в інтерв'ю В. Ласовському), соціальне й екстатичне, що безпосередньо чітко співвідноситься з підсвідомим (id), свідомістю (ego) й надсвідомим (super-ego) З. Фрейда. Звісно, що мистецтвознавець обумовлює неможливість існування таких чистих типів, зазвичай вони становлять певну комбінацію з відповідною домінантою, за якою В. Масютин і радить з'ясувати царину творчості митця.

Що ж до повісті, то варто сказати про несподіваність такого ракурсу художньої інтерпретації фрейдівських відкриттів. «При всій фантастичності сюжету, ситуації тієї повісті були життєво добре вмотивовані, бо фактично кожна людська істота складається з горішнього і долішнього Павла Івановича, справа

тільки в тому, котрий з них покереує життям людини. Серед переважно патріотичної тодішньої західноукраїнської прози повість Масютина була новиною, а показ долішнього Павла Івановича – шоком. Деяких критиків цей образ переслідує й досі, і вони не можуть його ніяк забути», – пише Святослав Гординський у «Між фантастикою і дійсністю» [111, с. 321]. Зазначимо, що В. Масютин віддає данину психоаналізу не лише показом долішнього Павла Івановича. Він зосереджує увагу й на несамовитості доктора Ошуркова (*«Це постійне напруження, в яке поринав Ошурків підчас цих дивних оглядин, відбивалося на його душевній рівновазі. Та рівночасно несподіваними проблисками відкривалося для нього – це він почував – багато такого, що раніше було неясне, замрячене, інколи свідомість, що те, що перше зарисовувалося в невизначених лініях, лиш у формі ледве осяжних можливостей, тепер несподівано дістало реальну форму, – оця свідомість викликала в нього тремтіння. Шлях, яким він ішов, це не був шлях свідомої творчості: істота Ошуркова немов би набула якись окремі сприймальні органи, що були здатні схоплювати незримі струї. Думка Ошуркова йшла вперед напонацьки. Він піддавався дивному надхненню»* [294, с. 37]. Таким чином, письменник фактично обумовлює окремі питання психології творчості загалом, ролі несвідомого в ній. Зауважимо, що ідея такої одержимості науковою ідеєю матиме продовження і в наступній повісті автора. Безперечно, В. Масютина сміливо можна зараховувати до новаторів західноукраїнської прози міжвоєнної власне за поглиблене студіювання людської психіки та зацікавлення проблемами підсвідомого, що розкриваються в оригінальному жанровому вимірі – фантастичній повісті.

Перша частина повісті композиційно більш чітка й продумана, на відміну від другої частини. Автор послідовно виписує подію за подією, уводить нових героїв, подає ретроспективне тло з життя Павла Івановича, висвітлюючи його «дотравматичні» стосунки з жінками, оскільки любовна інтрига відіграє у творі велику роль. Друга частина значно інтенсифікує події, нагромаджує нових і нових персонажів, розвиває «українську» тему, що погано вписується в історію про «двох з одного». Тут помітні сліди непродуманості й поспіху автора. Задля

розв'язки письменник «продукує» філологічний з'їзд, який має на меті не лише інформувати про фінал «хорошого» і «поганого» Новицьких, а й дати дискусію про українсько-російські культурні взаємини. «Геть від Москви!» – така магістральна ідея автора, що відчитується в суперечках його героїв (передусім Яцини і Хрестюка). Питання української ідентичності настільки хвилює автора, що складається враження, ніби воно заступає основну фантастичну тему «двох з одного». Немов відчуваючи надмір діалогічних структур у фіналі (здебільшого автор вправний у діалогах), В. Масютин намагається нарощувати й подієвий перебіг. Пожежа на пароплаві надає фіналові повісті катастрофічності, а сон, у якому «хороший» Павло Іванович рятує дитину, вносить мелодраматичні відтінки. «Йому (горішньому Новицькому. – Н. М.) видалось, що він такий легкий, наче б хто крила причіпив йому до обважнілого кадовба. А його двійняк бачив перед собою тільки самі тіла, які ішли на дно, у намул і його тягнули за собою», – так завершує свою повість Василь Масютин [295, с. 163]. Таким чином, насичений наратив В. Масютина постає своєрідним доповненням його творчої діяльності в мистецтві, де художнє мислення розкривалося в таких «лаконічних» формах, як портрет чи медальйон.

«Наш читач матиме нераз вражіння, що має перед собою твір не з нашої літератури. Коли більшість може це вважати докором у бік автора, нема сумніву, що знайдеться чимало культурних читачів вихованих на добрій літературі, які признають таке вражіння за найбільший комплімент для автора. Нічого так сильно не бракує нашим книжкам, як тих усіх рис, завдяки яким чужинні повісти витискають усі наші рідні книжки з хат і рук нашої інтелігенції», – так писав Михайло Рудницький про твір Василя Масютина «Царівна Нефрета», його другу повість, яка вийшла в бібліотеці «Діла» 1938 року [424]. Справді, «Царівна Нефрета» ще більше вибивається із заїждженої колії західноукраїнського письменства, ніж «Два з одного», оскільки автор цілком уникає «патріотичної» теми, традиційної любовної лінії, будь-яких дидактичних тональностей тощо. Без сумніву, твір засвідчив прогрес Василя Масютина в літературній творчості.

У повісті «Царівна Нефрета» тісно переплітаються сучасність і минуле. Молодий єгиптолог, автор кількох книжок, доктор Роберт Райт захопився давньоєгипетською культурою. Автор простежує, як герой поступово втрачає зв'язок із реальністю, занурюючись усе більше в нереальний світ. Давньоєгипетська царівна Нефрета для Райта перетворюється з об'єкта наукового вивчення на реальний обожнюваний образ. «Царівна Нефрета» – історія одного кохання з-перед 3000 років, що мало нагадує ті любовні сучасні історії, які нас цікавлять, захоплюють, нудять і знеохочують до книжок з вічно тими самими мотивами», – слушно писав у рецензії «Василь Масютин воскрешає єгипетську поетку» Михайло Рудницький [424]. До слова, він переклав усі поезії й поеми прозою в цій повісті, як стверджується у примітці. Промовистий вже епіграф до твору, запозичений з Д. Мережковського – «Справжньою любов'ю кохають живі тільки покійників; тільки у розстанні смерті розуміє той, що любить, чому любов є дорогою до воскресення».

Цікаво, що В. Масютина підштовхнув до екзотичної теми музейний експонат: як стверджував М. Рудницький, «Масютин, що живе постійно у Берліні, мусів звернути увагу на чудовий портрет – кам'яну голову королеви Нефрети у берлінському музею і поцікавитися Єгиптом» [424]. Таким чином, В. Масютин безпосередньо відштовхнувся від образотворчого мистецтва, йдучи тут до літератури. Мистецька тема «живе» у творі в різних іменах. Так, лорд Кернервон прославився тим, що продав за безцінь збірку прарафаелітів і гобелени з робітні Вільяма Морріса, Аристид де Босорб показав Мері, нареченій Райта, яка поїхала з ним до Єгипту, акварель Густава Моро, а сама Нефрета – «поетка, яка нагадує своїм талантом Сафону». Михайло Рудницький схвалює ретельний підхід до розробки матеріалів повісті автора, який опрацював багато фахових книжок з єгипетської старовини, а отже, його повість – «це не плід лінивої фантазії, а вислід совісних студій». Як бачимо, проза Василя Масютина поставала на фундаменті добросовісного вивчення історії Давнього Єгипту та продуманого відбору «фактичних даних», які, безперечно, зазнавали суттєвого переосмислення в процесі роботи. Не всі імена єгипетських героїв мають своїх історичних

прототипів. Цікаво, що Інєні, який у творі виступає найвищим пророком, учителем молодого священика Сатмі, в історії був давньоєгипетським архітектором і державним діячем XVIII династії. Тутмос у повісті – писар святині, що посідає становище молодого духівника. Що ж до історії, то під цим ім'ям відомі різні єгипетські фараони, а також скульптор, в майстерні якого якраз віднайшли скульптурні портрети цариці Нефертіті. Сама Нефрета В. Масютина не тотожна Нефертіті: у повісті Нефрета – донька Ехнатона, яка мешкала у дворі Тут-єнх-амона, чоловіка своєї сестри, померла за невідомих обставин. Історична Нефертіті – дружина давньоєгипетського фараона Ехнатона, мачуха або ж свекруха Тутанхамона. «Ясно, що матеріали, якими користується повістяр, – усякі «фактичні дані» це тільки допоміжний засіб і від їх вартости чи оригінальності не залежить іще вартість та оригінальність повісти. А проте В.Масютин – незвичайно ворушкий ум, що має зрозуміння для ріжних прояв науки, творчості і життя і міняє пензель на перо не та те, щоб попробувати своїх сил у ще одній ділянці, із зовсім фальшивого розуміння свого таланту; – ні, він володіє пером краще, ніж один наш «професійний» чи «признаний» письменник і пишучи вміє завсіди щось сказати нове, що раніше добре передумав», – зауважував у рецензії М. Рудницький [424]. Це особливо прикметно, коли пригадати його скепсис у стосунку до письменницької творчості художників.

Система персонажів у повісті почасти вражає певною симетричністю у двох часових площинах – теперішньому і майбутньому: Райт – Сатмі, єгиптолог Стакен – мудрець Інєні, хімік Бертольд Кранц – ворожбит Суаамон. Єгипетська старовина змінює респектабельну європейську сучасність способом *deus ex machine*. Інтрига, перенесена у світ давнього Єгипту, викликає не слабший читацький інтерес, ніж розвиток дії в теперішності Райта, Мері та інших героїв. Прикметно, що Василь Масютин пише ясно і зрозуміло, без штучних прикрас і різного роду пересад, що відзначав і Михайло Рудницький: «Його єгипетська повість «Царівна Нефрета» не має в собі нічого з зайвого вантажу, вченої ерудиції, нудних описів і філософічних рефлексій» [424].

Композиційно повість складається з трьох частин. Перший том умістив частини «Боротьба» і «Розшуки». Другий том повісті вміщує третю частину «Любов». Автор уводить тут нових персонажів – асистента Райта Курта Ремера, його приятеля Макса Курца та Жанру Бельмар, з якими містичний світ «Царівни Нефрети» несподівано сповнюється й іронічними відтінками.

Зазначимо, що Масютин репрезентує цілу галерею людей науки. Очевидно, йому цікава така творча особистість, її спонуки до відкриття нового, здатність перейматися фіктивним світом. Письменник показує, як змінюється Роберт Райт, простежує його шлях до божевілля: «Райт відчув, що його здоровля переходить якусь кризу. Щось у його свідомості застрягло і розколало його думки. Він не мав уже сили зв'язувати в одно минуле й теперішність. Звичайне зацікавлення минулим набрало для нього більше значіння, ніж досі. Теперішність перестала його цікавити: в ній він добачував щораз більше рис осоружних, незрозумілих, нудних. Райт відходив від теперішности щораз глибше в минуле, що прояснюючись набирало зовсім нового змісту» [297, с. 48]. В. Масютин продовжує «франкенштейнівську» тему, започатковану попереднім твором, своєю фантастичною історією про оживлення мумії. У творі загалом не бракує художніх аксесуарів, що відсилають до поетики романтизму. Божевілля, кохання як фатальна пристрасть, містика складають ідейне наповнення повісті «Царівна Нефрета». Особливо відчутні у творі українського автора імпульси з німецьких романтиків, передусім Е. Т. А. Гофмана. Як і Гофман, Масютин практикує поетику жаху й страхіть.

Отже, повісті Василя Масютина відображають його естетико-філософські зацікавлення, які виявилися і в образотворчому мистецтві. Це тяжіння до фантастично-символічних історій та образів, що знаходять проєкції на світ німецького мистецтва й літератури. В інтермедіальній стратегії митця очевидні й синтетичні прояви його талантів. Важливо, що митець не вважав літературну творчість чимось вторинним чи «периферійним» у своєму мистецькому самоутвердженні. «Часто мене питають, що я властиво вважаю за свій фах: малярство, графіку чи різьбу? На ці питання у мене така відповідь: – моїм фахом,

пасією, жанром, чи тим життєвим прокляттям, як каже якийсь там поет є лиш одне: мистецтво. Чи й справді цього забагато?..», – акцентує в інтерв'ю Василь Масютин [255, с. 501–503]. У цій розмові з Володимиром Ласовським митець зізнається, що працює над новим романом, у якому мав на меті зобразити «національну метаморфозу російського старшини Дембовицького», який пориває зі своїм польським та російським оточенням і стає свідомим українцем Дубовієм. Це підтверджує і Святослав Гординський, припускаючи, що Василь Масютин передавав окремі автобіографічні деталі свого життя [111, с. 321]. Залишається лише пошкодувати, що цей твір так і не дійшов до читача.

5.3. Інтермедіальні референції в мемуаристиці Олекси Грищенка

Відомий український маляр Олекса Грищенко залишив багату творчу спадщину і як талановитий письменник-мемуарист. Так, він автор цікавих спогадів різного роду, які писав упродовж усього життя («Мої роки в Царгороді» (1930), «Україна моїх блакитних днів» (1958), «Мої зустрічі з французькими мистцями» (1962), «Роки бурі і натиску» (1967)). Його мемуари мали схвальну критику за кордоном. Неодноразово писав про Грищенка-письменника і Святослав Гординський, приятель митця і знавець його багатогранної творчості, який виокремлює мемуари «Мої роки в Царгороді» та «Україна моїх блакитних днів» як твори літературного типу. «Не зважаючи на своє довге перебування поза Україною, та ще й віддалік від українських скупчень, Грищенко прегарно зберіг чисту літературну українську мову, і його писання визначаються чималою літературною вартістю. Беручи це до уваги, Об'єднання Українських письменників «Слово» обрало його своїм почесним членом», – зазначив Святослав Гординський [116, с. 277]. Між тим, варто привернути більшу увагу до цієї багатогранної особистості, враховуючи обидві ділянки його творчого обдарування – і малярство, і літературу. Через аналіз мемуаристики розкриваються його творчі засади, увиразнюється й естетико-філософський настрій епохи.

Перші спогади митця «Мої роки в Царгороді» вперше були видані французькою мовою 1930 року, а українське видання з'явилося 1961 року в Мюнхені. Ці мемуари наділені великим інтерпретаційним потенціалом власне у зв'язку з малярським фахом митця. Живопис надає прототипового ефекту письму О. Грищенка, є точкою відліку для його літературної творчості. Візуальна репрезентація в тексті розкриває специфіку художнього мислення Грищенка.

Аналізуючи спогади художника, ми відштовхнулися від хронологічної специфіки твору як важливого аспекту в контексті зіставлення літератури й візуального мистецтва. Час для автора існує саме як мірило вартості артефактів, їхньої значущості. *«Час – великий митець. Він мирить і покриває все павутинням історичного мріяння»*, – нотує Олекса Грищенко, розмірковуючи про велич мистецтва [142, с. 234]. «Мої роки в Царгороді» як щоденник найповніше розкривають особливості авторського часу, тісно пов'язаного із соціально-історичним часом. Щоденник, як відомо, вирізняється відсутністю темпоральної дистанції між часом писання та подією, про яку оповідає автор. Пунктирно окреслюється й сюжетний час, хоча для щоденників він не властивий. Олекса Грищенко документує своє життя від 10 листопада 1919 року, початку його перипетій, пов'язаних з від'їздом і дорогою, до 1921 року. 3 грудня 1919 він уже в Галаті, історичному районі Стамбула. 30 березня 1921 року датований останній запис у цьому мемуарному творі. Вряди-годи згадано події після Першої світової війни, зокрема в Росії, акцентовано на ролі Туреччини в тогочасній геополітиці. О. Грищенко не раз зустрічається в Стамбулі з утікачами з Росії («масове переселення старої «буржуазної» Росії») і стверджує, що не хоче повертатися туди. Цікаво, що турецький побит митця частково збігається з часом правління відомого реформатора країни Мустафи Кемалю Ататюрка (1920–1921). Та у щоденнику про це згадується кілька разів принагідно й украй побіжно. З розмов О. Грищенка зі своїми знайомими дізнаємося, що вся молодь за Кемалю [142, с. 151], імами, які перешкоджають малювати йому в кафе, проти Кемалю [142, с. 202], а ще в розкутому божемному товаристві митець фіксує *«тости за майбутнє Туреччини, нової Туреччини, кемалівської»* [142, с. 204].

Однак автора хвилює не так сучасність, як минуле, велике історичне минуле Константинополя. Справді, головним «героєм» праці О. Грищенка є не так він сам, як Царгород. Йому імпонує те, що *«тут можна дихати живою атмосферою віддалених епох»* [142, с. 128]. Темпоральний модус «минуле» потрібен письменникові, щоб передати велич мистецьких пам'яток Царгорода, занурити в епохи постання цих об'єктів та найскладніших випробувань історією. «*Vita brevis, ars longa*» – такий лейтмотив його мемуарної праці. Історія пробивається крізь пам'ятки давнини, як первісні тексти в палімпсесті. Юстиніан і Теодора, Костянтин Великий, династії Комненів і Палеологів, Мурад II Реформатор, Мохаммед Завойовник, Селім I Грзний, Сулейман Пишний, Роксолана та інші історичні епохи й особи зафіксовані в цьому своєрідному царгородському літописі О. Грищенка. «*Мої роки в Царгороді*» надзвичайно багаті на розмаїті темпоральні алюзії. «*На жаль, характер цієї книги не дозволяє мені навести деякі історичні факти, які розкрили б взаємні зв'язки між Царгородом та нашими центрами культури... Усе те склалося б у цілі розділи історичної праці про основні елементи багатовікового виховання, сила якого змінюється і змінюється, не втрачаючи, проте, ніколи свого значення»* [142, с. 9–10], – бідкається у вступі до книги автор. Отож Олекса Грищенко – добрий знавець історії, який уловлює в Царгороді віддзеркалення різних епох, однак не має змоги детально висвітлити їхню історію.

Крім того, О. Грищенко дає історії «сольну партію» в розділі «Облога», де повертає читача до теми падіння Візантійської імперії 1453 року. Це розширена історична ретроспекція. Його наратив тут не дисонує з автентичними історичними розвідками. До прикладу, можна порівняти розділ «Облога» з викладом Агатангела Кримського в його «Історії Туреччини», що висвітлює ці ж події. Характерно, що ця трагічна подія обросла численними легендами в пам'яті народів. І А. Кримський, і О. Грищенко не утрималися від переказу окремих з них (однак історична розвідка спростовує правдивість наведеної легенди). Історія знадобилася для глибшого розкриття долі міста, а також ключового образу – церкви Святої Софії, у якій відбувся останній епізод облоги. Ще одна розлога

ретроспекція, що вибивається з «сюжетного» плину подій, пережитих упродовж 1919–1921 років, – це спогади про Різдво в рідній стороні. Залюблений у Царгород і Схід загалом, Олекса Грищенко сумує за Україною.

Властиво, митець оперує частіше словом «культура», ніж «історія»: *«Нашарування людської культури подібне до нашарування землі. Скільки подій, імен, щастя, стихійних лих і загибелів! І які парадокси судьби, що зустріла Константина Великого – основоположника блискучого міста – однаково, як і Мохаммеда Завойовника, який завдав йому смертельного удару»* [142, с.74–75]. Історичне минуле існує для нього передусім у двох вимірах: Візантійська доба й епоха давніх султанів. Автор фіксує, як різні мистецькі пам'ятки зберігають сліди цих історичних зрізів. *«Артерії візантійського міста (як його топографія мало змінилася!) залишилися головними артеріями оттоманської столиці»* [142, с. 78], – підсумовує, до прикладу, він. У книзі Грищенко переплітається культура Сходу й Заходу, мусульманство й християнство. Зрештою, митець вловлює подібність між турками й українцями: *«Так, ви подібні до нас, українців, як і ми, ви перебуваєте між Сходом і Заходом. Ви одідичили на свій спосіб візантійську культуру. Араби і перси для вас це те, що Азія для нас»* [142, с. 151]. Отож царгородський звіт експлікує різні творчі процеси і явища в українському мистецтві у світлі візантійського «вогнища», що *«має кальорійну силу для нашої культури»* [142, с. 10]. Крім того, варто нагадати, що ще 1913 року вийшла книжка Олекси Грищенко «О связях русской живописи с Византией и Западом», що засвідчує давній і стійкий інтерес митця до теми візантійської спадщини.

«Мої роки в Царгороді» як щоденник викликають асоціації з «Журналом» Тараса Шевченка. Зрештою, непоодинокі й інші приклади, коли художники бралися за писання щоденника. Так, добре знані «Щоденники» Ежена Делакруа, «Щоденник одного генія» Сальвадора Далі та ін. Сам Олекса Грищенко згадує в тексті про читання щоденника Марії Башкирцевої, «наївні описи» свят якої збурюють у ньому спогади про Україну. Проекції на Делакруа неодноразово здійснює як сам автор, так і його рецензенти. Наприклад, Святослав Гординський, який заховався за псевдонімом Парижанин, пише про «Мої роки в Царгороді»:

«Цікава літературно-мистецька спроба, і то зовсім вдатна. Серед численних нинішніх автобіографій це безумовно один із цікавіших творів, де зручно переплітані пригоди самого автора у сучасному Константинополі із мистецькими студіями. Чутке око автора схоплює чітко і сучасне мальовниче життя сходу, і ту багату візантійську традицію, якої пам'ятники ще такі численні в Константинополі. Фанатик безпосереднього, живого малярства, він якось особливо, чуттєво-емоційно сприймає все сучасне й минуле і здається власне через те його щоденник 1919–1921 вийшов такий свіжий і безпосередній, як славний journal Делякруа» [142, с. 251–252]. Якщо порівнювати щоденники Делякруа й Грищенка, то передусім слід відзначити, що французький діаріуш більше пройнятий самозамилуванням автора. Авторське «я» в «Моїх роках...» виказує людину помірковану й скромну. Та споріднює їх пристрась до мистецтва. Сам О.Грищенко, оглядаючи книжки й журнали разом з Намик-беєм, занотував: *«Ось вам Делякруа. Побачив його знову з радістю. На Сході він ще більше близький, рідний. Його композиції з Марокко (з арабами) особливо вдалі. Яка тонкість у помічванні життя в картинах, мальованих цим «львом, що розриває м'ясо», як висловився про нього влучно Ван Гог!»* [142, с. 146]. Це одне з авторських свідчень, яке варто взяти до уваги, характеризуючи творчість видатного українського колориста на предмет генези його мистецького світогляду. «Романтики захоплювалися кольорами Рубенса і Веронезе. Делякруа зазначав, що сірий колір є найбільшим ворогом митця, а найвища оцінка картини – радість, яку полотню приносить оку. Пізніше Бодлер назве колористів-романтиків епічними поетами в живописі», – констатує Валентина Фесенко [505, с. 84]. Тож О.Грищенко переймає такий колористичний підхід від романтиків, а інтертекст його щоденника засвідчує, крім багатьох інших, усі згадані малярські імена. Прикметні й окремі відгуки про мистецтво Грищенка, у яких його малярство рецензенти порівнюють з іншими видами мистецтва. Так, у рецензії Раймонда Есколіє, який відзначає Грищенкову тугу за Сходом як «чарівний хорал», читаємо, що «зовсім так, як Делякруа в *Подорожі до Марокко*, яким він захоплювався, Олекса Грищенко вміє чудово домішувати до кольорів музику»

[142, с. 251]. А Рене Жан (думка якого «Завдяки Константинополеві ми маємо Грищенка...») винесена як епіграф до «Моїх років в Царгороді»), аналізуючи царгородські акварелі, пише: «Ці настінні оздоби являють цілі поезії пишноти, де має вартість кожна риса. Чари Сходу він висловлює у барвах, що бринять глибинною луною. Мистець, щирої вдачі маляр, є разом з тим і поет, спроможний захопити нас і зворушити» [142, с. 251]. Зазначимо, що й літературна колористика надзвичайно яскрава і виразна в просторовій поезиці «Моїх років в Царгороді». Колір – в основі різних тропів, багатство яких додає художнього шарму мемуарам О.Грищенка: вітражі Скутарі, «ніби ціловані полум'ям пожежі», «зелена вода, немов малахіт» [142, с. 54], «білі тюрбани, ніби ряд голубів» [142, с. 212], «місто покривається випаром, ніби синьою чарчафою» [142, с. 218], «зелений Босфор...міняв барви, ніби хамелеон» [142, с. 221], «один голос звучить, ніби охра між оксамитними кольорами» [142, с. 225]; «японізовані» верхи азійських гір заливають цілий обрій кобальтом ночі» [142, с. 74], «чорне намисто кораблів» [142, с. 76], «профілі вуличок у розтушованих барвах зливаються з синню садків» [142, с. 99], «море їжиться свіжою синню» [142, с. 116]; «блакитне глибоке і вічне небо» [142, с. 109], «вогниста м'якоть розчавлених кавунів» [142, с. 111] та надзвичайно багато інших.

Цей щоденник можна вважати репрезентантом жанру подорожніх записок, у яких автор уважно фіксує побачене в чужому краї, щедро супроводжуючи нотатки своїми враженнями від нової місцевості. Специфіка хронотопу зумовлює таку жанрову природу твору. «Візуалізація – це одвічна мета подорожніх нотаток, природний відповідник авторської наочності, опосередкований доказ здійснення подорожі, свідчення реалізованої позитивної селекції (адже зображені речі є гідними того, щоб їх побачити), а отже, одночасно й формою утримання контакту з потенційним читачем і нав'язуванням йому визначеного способу розуміння нового» [224, с. 161], – слушно зауважує Дорота Корвін-Пйотровська. Тому провідним аспектом стає саме художній простір, у майстерному змалюванні якого О.Грищенко оприявнює свій основний фах художника. Константинополь приваблює автора власне як екзотичний простір, у якому все для нього особливе й

захопливе. Моделювання простору в літературному творі передбачає творення не лише освітлення й колористики. Власне текстотворення дає можливість охопити такі параметри, як акустика, запахи, відчуття тепла й холоду тощо. Видається, що О. Грищенко взявся за перо з тим, щоб зафіксувати всі ці нюанси, які не піддаються безпосередньому нотуванню в живописі, але вкрай важливі для автора в його тревелозі.

Отож цей своєрідний еґо-документ О. Грищенка ввібрав у себе елементи різних жанрів non-fiction і засвідчив онтологічну потребу писання митця пензля. Водночас, автор веде щоденник не для себе, а для читача, причому для читача ерудованого, зацікавленого мистецтвом і культурою. *«Я думав над тим, коли писав ці рядки: чи є в нас що-небудь написане про турецьке мистецтво? Таж наші дипломати, місіонери, драгомани й подорожники могли легко зібрати колекцію!»* [142, с. 141] – зазначає Олекса Грищенко, а отже, має на меті дати мистецький огляд. Еґо-документ перетворюється в арт-документ.

Домінантою наративу є опис. Автор словесно репродукує все: місцевість, де бував (пейзажі), помешкання (інтер'єри), людей (портрети), а головне – найрізноманітніші артефакти (архітектуру, живопис, каліграфічне мистецтво тощо). Навести приклад пейзажу з Грищенкового твору – непросте завдання для дослідника, оскільки в нього є безліч неймовірної краси описів природи, що повною мірою ілюструють його колористичне мислення. Звернемо увагу на такий пейзажний топоекфразис: *«Сонце заходить і заливає долину смерти скісними букетами світла. Долина живо тріпоче кольорами, на яких розтягаються порпурні тіні. Мертве місто прикривається випаром, ніби синьою чарчафою. Мінарети видаються привидами. Зруйновані будівлі. Тут і там рожеві бані купалень, мавзолеїв, фонтанів. Численні бійниці Великих Мурів зарисовуються виразно на обрії, на рожевому тлі заходячого сонця. З висот небес опускається простою лінією чорна хмара. Вона, здається, вкриває цілу ділянку. Картина глибокої покірності. Це також Схід. Це також образ сповитої в смуток Туреччини...»* [142, с. 218]. Цікаво, що окремі щоденникові записи становлять

виключно таку колористичну фіксацію побаченого міста, без нотування будь-яких подій, наприклад запис від 27 травня.

О. Грищенко – видатний майстер екфразису. В екфрастичних описах маємо переведення образів просторових мистецтв у мистецтво часове – літературу. За зведеною класифікацією Олени Яценко, виокремлюються екфразиси за об'єктом опису (прямі і непрямі), за обсягом (повні, згорнуті, нульові), за «носієм» зображення, матеріалом, тобто описуваним референтом, за наявністю чи відсутністю в історії художньої культури реального референта (міметичні і неміметичні), за авторською належністю (монологічні і діалогічні), за способом подачі (цілісні і дискретні), за широтою трансльованої інформації (прості, зведені), у змістовому плані, за домінантою, яку автор виділяє у візуальному творі (дескриптивні і тлумачні) тощо [562, с. 47–57]. Тож «Мої роки в Царгороді» – це своєрідний зведений топоекфразис, адже назагал предметом дескрипції є місто, яке називали другим Римом. Зауважимо, що в застосуванні окремих класифікаційних позицій слід враховувати, що йдеться не про художній твір, а про літературу факту.

Під пером Олекси Грищенка «оживають» культові споруди, картини і вітражі, книжкові мініатюри й мистецькі ужиткові речі. Окремі мистецькі об'єкти стають повноправними персонажами його оповіді. Центральний «персонаж» – це Свята Софія, Велика Церква, «чудо мистецтва», «найбільший твір, створений людською рукою і звисочений мудрістю» [142, с. 247]. Упродовж усього свого перебування в Царгороді О. Грищенко багато разів повертається до цього собору. *«Є правило: прирівнювати архітектуру до музики. Якщо воно так, тоді архітектура Святої Софії все перевищила. Які чудові ораторії!»* [142, с. 49], – піднесено записує автор, відвідавши церкву черговий раз. У творі О. Грищенка кореспонденція мистецтв неодноразово проявляється у різних аспектах. Зрештою, його літературна творчість великою мірою зумовлена потребою теоретизувати малярство. Варто ще раз нагадати, що перше видання «Моїх років у Царгороді», яке вийшло 1930 року французькою мовою, містило сорок кольорових акварелей митця. Тож прикметно, що художник не обмежився фіксацією своїх вражень

лише в малярський спосіб, а потребував дати розгорнутий автобіографічний опис цього царгородського періоду життя. Текст включає також діалоги автора з різними людьми, роздуми, записи снів.

Екфразиси класифікують на художній, квазіхудожній (есеїстичний) та нехудожній (мистецтвознавчий) тексти. Якщо в мистецтвознавстві йдеться власне про аналіз простору, дескрипцію, що чітко фіксує просторові «розмітки» об'єкта, то в квазіхудожньому і художньому текстах опис мистецького твору поєднується з оповіддю про власні переживання, відчуття й почуття, інспіровані ним. Таким чином, О. Грищенко балансує між квазіхудожнім і мистецтвознавчим текстом, адже дає, з одного боку, точний опис багатьох об'єктів як мистецтвознавець, а з другого, передає цілу гаму вражень від побаченого. Тож спостереження Святослава Гординського, висловлені в передмові «Про Грищенко Царгород», цілком слушні: «Його книжка – це передусім реакція мистця (або, краще сказати, маляра-кольориста) на його оточення. Гармонії архітектурних луків, переливи і контрасти барв – для нього факти такі самі важливі, як і історія. Він описує не на те, щоб розповісти (бо на це є довідники), а щоб передати настрої, що його викликає якийсь монумент, краєвид чи люди» [142, с. 6]. Доречною буде й актуалізація терміна «гіпотипозис», адже О. Грищенко, коли навіть не транспонує мистецькі об'єкти в словесну форму, а описує побутові плани, усе ж працює за принципом *ut pictura poesis*. Наприклад, митець так описує побачену рибу: *«Що за гарних риб бачив я в порті: жовтожаро-золотисті, декоративно розкладені в круглих пласких кошах. Ніби мечі візантійських войовників, які можна бачити ще на наших іконах. Велетенські гомари грають пишними фарбами: сапфірової сині, обрамленої жовтою, червоно-коралевою або темносиньою, майже чорною барвами, що нагадують поєднання кольорів мозаїки Кахріє-Джамі»* [142, с. 101]. Без сумніву, таке бачення й оперування кольором властиве лише професійним малярам.

«Олекса Грищенко не належав до тих, хто відкривав нове, а радше до тих, хто це нове чуйно вловлював і втілював – завдяки потужному темпераменту живописця – в численні першокласні витвори. І для цього українського майстра

відчуття кольору стало засадничою ознакою творчої манери», – відзначила Віта Сусак Грищенків талант колориста [476, с. 98]. Не можна ще раз не згадати те, що О. Грищенко як маляр-колорист приносить колір і в літературу. На основі кольору твориться чимало тропів у його перших мемуарах, які з-поміж усіх інших найбільше насичені барвами. До прикладу, мемуарист дає чимало «кольорових» порівнянь: вітражі Скутарі, «ніби ціловані полум'ям пожежі», «зелена вода, немов малахіт» [142, с. 54], «День вибухнув, ніби з'ява, і розплився, немов ясний спомин» [142, с. 52], «ніжні зариси островів, наче на японській гравюрі» [142, с. 65], «чути зітхання вечора, ніби віддих морської потвори» [142, с. 91], «конарі кипарисів ніби вилиті з металю» [142, с. 117], «білі тюрбани, ніби ряд голубів» [142, с. 212], «місто покривається випаром, ніби синьою чарчафою» [142, с. 218], «зелений Босфор... міняв барви, ніби хамелеон» [142, с. 221], «один голос звучить, ніби охра між оксамитними кольорами» [142, с. 225]. У Грищенка надзвичайно яскрава й цікава метафорика: «На куполі неба застигло непорушно в повному зеніті тонке листячко хмар» [142, с. 17], «Міст випльовує з чорної пащі валки людей» [142, с. 54], «Японізовані» верхи азійських гір заливають цілий обрій кобальтом ночі» [142, с. 74], «чорне намисто кораблів» [142, с. 76], «профілі вуличок у розтушованих барвах зливаються з синню садків» [142, с. 99] «море їжитья свіжою синню» [142, с. 116], «англійські панцерники викидають злющо дим і зарисовуються величезними блоками в синьому просторі» [142, с. 121], «високий місяць висунувся на шахівницю зимового неба» [142, с. 215] манера розповіді старого дєрвіша – «описує широкими лініями, діалогом» [142, с. 226] тощо.

Спогади про Україну стали основою другої мемуарної книги автора – «Україна моїх блакитних днів». О. Грищенко переходить від візантійської екзотики до рідного простору, хоча його хист помічати (й запам'ятовувати) деталі й найдрібніші нюанси природи, побуту, звичаїв українців спричиняє те, що друга мемуарна книжка в рецепції західного читача також може сприйматися як своєрідна екзотика (слід нагадати, що перше видання «України моїх блакитних днів» з'явилося французькою мовою 1957 року). *«Усі ці оповідання ... ніщо інше,*

як звичайні овочі мого життя та особливих спостережень. Я писав їх без документів. Одна лише збірка українських пісень була мені за євшан-зілля» [143, с. 9], – зазначає Олекса Грищенко в передмові до своїх спогадів, написаних з великою оповідальною майстерністю й щирою любов'ю до України.

Мемуари структуровано на передмову, дванадцять частин й епілог, у якому О. Грищенко фіксує, що виїхав назавжди з України 1919 року. Перша дата в цих мемуарах – 1890 рік: на той час авторові було сім років. Він описує природу рідного краю (народився Олекса Грищенко у Кролевіці на Сіверщині) за різних пір року, обряди, звичаї, святкування чи не всіх релігійних свят, тож його книга має велике історико-етнографічне значення. Він захоплюється природними багатствами України (*«Незабутня гроза в Україні! Мільйони падають з неба!»...Словами чумака говорила й раділа всенька Україна. Вона ж бо збирала мільйони тон жита, пшениці, гречки, вівса. Вона годувала Росію, Італію, Голляндію і багато інших країн»* [143, с. 108]) та працьовитістю її селянина, якого не раз порівнює з російським (*«Глибока прірва завжди існувала між уродженими питоменностями селянина українського і московського. Перший дорожить своєю особовістю, своїми уподобаннями, своєю власністю; другий – залюбки розливається у всесвіті й підпорядковується вимогам громади»* [143, с. 26]). Прикметно, що казки і пісні як вставні жанри органічно приживаються в мемуарній структурі. О. Грищенко записує приказки діда [143, с. 20], а в усьому тексті трапляються прислів'я і приказки, які мемуарист уміло застосовує до змальованих ситуацій. Варто зазначити, що він часто відступає від модусу опису й сміливо береться за відтворення діалогів, своєрідно драматизуючи оповідь й «оживляючи» свій мемуарний світ.

У передмові до книги невідомого автора «Україна моїх блакитних днів» фігурує у зв'язку зі спогадами Олександра Довженка (мається на увазі «Зачарована Десна». – Н. М.) та Олександра Шульгина, які вийшли приблизно в один час. Якщо мемуари Шульгина цілком уписуються в контекст документалістики, то твір Довженка виходить за межі літератури факту (автобіографічне кінооповідання – так визначає його жанр сам автор). Мемуари

О. Грищенко можна вважати межовим твором: інтенція автора спрямована на створення документа батьківщини, тож рівень селекції матеріалу нижчий, ніж у практиці художньої літератури, однак у стилі викладу відчувається тяжіння власне до образного слова.

Не можна не відзначити українського інтертексту мемуарів, що свідчить про тісний зв'язок О. Грищенко з рідною культурою і мистецтвом, зокрема й літературою. Автор включає цитати з віршів Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки. Не раз він згадує в мемуарах «Чорну раду» Пантелеймона Куліша, яку добре знає вся його родина. *«Нині я цілком розумію, чому саме «Чорна рада» так припала до вподоби нашій рідні. У романі описувалися історичні події в Україні, що відбувалися в наших сторонах. Ніжин, Батурин, Ічня... Гетьман Сомко був страчений недалеко від Кролевиця, десь у Борзні»* [143, с. 163], – пояснює мемуарист, захоплюючись при цьому автором історичного роману і багатую на таланти Чернігівщиною. Важливе значення для його культурного зростання мало знайомство з Михайлом Коцюбинським: *«Четверги у Коцюбинського, на яких я завжди бував, відіграли велику роль в моєму загальному розвитку. Це був медовий місяць у формуванні українського ренесансу: новість, захоплення, небезпека... Це тут я зустрів найбільших українських людей: Іллю Шрага, Миколу Чернявського, Миколу Вороного – політичних діячів або поетів»* [143, с. 171]. Олекса Грищенко з особливою теплотою згадує і про свою зустріч та спілкування в музеї Тарновського з Борисом Грінченком. Мемуарист припускає, що саме через Грінченка він познайомився в Києві з Іваном Нечуєм-Левицьким. Він відтворює портрет автора «Кайдашевої сім'ї» та висловлені ним міркування. *«В епічній прозі нашого клясика віддзеркалюється та частина душі українця, в якій ми подивляємо оптимізм, рівновагу, гумор. Жадної темної думки, ні одного страшного руху. Яка протилежність Шевченківській музи, де все є смуток, боротьба і дія, трагедія, напруження»* [143, с. 195], – підсумовує маляр-мемуарист. Знав він і Миколу Зерова, який, як довідуємося зі спогадів, залицявся до сестри Грищенко Варвари і приносив їй українські п'єси [143, с. 245]. Таким чином, уведення спогадів про українських письменників у мемуарну канву

розширює авторський хронотоп, репрезентуючи фрагменти культурного життя зламу ХІХ–ХХ століть.

Варто згадати, що простір України не обмежується у творі лише Чернігівщиною і Києвом. Митець із захопленням згадує свої подорожі півднем України, зокрема й Кримом (розділ ХІІ навіть має назву «Чари Криму»). *«Душа мистця всюди шукає завжди нового. На півдні я знайшов другу батьківщину – батьківщину кольорів. Над оксамитною поверхнею чорно-синього моря, розгортаючись піднімається фреска жовто-гарячих мисів, яро-зелених долин і виноградників, а ген аж на обрії, високо під небом тяжить сірий пейзаж яйл – безплідних біблійних пагорбів»* [143, с. 221], – нотує Олекса Грищенко, визнаний як маляр-колорист. Як бачимо, колористична вправність характеризує і його non-fiction. Зазначимо, що літературна колористика виразна в просторовій поезії «України моїх блакитних днів» і надзвичайно яскрава в «Моїх роках в Царгороді». Невипадкова назва кольору і в самій назві другої книги (*«Блакить – це символ України. Неосяжна небесна блакить над безкраїми степами; безмежна і лунка блакить небес над сніговими просторами; завжди – блакить! Крізь цю блакить я завсіди бачу й відчуваю мою батьківщину»* [143, с. 11]). Колір – в основі різних тропів, багатство яких додає художнього шарму мемуарам О. Грищенка.

У мемуарах автор згадує і про свою пристрасть до малювання, яка опановувала його ще з дитинства. Тому у творі є згадки про своїх перших учителів і порадників, відвідані музеї, уподобання в мистецтві. До прикладу, він свідчить, що розчарований «штучною патетикою» і «фальшиво-солодкуватими нюансами красок» мариністики Айвазовського, побаченої в його музеї-робітні в Теодосії (хоча в ранній юності захоплювався його романтичними морськими картинами). Першим справжнім малярем на своєму шляху О. Грищенко вважає Сергія Святославського, з яким зближується в Києві. В окремий маленький розділ виділяє автор своє знайомство з художницею Сонею Левицькою, яка стане героїнею і наступної книги О. Грищенка. З цих згадок твориться своєрідний портрет митця замолоду – образ Олекси Грищенка на українському тлі.

Третя мемуарна книга «Мої зустрічі з французькими митцями» складається із серії портретів художників (спогади-силуетки, як вказує сам). Автор знайомить читачів із людьми мистецького середовища. Це не лише малярі, а й критики, маршани й колекціонери, яких він знав сам. У листі до Святослава Гординського, який власне й становить передмову до спогадів, Олекса Грищенко зазначає, що присвячує книжку молодим українським митцям, убачаючи її мету в тому, щоб «показати, як можна виповнити ціле своє життя мистецтвом і працею для нього» [141, с. 7]. Митець запевняє, що визнання й успіх прийдуть тоді обов'язково. О. Грищенко дає описи не лише самих людей мистецтва, а й описи місць, де побував, помешкань, картин, оцінює манери малювати (техніку) тощо. Мемуари засвідчують його величезний письменницький потенціал, що міг би розкритися і в художній прозі.

«Роки бурі і натиску», остання книга спогадів Олекси Грищенка, охоплює період його життя між 1908 і 1918 роками. Отож за висвітленою хронологією ця книга мала б іти після «України моїх блакитних днів» і передувати «Моїм рокам в Царгороді». Ці спогади надають нові цікаві матеріали до біографії художника, а також розкривають історичний контекст. «На сторінках цієї книги митець подає розлогу фактологічну «картину» раннього періоду свого творчого життя, демаскує чимало стереотипів щодо цього часу, які випрацьовані московською історіографією, а також подає унікальні суб'єктивні характеристики на знаних учасників мистецького процесу того часу», – зазначає в анотації до перевидання цих спогадів мистецтвознавець Роман Яців [184, с. 669]. Порівняно з іншими творами ці мемуари найповніше розкривають історичне тло, на якому змальоване мистецьке середовище.

Мемуаристика Олекси Грищенка становить цінне джерело для вивчення як біографії митця, так і історії мистецтва, яке в усіх спогадах є магістральною темою. Цими творами визнаний український художник упевнено заявив про себе як про талановитого майстра слова.

Зв'язки з малярством, зокрема в плані колористики, простежуються на різних рівнях: зокрема, у книзі про Константинополь – це безпосереднє

ілюстрування автора (перше видання «Моїх років у Царгороді», яке вийшло 1930 року французькою мовою, містило сорок кольорових акварелей митця); у всіх мемуарах загалом – як «пряма мова» О. Грищенка про свій фах, його погляди на мистецтво, бачення кольору тощо; через мистецькі інкорпорації (передусім уведення екфразисів різних видів); через використання «поетики» живопису, малярських принципів у літературному тексті.

Висновки до розділу 5

У розділі 5 досліджено прозу художників. Відзначено великий інтермедіальний потенціал творів А. Ерделі. Його проза презентує як безпосереднє відтворення мистецького досвіду, так і «латентні» особливості на поетикальному рівні. Романи А. Ерделі стали документами багатого внутрішнього життя автора, що розкривають не лише окремі біографічні сторінки, а й естетичні погляди митця, сформовані в контексті модерністських тенденцій. Жанрову природу творів означено, як *Künstlerroman*. Надзвичайно цікава і його «кольорофілософія» та літературне оперування барвою. Проаналізовані повісті В. Масютина «Два з одного» і «Царівна Нефрета». Письменник працює у великих епічних формах, причому його проза ніяким чином не акцептує автобіографізму, а постає новими фікційними світами, вражаючи польотом фантазії автора. Водночас, жанр фантастичної повісті і поетика жаху і таємного в літературі В. Масютина викликає асоціації з його ілюстраціями й гравюрами фантастично-символічного характеру. Наше дослідження засвідчує, що мемуаристика видатного маляра О. Грищенка, передусім спогади митця «Мої роки в Царгороді», стала свідченням своєрідного перетворення еґо-документа художника в арт-документ, у якому реалізовані різні інтермедіальні ходи. Проаналізовано екфразиси й колористику у спогадах О. Грищенка.

ВИСНОВКИ

Українська література 20–30-х років ХХ століття вирізняється серед інших періодів багатством художніх міжмистецьких процесів, що свідчать про її синкретичний характер. Літературна творчість багатьох талановитих художників, які дебютують у цей час як письменники переважно в Західній Україні та еміграції, зберігає зв'язки з візуальними мистецтвами, реалізуючи їх у різний спосіб у текстах і переконливо засвідчуючи компетентність такої літератури у сфері малярства, графіки, скульптури та інших галузей образотворчого мистецтва. Цей феномен української культури міжвоєнного двадцятиліття намагалися пояснити вже сучасники, вважаючи таке письменство «виходом з безвихідности» у надскладних історичних обставинах для «спізненого покоління» (Є.Маланюк). Обраний художній матеріал розкриває специфіку української літератури того часу у її зв'язку з образотворчим мистецтвом і стає викликом для сучасного літературознавства, активізуючи його новітні компаративістські концепції, засновані на засадах інтеграції й діалогу з мистецтвознавством та іншими науками.

Погляд на історію літератури крізь інтермедіальну теорію, що розкривається в художній практиці українських мультиталантів міжвоєнного періоду, зумовив акценти на універсалізмі. Його різні аспекти увиразнюються в контексті історії мистецтв. Історичний дискурс *homo universalis*, уписаний у магістральну тематику взаємозв'язків літератури й образотворчого мистецтва, оприявнює важливі нюанси філософсько-естетичних концепцій різних культурних епох. Узагальнено результати осмислення окремих мистецтв, зокрема й у зіставленні, яке розпочалося ще від античності. Ідея взаємодоповнення мистецтв, за якою поезія – це «ословлене малярство», а малярство – це «німа поезія» (Симонід Кеоський) (556–468 до н.е.), засвідчує інтуїтивне усвідомлення природної спорідненості поезії і малярства й лягає в основу творчих інтенцій майбутніх художників-письменників: «німота» живопису прагне компенсації у вербальному вираженні. Поетична формула «*ut pictura poësis*» (поезія – як

живопис) Горація, його зіставлення творчості маляра і поета теж дають майбутнім мислителям імпульс для інтерпретацій. Апологія поезії, живопису і скульптури та змагальність між ними активно розвиваються зі зміцненням позицій естетики в епоху Ренесансу. Саме Відродження утвердило постать митця універсального типу. Окрім геніальних титанів Мікеланджело та Леонардо да Вінчі, епоха багата на літературні матеріали художників, важливі документи як творчого досвіду, так і епохи в цілому (Лоренцо Гіберті, Леон Баттиста Альберті, Альбрехт Дюрер та ін.). З епохи Відродження універсалісти присутні в різних національних культурах. Просвітництво продовжує традиції осмислення взаємозв'язків двох мистецтв, вершиною якого стала епохальна праця Готгольда Ефраїма Лесінга «Лаокоон, або Про межі живопису і поезії» (1766), що досі мобілізує до компаративістичних та методологічних інновацій. Невипадкове узагальнення попередньої історичної суперечки щодо міжмистецьких контактів у засадничому антагонізмі між Гораціанською та Лесінгівською ідеями, згідно з яким експонуються гетерономічні й автономічні властивості мистецтв (Едвард Бальцежан). Нові акценти щодо мистецьких взаємодій, а з ними й захоплений погляд на митця як унікальну особистість, з'являються в естетиці романтизму. Романтизм вибудовує своєрідну ієрархію обдарованості – від таланту до генія. Підхоплює естетико-філософські тенденції романтизму модернізм, який започаткував багато новаторських явищ, синтезуючи мистецтва, причому стимулює до реалізації творчих обдарувань митців, а також стає новим кроком в осмисленні різних міжмистецьких процесів. У другій половині XIX ст. складається як наукова галузь літературна компаративістика, у надрах якої пізніше формується міжвидова пов'язаність і взаємодії літератури в системі мистецтв. XX століття активно культивує творчу практику мультиталантів, тож літературознавство, що з часом виходить на проблематику міжмистецьких взаємодій, дістає для досліджень украй цікавий та складний матеріал. Відповідно, у контексті компаративістики народжуються теорії, які у своїх категоріях і термінах зокрема експлікують питання взаємовідносин літератури і живопису.

Констатовано, що термінологічна проблема, яка стосується мистецьких перетинів, практично не розв'язна, і цілком уникнути синонімічності понять щодо опису міжвидових процесів не можливо. Проблематика *Doppelbegabungen* – тих, які поєднали образотворче мистецтво й літературу, – перебуває в орбіті міжмистецької термінології, магістралі якої обумовлено на основі трьох напрямних з-поміж усіх наукових номінацій: взаємозв'язок, взаємодія, синтез (за Лесею Генералюк). Проаналізовано, що через «взаємозв'язки мистецтв», «відповідності мистецтв», «кореспонденцію мистецтв» можна передати найпростіший у плані дослідження рівень мистецьких контактів. Другий рівень у царині контактів суміжних мистецтв є власне «взаємодія мистецтв» («мистецький інтеракціонізм», «взаємопроникнення», «взаємозбагачення»). Взаємодія мистецтв постає як найширше поняття, до якого входять багато інших термінів, на позначення мистецьких контактів. Сам принцип взаємодії мистецтв лежить в основі термінів третього рівня – синтезу мистецтв та інтермедіальності. Обґрунтовано, що синтез мистецтв доцільно застосувати передусім щодо синтетичних видів мистецтва. Література становить компоненту синтезу в театрі чи інших видовищних мистецтвах, у вокальних жанрах, а також в ілюстрованих виданнях. Інтермедіальність передбачає присутність у мистецькому творі таких образних структур, які містять інформацію про інший вид мистецтва, а отже, новий мистецький продукт може бути й мономедійного характеру. Інтермедіальність дала потужні імпульси для розвитку компаративістики, охопивши широкий спектр міжмистецьких переплетень. Інтерсеміотика як перекодування, переклад образів однієї знакової системи на образи іншої системи, що стала популярною на зламі ХХ–ХХІ століть, – це передусім методологічна основа аналізу, що має на меті дослідження відмінностей між видами мистецтв. Термін «екфразис» стосується конкретних творів, що містять словесні описи творів візуальних мистецтв, часом супроводжуючись описом окремих технічних прийомів автора твору, його манери чи стилю.

У підході до висвітлення феномена митця універсального типу синтезовано аспекти екзистенції митця і власне артефакту. «Людський фактор» у творчості,

інтенційність та прояви творчої свідомості зумовили звернення до настанов феноменології, зокрема семіотичної феноменології. Зведення до корпусу творів (причому частково й малярських, графічних, скульптурних тощо) спадщини митців із поєднанням додаткових «вторинних» матеріалів виводить на тлумачення їхнього досвіду самотності, відчуження, страждання, смерті, творчості, який прийшов у надзвичайно складних життєвих обставинах. Розгляд сукупної літературної творчості митців дав змогу обсервувати поетикальні зміни, що експлікують письменницьку еволюцію від дебютних книг, які з'явилися в період міжвоєн'я, до пізніших видань, адже жоден із авторів не обмежився однією поетичною збіркою чи прозовою книгою, не полишаючи літературної творчості до кінця життя. Методологічним «базисом» студії стала поетологічна інтермедіальність, концепція якої в аспекті творчості мультиталантів напрацьована на основі досліджень С. П. Шера, А. Ганзена-Льове, І. Раєвські, В. Вольфа та інших. Саме інтермедіальність як авторська стратегія найадекватніше визначила нашу проблематику, пов'язану з особистістю автора, його естетичними принципами й особливостями біографії. Аналіз зреферованих типологій став основою власної класифікації, за якою багаторівневий діалог слова з візуальними мистецтвами у творчості авторів-мультиталантів стратифіковано за конкретними маркерами.

Серед різновидів інтермедіальних стратегій *Doppelbegabungen* обумовлено автономну реалізацію творчих проєктів у різних медіальних системах (митець паралельно працює зі словом та в царині арту і ці сфери не перетинаються); *медіа-комбінації* (створення синтетичного виду мистецтва, що може виявлятися: а) в окремих виданнях, які становлять текст і графічне оформлення одного авторства; б) у візуальних формах у поезії); різновиди *інтермедіальних референцій*, серед них виокремлено модифікації (*пряме включення інформації про малярство як основний фах, безпосереднє відображення малярського досвіду; мистецькі інкорпорації* (включення екфразисів (часом як вставних жанрів)); використання «поетики» живопису, малярських принципів у літературному

тексті (колористика, світло-тінь тощо). Зазначено, що інтермедіальні референції в цих модифікаціях можуть перетинатися і взаємодіяти.

Феномен митців-універсалістів як філософсько-естетична проблема зумовив пошук відповідей на питання «Навіщо художникам перо?». Хоча неможливий єдиний закон, за яким можна було б узагальнити творчість цих талановитих авторів, адже кожна творча особистість унікальна, усе ж структуровано низку причин і мотивацій щодо звернення художників до літератури. У дослідженні розширено коло тих, чиї «голоси» свідчили про своє письменництво: звернуто увагу не лише на досвід митців, творчість яких є об'єктом нашого аналізу, а й на міркування творчих особистостей пізніших часів, аж до сучасності. Письменник є більш соціальною фігурою, на відміну від живописця, його аудиторія традиційно значно ширша за глядацьку, тож саме письменство сприяє більшому резонансу. Водночас, саме образотворче мистецтво як фах давало змогу окремим митцям забезпечувати свої матеріальні потреби (сам собі меценат), література ж сприймалася як заняття для душі, хобі тощо. Схильність українців до літературної творчості пояснювали і їхньою почуттєвістю й інтровертизмом у вдачі. Потреба вислову найгостріше проявлялася в еміграції, тож не випадково серед художників-емігрантів так багато митців шукали самовираження у слові. Поява багатьох мультиталантів одночасно пов'язана із соціокультурним розвитком та доводить залежність розвитку індивідуальності й культурної епохи. Ставали літераторами через зневоленість суспільства, намагаючись своїм пером зафіксувати його приховані тривоги і прагнення. Необхідністю теоретизування своєї і чужої творчості зумовлені спроби в мистецтвознавчій царині багатьох майстрів пензля. Звернення до «суміжної» діяльності часом ставало плідною перервою від основного фаху, під час якої у процесі роздумів зріли майбутні мистецькі звершення. Ще одну групу причин до писання означено як бажання експерименту. Для художників писати – це вже експериментувати засобами іншого виду мистецтва. У таких експериментах спостережено несерйозність автора, його бажання епатувати, свідому герметизацію тексту. Кінцевою метою

літератури художників поставали інтенції до самовираження, самопізнання, самоаналізу, які каталізувала еміграція.

Враховано іманентні властивості літератури як виду мистецтва, які «зваблювали» у свою царину малярів, графіків, скульпторів. Тематичність, здатність нести повідомлення (за Я. Мукаржовським) є спільною рисою малярства й літератури, що й зумовило найбільше авторів, мистецький білінгвізм яких стосувався цих двох видів мистецтва. Саме слово ставало унікальним творчим матеріалом, завдяки якому перед митцем відкривалися можливості, недоступні в малярстві чи скульптурі (універсальність, всезагальність словесного знака, за Г. Шпетом, мова як найвідповідніша зброя ідеї, за С. К'єркегором). Література давала змогу повнішого вираження, без «прогалин» («недовираження», «недоговореності», яких у картинах більше, ніж у літературному творі, за спостереженнями Р. Інгардена), що творять небажану дистанцію між автором і реципієнтом, з якими доводиться мати справу митцеві в образотворчому мистецтві. Володіючи специфічними засобами вираження в новій для себе творчій царині, художник-літератор змагав і до нового виразу.

Звернуто увагу на часопростір як важливий аспект проблеми літературно-мистецьких інтеракцій у контексті *Doppelbegabungen*. У багатьох наведених міркуваннях митців різних часів прочитуються (іноді імпліцитно) їхні інтенції до письменництва власне через бажання виразити темпоральність, оперувати часом, передати рух (О. Довженко А. Мішо, С. Файбісовіч, О. Архипенко, В. Кандінський, Т. Сільваші та інші). Констатовано, що імпульсом до новаторських літературознавчих досліджень стало розмежування реального часу й часу художнього. Часові характеристики літератури зумовлюють специфіку поняття «сюжет», яке функціонує і в термінологічному арсеналі образотворчого мистецтва. У 20–30-х роках минулого століття митці пензля, творчість яких стала об'єктом нашого розгляду, прагнули «зрєктися» сюжету в малярських роботах, уникнути «літературщини» в малярстві, експериментуючи в річищі європейського модернізму. Отже, увиразнено аспект реалізації часопросторової проблематики, пов'язаний з рухом. Поняття простору актуалізувало теоретичні питання

репрезентації, зокрема мімезису, опису, перспективності зображення та інші. Моделювання простору – це і питання візуальності літератури (потенційної образності), візуалізації в літературі. Важливого значення набуває категорія простору внутрішнього (психологічного), потенціал якої усвідомлюють митці. Шанс виразити безпосередньо у слові свій внутрішній світ мотивував до літератури митців пензля й долота. Заакцентовано на понятті екфразису. Екфразис дає змогу виявити складні відношення між простором і часом у літературному тексті. Обумовлено сумнівну правомірність терміна щодо часових мистецтв, зокрема терміна «музичний екфразис». Топоекфразис як опис у літературному творі місця дії, яке має особливе естетичне навантаження, що може бути застосованим тоді, коли місце дії є героєм літературного твору, натомість бачиться як цілком легітимний термін.

У контексті інтермедіальної поетики розглянуто питання про роль кольору, яка є первинною в живописі й важливою в інших візуальних мистецтвах, а також про те, як література акцептує, «симулює» колір у своєму матеріалі. Основи теорії кольору, зіставлення кольору зі звуком і словом, аспекти психології кольору – усі ці підходи увиразнюють колористичну тему у зв'язку з проблематикою *Doppelbegabungen*. Прикметно, що художники різних часів концептуально осмислюють колір як у теорії, викладеній у *non-fiction* (В. Кандінський, Е. Делакруа, Т. Сільваші, П. Колісник та ін.), так і «практично» – у художній літературі. Зазначено, що роль колористики вагома передусім у тих митців, що займалися саме живописом. Скульптори, графіки, різьбярі не такі охочі до операцій з кольором. Встановлено, що саме на початках своєї творчості, особливо в дебютних збірках, вони найактивніше використовують колір. С. Гординський поетично концептуалізує колір і слово. У збірці «Барви і лінії» художній світ поета забарвлений переважно по-імпресіоністичному. Він активно використовує професійну малярську лексику. У першій збірці В. Хмелюка домінують контрасти чорно-білої графіки експресіонізму. Крім того, автор практикує блакитний і синій кольори. Характерно, що трапляються в його творах суб'єктивні забарвлювання образів цілком у дусі сюрреалізму. В. Гаврилюк, талановитий поет-колорист, теж

залишається художником в поезії на рівні барвопису, щедро користаючи з професійної лексики. Багато уваги відведено кольору в романах А. Ерделі. У романі «ІМЕН» прочитуються різні варіанти його «кольорофілософії»: по-перше, автор акцентує точність, виразність кольору, за яку борються художники; по-друге, співає хвалу багатобарвності життя, протиставляє колір сіризни, як свого часу це робив Ежен Делакруа. Надзвичайно багато інформації про колір дає мемуаристика О. Грищенка. Літературна колористика виразна у спогадах «Україна моїх блакитних днів» і надзвичайно яскрава в «Моїх роках в Царгороді». У генезі його мистецького світогляду позначився романтизм, він не раз свідчить про своє замилювання творчістю Делакруа. Віддав данину О. Грищенко й модерністським тенденціям свого часу. Спостереження за реалізацією колористики в літературі нашттовхнуло на висновок: аналізувати літературу як вид мистецтва, не вдаючись до паралелей з іншими мистецькими царинами, щоб описати його специфіку, – апріорі неможливо. Лише через діалог мистецтв можна глибше розкрити сутність художньої системи того чи іншого автора.

Аналіз досліджень, присвячених кольору в літературі, виявив пріоритетність і продуктивність структурно-семіотичних підходів (Є. Фаріно, Я. Мукаржовський та ін.) та актуальність питання про роль метафори у різних видах мистецтва. Царина метафор вважається притаманною образотворчому мистецтву обмеженою мірою, на відміну від літератури. Питання про метафору в такому аспекті цікавило багатьох дослідників (Н. Арутюнова, С. Вислоух, Є. Зьомек, М. Р. Маєрова, М. Порембський, Р. Якобсон та ін.). Висвітлено неоднотайність літературознавців і мистецтвознавців щодо можливості метафори у пластичних мистецтвах загалом. Природа метафори в образотворчому мистецтві цілком інша, ніж у літературі, тому це мистецтво так приваблює самих художників. Когнітивна метафора універсалістів задіює багато аспектів образотворчого мистецтва, передусім колір. Завдяки їй художники експлуатують й акустику. Метафорика в літературній творчості художників-письменників оприявнює синестезійність їхнього мислення.

Охарактеризовано літературний період 20–30 років ХХ століття як особливо багатий на біпрофесіоналів, які дебютували переважно в західноукраїнській й еміграційній літературі в різних родових і жанрових реєстрах (поети С. Гординський, В. Гаврилук, І. Крушельницький, В. Хмелюк, Г. Мазуренко, О. Лятуринська, прозаїки В. Масютин і закарпатський маляр А. Ерделі, мемуарист О. Грищенко). Прикметно, що культурний процес радянської України ще за відносно сприятливих часів для розвитку також тяжів до цілісності, широкого охоплення різних видів мистецтв. Інтеграційні процеси в мистецтві спостерігалися в поглибленні контактів між письменниками та художниками, їхніх спробах гуртуватися у спільні організації, в активній участі представників різних творчих спеціальностей у мистецтвознавчому дискурсі, у появі цікавих видань синтетичного характеру, що своєю чергою давало високий градус культурної універсалізації. Водночас, для української культури завжди був притаманний особливий синкретизм і різнобічні творчі особистості траплялися впродовж минулих століть і до сьогодення. Тож досліджуваний період постає в широкому історичному контексті, що дає змогу простежити провідні тенденції звернення художників до мистецтва слова. Постає Т. Шевченка репрезентує рідкісне співвідношення рівноцінних масштабів обдарованості митця як художника й письменника. У списку діячів української культури широкої спеціалізації минулого Я. де Бальмен, М. Башкирцева, К. Устиянович, І. Труш, Б. Лепкий, які проявили себе не лише в образотворчому мистецтві, а й у тих чи інших літературних царинах. Потяг до універсалізму і синтезування творчості культивує доба модернізму, яка проминула в силовому полі *correspondance des arts*, тож список універсалістів поповнюється новими іменами: М. Гаврилко, М. Жук, Ю. Михайлів, Д. Бурлюк та інші. Вже у другій половині ХХ століття дебютують Е. Козак, М. Андрієнко-Нечитайло, М. Левицький. Цікаві як мультиталанти Е. Андієвська, В. Вовк, М. Воробйов, О. Лишега та багато інших митців, зокрема й серед наших сучасників. Універсалістська «рельєфність» українського мистецького процесу міжвоєнтя увиразнюється і завдяки синхронному загальноєвропейському контексту: міжлітературний процес першої

третини ХХ століття засвідчує, що феномен митця універсального типу тією чи іншою мірою проявився в цей період у різних національних культурах. У періоді модернізму досліджено витoki взаємного потягу поетів і художників, діалогу поезії й живопису, у якому вони виходять за власні межі, а відповідно й постаті *Doppelbegabungen*. У різних стильових системах різних національних літератур присутні митці, що практикують експерименти з художньою мовою, залучаючи до літератури й інші арт-системи. Так, у річищі символізму розкривається творчість видатного литовського художника й композитора М. К. Чурльоніса, російського й українського художника та поета М. Волошина, польського митця С. Виспянського та ін. У контексті символізму й імпресіонізму згадано творчість видатного хорватського скульптора й архітектора, а також літератора І. Мештровича. Відзначено високий індекс генерування мультиталантів в експресіонізмі, передусім німецькому (Е. Шиле, група «Синій вершник» (В. Кандінський, П. Клее, А. Кубін), Е. Барлах, О. Кокошка та ін.). Цікаву сторінку в історію універсалізму нових часів уписав футуризм. Італійський футуризм представлений іменами художника і літератора Ф. Канджулло, художника, скульптора і письменника Ф. Десперо. Неабияк вирізнялося й середовище російських авангардистів, серед яких, як відомо, було чимало українців з походження. Професійними художниками, які бралися й за літературу, були Д. Бурлюк, О. Гуро й О. Кручоних, аматорськи причетні до малярства В. Каменський і В. Хлебников. В. Маяковський теж не цурався пензля, а його рання поетична творчість пронизана потягом до живописності образу. З різними культурами співвідноситься ім'я знаменитого авангардиста К. Малевича, який був не лише художником, а й теоретиком мистецтва. Багатим на мультиталанти виявився і польський авангард (Т. Чижевський, Л. Хвістек та ін.). Серед інших польських імен *Doppelbegabungen*, творчість яких збіглася з періодом міжвоєнної згадано Є. Гулевича, драматурга, прозаїка, маляра і графіка, та славнозвісного графіка й письменника Б. Шульца. Із середовища дадаїзму увійшли в історію мистецтв такі відомі митці німецькомовного світу, як художник, скульптор, поет Р. Хаусманн та багатогранний митець-мультиталант К. Швіттерс. Художник-

кубіст П. Пікассо, чиє ім'я дотичне до сюрреалістичної естетики, відомий і як автор поем. Із сюрреалізмом асоціюють творчість багатьох французьких художників-літераторів (Ж. Арп, М. Жакоб, А. Мішо та інші). У контексті сюрреалізму відзначено діяльність В. Незвала, одного з творців чеського варіанту сюрреалізму, учасника спілки молодих письменників і художників «Деветсил», естетична програма якої отримала назву «поетизм», а також К. Тейге, чеського письменника, перекладача, літературного критика, публіциста, художника-графіка, книжкового оформлювача, теоретика мистецтва. Прикметно, що серед універсалістів різних часів та національних культур трапляється чимало митців, так званих продюсерів культури, які працювали на згуртування творчих сил, організовуючи відповідні творчі угруповання, а також відкриваючи й підтримуючи нові молоді таланти. Прихід в українську літературу міжвоєнної плеяди талановитих художників уписується як у традиції універсалізму, звіддавна притаманного українській культурі, так і в міжлітературний процес, позначений інтермедіальними пошуками. Потяг до слова митців пензля, серед яких представники найрізноманітніших стильових течій, зумовлений модерністичними експериментами й пошуками повного творчого самовираження.

Оцінити літературний доробок митців, дебютантів міжвоєнної, з увагою до визначених інтермедіальних аспектів – мета дослідження в «жанрових» розділах, присвячених творчості кожного з універсалістів зокрема.

Постать Святослава Гординського вирізняється серед інших біпрофесіоналів творчим масштабом і колосальною спадщиною у двох мистецьких царинах. Відзначено, що процеси міжмистецької взаємодії виразно помітні на старті поетичної творчості. Так, перша збірка «Барви і лінії» (1933) може вважатися інтермедіальним продуктом, адже синтезує текст і оформлення авторства С. Гординського, а також в мономедіальній площині «оповідає» й «показує» малярство. Та з кожною новою поетичною книжкою автор стає впевненішим у мистецтві літератури, тож перегуки з образотворчим мистецтвом слабшають. Вказано, що дві арт-сфери співіснують, не підпорядковуючись, а доповнюючи одна одну. Сам Гординський толерував власне самотійні

дослідження літератури й мистецтва, про що висловився в мистецькій монографії, присвяченій творчості Тараса Шевченка. Цей художній матеріал зумовив модифікації в дослідницькій стратегії: на фундаменті інтермедіальності розгортається інтертекстуальне прочитання С. Гординського у зв'язках з українською та світовою літературами. У кожному з виокремлених розділів, що висвітлює літературний, літературознавчий, перекладацький аспекти реценції різних літератур чи діалогів з українською літературою, відзначено автономний досвід С. Гординського «поза контекстом» – як маляра, графіка, мистецтвознавця. Так, його літературне захоплення давньою українською літературою, зокрема «Словом о полку Ігоревім», що вилилося в поетичні ремінісценції й алюзії, переспів «Слова», літературознавчі праці про пам'ятку, доповнюється графічними роботами, що проілюстрували «Слово о полку Ігоревім», мистецтвознавчими розвідками, у яких проаналізовано іконопис давнини. Шевченкіана С. Гординського – це і поетичні діалоги та переосмислення Шевченкового слова, і серія літературознавчих публікацій, які засвідчують модерність підходів автора до постаті Кобзаря, і мистецтвознавчі праці про Шевченка-маляра, й участь у суспільній дискусії про пам'ятник Шевченкові у Вашингтоні. Розстріляне відродження розкривається як у поетичному й літературознавчому аспекті, так і в увазі С. Гординського до мистецтва підсовєцької України. Крім того, він виконав низку графічних портретів тогочасних письменників і діячів культури. С. Гординський розширює інтелектуальний простір письменства, активно акцептуючи з різних національних літератур. Світова література (в роботі бралася до уваги французька, німецька, польська, італійська літератури) стає ближчою для українців уже завдяки численним перекладам автора. Для його літературознавчого стилю характерні запозичення й аналогії з образотворчого мистецтва, приклад якого дає можливість рельєфно висвітлити художні процеси в літературі. Митець вступає в поетичний діалог із суголосними для себе інонаціональними письменниками, художньо переосмислюючи їхню творчість. На цьому зрізі виявлені численні топоекфрази, малярські, скульптурні, архітектурні екфрази, інші мистецькі інкорпорації, що засвідчують глибоку

обізнаність С. Гординського з культурами країн, література яких спонукала його до власної творчості.

Зазначено, що хоча аналіз міжмистецьких перетинів у творчості Івана Крушельницького ускладнюється у зв'язку зі втратою великої частини його графічного доробку, усе ж навіть на основі збережених робіт можна дослідити творчу еволюцію митця, яка великою мірою синхронізувалася й з поетичною творчістю. Крушельницький еволюціонував від естетизму сецесії до експресіоністської поезики потворного і надриву. У ранній графіці й поетичній творчості (перша збірка «Весняна пісня» (1924)) митця простежено відгомони сецесійного стилю. Він практикував в літературній колористиці делікатні і затуманені, заледве відчутні барви, півтони, творить метафори, що синтезують колір та гру світлотіні. Уже друга збірка «Юний спокій» (1929) поета продемонструвала відхід від малярської «оптики». Нюанси, відтінки змінює віршарська риторика, сповнена пафосу. У збірці «Бурі і вікна» (1930) помітний перехід поета до експресіонізму. Назрівають зміни й у графіці: поодинокі конструктивістські «Індустріальні пейзажі» та обкладинки до книжок трапляються серед робіт 20-х років, коли І. Крушельницький переважно вправлявся в сецесійних пейзажах і краєвидах, а також були спроби застосування мови експресіоністів. Остання прижиттєва збірка автора «Залізна корова» (1932), як і перша, яскраво оприявнила поетичний талант Івана Крушельницького, його постійний творчий пошук. Здатність до стильових «перевтілень» засвідчила широкий діапазон процесів взаємостимулювання між поезією і графікою. У літературі «працюють» усі типи переведення малярського досвіду: автор виступав як ілюстратор (медіа-комбінації), вдавався до екфрастичної практики, а також застосовував малярську «поетику» в поетичних текстах (інтермедіальні інтерференції).

Художник Володимир Гаврилюк – автор двох поетичних збірок «Сольо в тиші» (1935) та «Тінь і мандрівник» (1969). Через нетривкі матеріали, з якими він працював, та бурхливу круговерть історичних подій збереглося вкрай мало його робіт, що не сприяло зіставленню малярства з поезією. Відзначено, що в збірці

«Сольо в тиші» поет оперує нюансовим освітленням, що перегукується з імпресіоністичним живописом, у якому колористичні експерименти ґрунтувалися власне на впливі світла. Першій збірці притаманна еклектичність стилю, що загалом характерно для дебютних збірок митців-універсалістів, які випробовують свій поетичний «голос» у різних стильових партіях, маючи вже вироблений стиль і творчу манеру в живописі чи графіці. У поезії В. Гаврилюка інкорпоровано чимало екфразисів різних типів, літературно інтерпретовано окремі малярські жанри. Прикметним є пейзаж В. Гаврилюка, який максимально уникає абстрактних понять, плекаючи образний світ. Домінантним для поета стає художній простір, успіх творчого моделювання якого зумовлений малярським талантом автора. Констатовано перевагу образів просторового характеру, візуальних образів, у чому можна спостерегти схожість з принципами творення пейзажного живопису. В. Гаврилюк віддає данину живопису через велику кількість кольоративів у віршах, уплітає в поетичну метафорику малярську термінологію. Поетична творчість В. Гаврилюка виразно тяжіє до синестезійності.

Взаємозв'язки між творчими реалізаціями Василя Хмелюка – в малярстві та в поезії – у літературознавстві знайшли різні, часом протилежні оцінки: від заперечення будь-якого зв'язку до констатації зумовленості поетичного світу мисленням митця-майлара. В. Хмелюк, безперечно, самодостатній у кожному мистецтві, водночас саме його літературна творчість репрезентує окремі інтермедіальні різновиди, які рідко практикували (або й не практикували взагалі) інші універсалісти. Взаємодоповнення поезії й малярства витворює образ надзвичайно оригінального митця в нашій культурі. Його звернення до поезії вилилося у творчі експерименти, на відміну від стабільної манери в малярстві, що тлумачимо як пошуки в мистецтві слова можливостей розвитку себе як митця і як особистості, що прагне не загубитися у світі. Якщо в малярстві відчутні виразні риси експресіонізму й замилювання насиченою колористикою, то в поезії – еволюція від експресіонізму через футуризм до сюрреалізму. Непоодинокими є автобіографічні екзерсиси, що відсилають до основного фаху автора. У творчості В. Хмелюка знаходимо чимало артефактів, які розглядаються власне як

інтермедіальні продукти. Так, він сам оформлював власні поетичні книжки, видані гектографічним способом, а також експериментував з графічним оформленням як допоміжним засобом тексту в дусі футуристичної естетики, інтегруючи вербальну й візуальну компоненти («1926, 1928, 1923»). «Поетика» малярства в поезії цікава власне колористикою, яка вписується в стильові особливості кожного напрямку. Творчість Василя Хмелюка ілюструє авангардні пошуки еміграційної поезії.

Літературна творчість Оксани Лятуринської доповнює її мистецьку спадщину (скульптура, графіка, кераміка, писанкарство тощо), яка, на жаль, великою мірою безповоротно втрачена. Якщо збірка віршів «Гусла» (1938) дає перевагу звуковому образі, то поетична книжка «Княжа емаль» (1941) викликає уявлення переважно зорового характеру. Настанова на звеличення національної історії була спільним творчим рушієм у різних видах мистецтва, у яких працювала О. Лятуринська. Констатовано її відчуття міри, лаконічність виразу як у словесному мистецтві, так і в графіці та писанкарстві. Так, поетична транспозиція О. Лятуринської вирізняється адекватним відтворенням колористики, її мінімалізацією в окремих циклах, часом аж до монохромії, як це спостерігалось й у портретистиці. Прикметні її поезії пейзажного характеру, вірші, які прагнуть стати картинами. Поезія О. Лятуринської надала багато прикладів цікавих операцій поетки з художнім простором, що можна також пояснити особливостями мислення О. Лятуринської, яка професійно обізнана з морфологією просторових мистецтв. Попри об'єктивні причини та інтенції поетки дистанціюватися від образотворчого мистецтва, пишучи поезії, усе ж його резонанс відчутний у поетичній тканині. Окрім віршів, у яких лірична героїня постає в образі художниці, Оксана Лятуринська практикувала артефактні екфразиси й Bildgedicht.

Галя Мазуренко впродовж свого життя була незмінно віддана двом видам мистецтва – малярству і поезії. У її віршах можна спостерегти численні мистецькі «цитати», імітацію жанрових малярських форм, експерименти з художнім простором. Збірки пражського періоду («Акварелі» (1926), «Стежка» (1939),

«Вогні» (1939), «Снігоцвіти» (1941)) синтезують символізм, неоромантизм, імпресіонізм, а також елементи неокласици й окремі екзистенційні мотиви. Настанова на різні стилі спостерігається й у поетичних книжках лондонського періоду: «коефіцієнт» інтермедіальності, однак, у них вищий. Так, вона сама ілюструє свої книжки, а збірка «Північ на вулиці» (1980) як медіа-комбінація посідає виняткове місце в її творчості. Відзначено важливість музичного для творчості Г. Мазуренко, що свідчить про синестетизм її художнього мислення. Крім того, їй, як і багатьом іншим універсалістам, характерне особливе замислення над сутністю своєї творчості, таланту, творчої самоідентифікації, артикульоване в поетичних творах.

Відзначено, що інтерпретаційний потенціал прози Адальберта Ерделі надзвичайно потужний власне в інтермедіальному ракурсі. Його твори репрезентують як безпосереднє відтворення мистецького досвіду, так і «латентні» особливості на поетикальному рівні. Романи А. Ерделі стали документами багатого внутрішнього життя автора, що розкривають не лише окремі біографічні сторінки, а й естетичні погляди митця, сформовані в контексті модерністських тенденцій. Жанрову природу творів означено, як *Künstlerroman*. А. Ерделі художньо осмислював ідеї споріднення мистецтв та їхніх мов, винятковості й богообраності творчої особистості, її конфлікту зі світом філістерів, що перегукується з естетикою романтиків. Письменництво важливе А. Ерделі не як «малювання словом», дескрипцією, а власне можливістю висловити свої філософсько-естетичні погляди, системи, оцінки, чого неможливо досягнути в малярський спосіб. А. Ерделі прагнув дати оцінки, висловити свою позицію, тому й брався за перо. Мистецька тема оприявнюється також зі введенням екфразисів. Характерне й зіставлення двох царин творчості за жанровими вподобаннями. Так, якщо Ерделі-художник здобув визнання передусім як портретист, то в літературі він не давав описів персонажної зовнішності, однак акцентував візуальні деталі, що увиразнювали образи героїв. Інтермедіальна референційність проявилася у його «кольорофілософії» та літературному оперуванні барвою.

Письменницька практика Василя Масютина засвідчила, що митцеві було надто тісно в образотворчому мистецтві в межах жанрів портрета чи медальйона. У літературі він тяжів до великих епічних форм, причому його проза ніяким чином не акцептувала автобіографізму, а поставала новими фікційними світами, вражаючи польотом фантазії автора. Крім того, жанр фантастичної повісті і поетика жаху і таємниці у літературі В.Масютина викликає асоціації з його ілюстраціями й гравюрами фантастично-символічного характеру, у яких світ страшного й потворного навіяний творчістю Гойї. Василь Масютин репрезентував власні ілюстрації у своїх повістях, таким чином синтезуючи вміння у візуальних мистецтвах з літературним хистом. Трапляються в його творах відсилання до окремих імен художників, що можна тлумачити як певні різновиди екфраз. У прозі автор надає перевагу оповіді над показом, усе ж чимало візуальних атракторів стають важливими чинниками поетики повістей.

Мемуаристика видатного маляра Олекси Грищенка, передусім спогади митця «Мої роки в Царгороді», стала свідченням своєрідного перетворення його документа художника в арт-документ. «Мої роки в Царгороді» розглянуто як щоденник у контексті творів цього жанру інших художників та подорожніх записок, що й зумовило переплетення автобіографічного матеріалу з мистецькими студіями. Захоплений екзотикою Константинополя О. Грищенко майстерно візуалізує цей простір у деталях. Автор веде щоденник не для себе, а для читача, причому для читача ерудованого, зацікавленого мистецтвом і культурою. О. Грищенко – видатний майстер екфразису й літературний колорист.

Безперечно, робота може мати перспективу продовження як «екстенсивного» характеру – із залученням нових імен митців універсального типу, так і «інтенсивного», що передбачає поглиблення аналізу літературно-мистецького інтеракціонізму на матеріалі художників-письменників міжвоєнної доби. Це продуктивний літературознавчий шлях, суголосний з інтердисциплінарними інтенціями компаративістичних студій сучасності.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Адальберт Ерделі : альбом / упоряд. А. Ковач. Ужгород : Вид-во Олександри Гаркуші, 2007. 380 с.
2. Адорно Т. Теорія естетики / пер. з нім. П. Таращука. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 518 с.
3. Альберти Л.-Б. Из «Трех книг о живописи» // Мастера искусства об искусстве : избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов : в 4 т. Т. 1. Москва ; Ленинград : Гос. изд-во изобразит. искусств, 1937. С. 69–96.
4. Альфонсов В. Слова и краски : Очерки из истории творческих связей поэтов и художников. Москва : Сов. писатель, 1966. 244 с.
5. Андрусів С. М. Модус національної ідентичності : Львівський текст 30-х років ХХ ст. Львів : Вид-во ЛНУ ; Тернопіль : Джура, 2000. 340 с.
6. Анісімова Н. «Як передати, осеню, твою істоту?» (Осінь як поетичний міф у ліриці Оксани Лятуринської) // Слово і час. 1999. № 11. С. 46–48.
7. Анісімова Н. П. Міфологічні джерела поезії Оксани Лятуринської. Запоріжжя : Просвіта, 2005. 171 с.
8. Антонич Б. І. Література безробітної інтелігенції // Антонич Б. І. Вибрані твори. Київ : Смолоскип, 2012. С. 543–546.
9. Антонич Б. І. Національне мистецтво (Спроба ідеалістичної системи мистецтва) // Українські мистецькі виставки у Львові. 1919–1939 : довідник ; антологія мистецько-критич. думки / автор-упоряд. Р. М. Яців. Львів : ЛНАМ ; Ін-т народознавства НАН України, 2011. С. 384–388.
10. Арнхейм Р. Визуальное мышление // Психология мышления / под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, В. А. Спиридонова, М. В. Фаликман, В. В. Петухова. Москва : АСТ : Астрель, 2008. С. 182–190.
11. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры / общ. ред. Н. Арутюновой и М. Журиной. Москва : Прогресс, 1990. С. 5–32.
12. Архипенко О. Теоретичні нотатки // Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва : Українська теоретична думка ХХ століття :

- антологія / упоряд. Р. М. Яців. Львів : Львів. нац. акад. мистецтв ; Ін-т народознав. НАНУ, 2012. Ч. 1. С. 96–135.
13. Архипов Ю. Гуго фон Гофмансталь : поезія и життя на рубеже двох веков // Гофмансталь Г. фон. Избранное / пер. с нем. Москва : Искусство 1995. С. 6–43.
 14. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / пер. з нім. Київ : Ніка-Центр, 2012. 440 с. (Серія «Зміна парадигми» ; Вип. 15).
 15. Астаф'єв О. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем. Київ : Смолоскип, 1998. 314 с.
 16. Бажан М. П. Політ крізь бурю : вибр. тв. Київ : Криниця, 2002. 608 с.
 17. Базилевский А. Деформация в эстетике сюрреализма и экспрессионизма // Сюрреализм и авангард : материалы российско-французского коллоквиума, состоявшегося в Институте мировой литературы. Москва : ГИТИС, 1999. С. 33–46.
 18. Байцак М. С. Поэтика описания в прозе И. А. Бунина : живопись посредством слова : автореф. ... канд. филол. наук. Омск, 2009. 17 с.
 19. Балашова Т. Многоликий авангард // Сюрреализм и авангард. Материалы российско-французского коллоквиума, состоявшегося в Институте мировой литературы. Москва : ГИТИС, 1999. С. 22–33.
 20. Барка В. Автобіографія // Терем. 1979. Ч. 6. С. 4–12.
 21. Барка В. Поезія Оксани Лятуринської // Лятуринська О. Зібрані твори. Торонто : Видання Організації Українок Канади, відділ Торонто-місто, 1983. С. 724–743.
 22. Баткин Л. М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. Москва : Искусство, 1990. 415 с.
 23. Баттистини М. Символы и аллегории // Энциклопедия искусства. Москва : Омега, 2008. 384 с.
 24. Бачинський Є. Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбарів на чужині // Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва : Українська

- теоретична думка ХХ століття : антологія / упоряд. Р. М. Яців. Львів : Львів. нац. акад. мистецтв ; Ін-т народознав. НАНУ, 2012. Ч. 2. С.133–145.
25. Башляр Г. Избранное : Поэтика пространства / пер. с фр. Москва : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. 376 с.
26. Башляр Г. Фрагменты поэтики вогню / пер. з фр. Р. В. Мардера. Харків : Фоліо, 2004. 143 с.
27. Береговська Х. Святослав Гординський: творчість за пів століття. Львів : Априорі, 2017. 208 с.
28. Берестовская Д. Синтез искусств и образный мир художественного творчества // Берестовская Д. С., Шевчук В. Г. Синтез искусств в художественной культуре. Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2010. С. 4–25.
29. Битинський (Оверкович) М. Невіджалувана втрата // Лятуринська О. Зібрані твори. Торонто : Видання Організації Українок Канади, відділ Торонто-місто, 1983. С. 732–743.
30. Бігун О. А. Byzantinum : pro et contra. (Амбівалентність візантійства у творчості Тараса Шевченка) : монографія. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2014. 412 с.
31. Біла А. Український літературний авангард : пошуки, стильові напрямки. Київ : Смолоскип, 2006. 464 с.
32. Білецький П. О. Мова образотворчих мистецтв. Київ : Радянська школа, 1973. 128 с.
33. Біловус Л. І. Інтертекстуальність у мистецьких світах // Неймовірно можливі світи : референтність, фікційність, текстуалізація. Тернопіль : Ред.-вид. відділ ТНПУ, 2005. С. 213–252.
34. Бланшо М. Пространство литературы / Пер. с франц. Москва : «Логос», 2002. – 288 с.
35. Бобилевич Г. «Книга художника» как интермедиаальный дискурс // *Poznascie studia slawistyczne*. Poznac : Wzdownictwo Naukowe UAM, 2012. № 2. S. 41–69.

36. Бобрик Р. Деякі спостереження над взаємозв'язками літератури й живопису // Екфразис: вербальні образи мистецтва : монографія / за ред. Т. Бовсунівської. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2013. С. 63–79.
37. Бовсунівська Т. Основи теорії літературних жанрів: Монографія. К. : Видавничо-поліграфічний центр „Київський університет”, 2008. 519 с.
38. Богомазов О. Живопис і його елементи // Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва : Українська теоретична думка ХХ століття : антологія / упоряд. Р. М. Яців. Львів : Львів. нац. акад. мистецтв ; Ін-т народознав. НАНУ, 2012. Ч. 2. С. 161–180.
39. Бодлер Ш., Беньямін В. Художник сучасного життя // Бодлер Ш. Паризький сплін : есе / пер. з фр. та нім. Р. Осадчука. Київ : Комубук, 2017. С. 139–200.
40. Бойко Ю. Из сім'ї великих // Терем. Детройт, 1990. № 10. С. 65–68.
41. Борисова И. Е. Zeno is here : в заштиту интермедиальности // Новое литературное обозрение. Москва, 2004. № 65 (1). С. 384–391.
42. Борисова И. Е. Интермедиаальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме : автореф. дисс. ... канд. наук. 24.00.01 Ё культурология. Санкт-Петербург, 1999. 16 с.
43. Борисова И. Е. Перевод и граница : Перспективы интермедиаальной поэтики // Toronto Slavic Quarterly : Academic Electronic Journal in Slavic Studies. 2004. № 7. Url: <http://sites.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml>
44. Бортник С. Візуальні види мистецтва в романі «Кільці рож» Петра Карманського: синтез мистецтв чи інтермедіальність? // Волинь філологічна : текст і контекст : Явище синтезу мистецтв в українській літературі : зб. наук. праць. Вип. 6. Луцьк, 2010. С. 141–149.
45. Брагинская Н. Экфрасис как тип текста : (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканського текста. Москва : Наука, 1977. С. 259–283.
46. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.

47. Будний В. Між дисциплінами: розширення контекстів літературознавчої галузі чи зміна статусу? // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Вип. 44. Ч. 1. Львів, 2008. С. 22–31.
48. Бурлюк Д., Бурлюк М. Поети брати Бурлюки. Тонкофінгерпринт : поезії / пер. з рос. О. Вертіля. Київ : Ярославів Вал, 2014. 264 с. + 16 с. кольор. вкл.
49. Вагнер Р. Избранные работы / сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова ; вст. ст. А. Ф. Лосева ; пер. с нем. Москва : Искусство, 1978. 695 с. (История эстетики в памятниках и документах).
50. Вайшштайн У. Порівняння літератури з іншими видами мистецтва : сучасні тенденції та напрями дослідження в літературознавчій теорії і методології // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи : антологія / за заг. ред. Д. Наливайка. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 372–410.
51. Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. Москва : Искусство, 1977. 263 с.
52. Валери П. Об искусстве / пер. с фр. подгот. В. Козовой ; предисл. А. Вишневого. Москва : Искусство, 1976. 622 с.
53. Ванслов В. В. Эстетика романтизма. Москва : Искусство, 1966. 403 с.
54. Василий Николаевич Масыгин (1884–1955) : Гравюра, рисунок, живопись. Москва : Галеев-Галерея, 2012. 280 с.
55. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Москва : Высшая школа, 1989. 648 с.
56. Винчи Леонардо да. О науке и искусстве / пер. с итал. Санкт-Петербург : Амфора ; ТИД Амфора, 2005. 414 с. («Александрійська бібліотека»).
57. Вислоух С. Література й візуальний образ. Простір структурної спільності мистецтв // Теорія літератури в Польщі : антологія текстів : Друга половина ХХ і початок ХХІ ст. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 309–321.
58. Віконська Д. «Ars Longa...» : Літературознавство. Мистецтвознавство. Культурологія : есеї. Львів : ЛА «Піраміда», 2015. 352 с.

59. Влизько О. Серце і вогонь. Краків ; Львів : Українське видавництво, 1942. 104 с.
60. Воєводіна А. В. Екфрасис у російській поезії «срібного віку») : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.02 Ї російська література. Дніпропетровськ, 2008. 17 с.
61. Волинь філологічна : текст і контекст : Явище синтезу мистецтв : зб. наук. пр. Вип. 10 / упоряд. О. Маланій. Луцьк, 2010. 252 с.
62. Володимир Ласовський / гол. ред. М. Ласовська-Крук. Торонто, Канада, 1980. 127 с.
63. Волошин Л. Володимир Гаврилюк Ї мистець високого лету альбатроса // Збруч. Url: <https://zbruc.eu/node/81601>
64. Волошин Л. Рання графіка Святослава Гординського. 1920–1930 роки. Львів : Афіша, 2007. 188 с.
65. Вороний М. Пензлем і пером : думки естета // Українські мистецькі виставки у Львові. 1919–1939 : довідник ; антологія мистецько-критичної думки / автор-упоряд. Р. М. Яців. Львів : ЛНАМ ; Ін-т народознавства НАН України, 2011. С. 277–303.
66. Габричевский А. Морфология искусства. Москва : Аграф, 2002. 864 с.
67. Гавдида Н. Літературно-малярський дискурс творчості Богдана Лепкого : монографія. Київ : Смолоскип, 2012. 228 с.
68. Гаврилко М. На румовищах. Краків, 1910. 81 с.
69. Гаврилюк В. Олекса Новаківський // Карби. Львів, 1933. Ч. 1. С. 8–12.
70. Гаврилюк В. Осіння елегія. Львів, 1993. 52 с.
71. Гаврилюк В. Поезії / упоряд. В. І. Лучук. Львів : Каменяр, 1994. 111 с.
72. Гаврилюк Н. Інтермедіальність, інтертекстуальність, візуальність // Матеріали конференції «Актуальні проблеми літературознавчої термінології». Рівне : Рівненський державний гуманітарний університет, 2017. Т. 2. С. 43–46.
73. Гаврош О. Таємниця Ерделі. Тернопіль : Навчальна книга Ї Богдан, 2018. 256 с. (Серія «Ім'я на обкладинці»).

74. Гайдеггер М. Дорогою до мови / Переклав з нім. В. Кам'янець. Львів : Літопис, 2007. 232 с.
75. Галанов Б. Е. Живопись словом. Москва : Советский писатель, 1972. 184 с.
76. Галанов Б. Е. Платье для Алисы : Диалог писателя и художника. Москва : Книга, 1990. 302 с.
77. Галеев Б. М. Содружество чувств и синтез искусств. Москва : Знания, 1982. 64 с.
78. Гашева Н. В., Гашева Н. Н., Белозерова Е. Ю., Плюснина Г. Н. Литература и живопись (опыт изучения взаимодействия искусств). Пермь : Пермск. гос. ун-т, 1990. 80 с.
79. Геймей А. Культурологічна компаративістика : інтерпретація та екзистенція // Захід і Схід : основні тенденції розвитку сучасного порівняльного літературознавства : антологія / наук. проект, заг. ред. Л. Грицик. Донецьк : Ландон XXI, 2012. С. 113–121.
80. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфразис в русской литературе : сб. тр. Лозаннского симпозиума / под. ред. Л. Геллера. Москва : МИК, 2002. С. 5–19.
81. Генералюк Л. Взаємодія літератури і мистецтва. Начерк теорії словесно-візуальних інтеракцій // *Studia methodologica*. Вип. 29. Тернопіль : Ред.-вид. відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка. С. 81–89.
82. Генералюк Л. Код образотворчого мистецтва у слові Шевченка : колористика // Слово і час. 20103. № 2. С.3–13.
83. Генералюк Л. Універсалізм Шевченка : взаємодія літератури і мистецтва. Київ : Наук. думка, 2008. 544 с.
84. Герчук Ю. Я. История графики и искусство книги : учеб. пос. Москва : Аспект Пресс, 2000. 320 с.
85. Гилберт К. Э., Кун Г. История эстетики. Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. 653 с.
86. Гніздовський Я. Іван Мештровіч // Арка. 1947. № 1. С. 14–17.

87. Гніздовський Я. Малюнки. Графіка. Кераміка. Статті. Нью-Йорк : Пролог, 1967. 174 с.
88. Головата Л. Святослав Гординський і центральна постать львівського видавничого процесу в роки німецької окупації. Львів, 2007. 31 с.
89. Голод Р. Б. Іван Франко та літературні напрями кінця XIX і початку XX століття. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2005. 284 с.
90. Горацій К. Ф. Твори / з лат. Київ : Дніпро, 1982. 254 с.
91. Горбачов Д. Случаї. Київ : Артбук, 2017. 176 с.
92. Гординський С. АНУМ: Спогади про асоціацію незалежних українських мистців у Львові // В обороні культури. Київ : Гелікон, 2005. С. 140–171.
93. Гординський С. 29 Бієнале у Венеції // В обороні культури. Київ : Гелікон, 2005. С. 59–68.
94. Гординський С. Богдан-Ігор Антонич. Його життя і творчість // На переломі епох. Літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади / Серія «Ad fonts – До джерел». – Львів : Світ, 2004. – С. 220–236.
95. Гординський С. В обороні культури. Київ : Гелікон, 2005. 376 с.
96. Гординський С. Вергарн, поет і людина // На переломі епох : літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади. Львів : Світ, 2004. С. 374–385.
97. Гординський С. Вистава малюнків у музеї наукового Товариства імені Шевченка // Назустріч. 1934. Ч. 21 (1 листоп.).
98. Гординський С. Вулиця Листопада (Львівський спогад) // На переломі епох : літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади. Львів : Світ, 2004. С. 453–456.
99. Гординський С. Декорація в новому театрі // Українські мистецькі виставки у Львові. 1919–1939 : довідник ; антологія мистецько-критичної думки / автор-упоряд. Р. М. Яців. Львів : ЛНАМ ; Ін-т народознавства НАН України, 2011. С. 338–340.
100. Гординський С. З лупою літературного детектива над «Словом о полку Ігореві» // На переломі епох : літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади. Львів : Світ, 2004. С. 103–118.

101. Гординський С. І переливи барв, і динамічність ліній... : вірші і поеми. Львів : Каменярь, 1990. 270 с.
102. Гординський С. Каталог-альманах III виставки Спілки праці українських образотворчих мистців, 1942 // Святослав Гординський про мистецтво : зб. статей / упоряд. Х. Береговська. Львів : Апріорі, 2015. С. 202–214.
103. Гординський С. Колір і ритми : Поезії. Переклади. Київ : Час, 1997. 479 с.
104. Гординський С. Лев Гец // Святослав Гординський про мистецтво : зб. статей / упоряд. Х. Береговська. Львів : Апріорі, 2015. С. 671–674.
105. Гординський С. Леонид Моложанин // В обороні культури. Київ : Гелікон, 2005. С. 242–245.
106. Гординський С. Лист з Парижу. Два мистецтва // Святослав Гординський про мистецтво : зб. статей / упоряд. Х. Береговська. Львів : Апріорі, 2015. С. 83–86.
107. Гординський С. Лист з-над Арна // Святослав Гординський про мистецтво : зб. статей / упоряд. Х. Береговська. Львів : Апріорі, 2015. С. 153–156.
108. Гординський С. Луни давнини. Шляхами одного міту // Святослав Гординський про мистецтво : зб. статей / упоряд. Х. Береговська. Львів : Апріорі, 2015. С. 67–68.
109. Гординський С. Львів, Париж, еміграція. Спогади про Степана Луцика // Святослав Гординський про мистецтво : зб. статей / упоряд. Х. Береговська. Львів : Апріорі, 2015. С. 621–628.
110. Гординський С. Мистецтво непевних часів. Інтерв'ю редактора Юрія Тиса зі Святославом Гординським для 10-го випуску журналу «Терем» // Гординський С. Колір і ритми : Поезії. Переклади. – К. : Час, 1997. С. 19–24.
111. Гординський С. Між фантастикою, історією і дійсністю (Творчість Василя Масютина) // Святослав Гординський про мистецтво : зб. статей / упоряд. Х. Береговська. Львів : Апріорі, 2015. С. 317–321.
112. Гординський С. Модернізм і українське мистецтво // Українські мистецькі виставки у Львові. 1919–1939 : довідник ; антологія мистецько-критичної

- думки / автор-упоряд. Р. М. Яців. Львів : ЛНАМ ; Ін-т народознавства НАН України, 2011. С. 334–335.
113. Гординський С. На переломі епох : літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади. Львів : Світ, 2004. 504 с. (Серія «Ad fontes Ї До джерел»).
114. Гординський С. Надреалізм і час абсурду // Святослав Гординський про мистецтво : зб. статей / упоряд. Х. Береговська. Львів : Априорі, 2015. С. 240–243.
115. Гординський С. Олекса Влизько // Влизько О. Серце і вогонь. Краків ; Львів : Українське видавництво, 1942. С. 5–15.
116. Гординський С. Олекса Грищенко: До 90-річчя майстра українського малярства // Гординський С. В обороні культури. Київ : Гелікон, 2005. С. 269–277.
117. Гординський С. Олекса Новаківський. Мистецька традиція та її вплив на молодого артиста // Святослав Гординський про мистецтво : зб. статей / упоряд. Х. Береговська. Львів : Априорі, 2015. С. 118–139.
118. Гординський С. Паноптикум нової французької літератури // На переломі епох : літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади. Львів : Світ, 2004. С. 387–395.
119. Гординський С. Поезії : вірші оригінальні і перекладні. Джерсі-Сіті ; Мюнхен : Сучасність, 1989. 447 с.
120. Гординський С. Поезія Миколи Зерова // На переломі епох : літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади. Львів : Світ, 2004. С. 152–159.
121. Гординський С. Поезія Франсуа Війона // На переломі епох : літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади. Львів : Світ, 2004. С. 396–407.
122. Гординський С. Поети Заходу. Нью-Йорк : Літературно-мистецький клуб, 1961. 136 с.
123. Гординський С. Поїздка в Україну // На переломі епох : літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади. Львів : Світ, 2004. С. 456–474.

124. Гординський С. Про Олексу Новаківського і мистецьке життя Львова в його часи (жмут спогадів) // Святослав Гординський про мистецтво : зб. статей / упоряд. Х. Береговська. Львів : Априорі, 2015. С. 410–413.
125. Гординський С. Реабілітація Тараса Шевченка // На переломі епох : літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади. Львів : Світ, 2004. С. 131–134.
126. Гординський С. «Слово о полку Ігореві» як літературна пам'ятка // На переломі епох : літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади. Львів : Світ, 2004. С. 9–103.
127. Гординський С. Тарас Шевченко І маляр. 1814–1861. Краків ; Львів : Укр. вид-во, 1942. 30 с.
128. Гординський С. Те, що лишається (Про те, що творче в колишній українській радянській літературі) // На переломі епох : літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади. Львів : Світ, 2004. С. 284–291.
129. Гординський С. Український вірш : поетика // Гординський С. Нариси з поетики : Теоретико-методологічні та історико-літературні виміри. Івано-Франківськ : Видавець Третяк І. Я., 2008. С. 83–136.
130. Гординський С. Український романтизм і його зв'язки із Західним світом // На переломі епох : літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади. Львів : Світ, 2004. С. 121–129.
131. Гординський С. Французькі поети українською мовою // На переломі епох : літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади. Львів : Світ, 2004. С. 419–427.
132. Гординський С. Чи скоординовано всі координати? // На переломі епох : літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади. Львів : Світ, 2004. С. 311–320.
133. Гординський С. Чому Архипенко не створив пам'ятника Шевченкові у Вашингтоні? // Сучасність. 1988. № 3. С. 49–53.
134. Гординський С. Шевченків пам'ятник у Вашингтоні // Сучасність. 1964. № 8. С. 60–64.

135. Гординський С. Юзеф Лободовський і його поезія. Сучасність. 1978. № 1. С. 15–20.
136. Горинь Б. Святослав Гординський на тлі доби : есе-колаж : у 2-х кн. Київ : Ярославів Вал. Кн. 1. 2017. 424 с. : іл. ; Кн. 2. 2018. 624 с. : іл.
137. Горська А. Червона тінь калини: листи, спогади, статті. Київ: Спалах ЛТД, 1996. 240 с.
138. Гофмансталь Г. фон. Поезія и жизнь // Гофмансталь Г. фон. Избранное / пер. с нем. Москва : Искусство, 1995. С. 499–505.
139. Гречко І., Яців Р. Передмова // Гаврилюк В. Осіння елегія. Львів, 1993.
140. Грицай О. Галя Мазуренко // Пробоєм. Прага, 1941. Ч. 12 (101). С.732.
141. Грищенко О. Мої зустрічі з французькими мистцями. Нью-Йорк : Фондація Олекси Грищенка, 1962. 110 с.
142. Грищенко О. Мої роки в Царгороді. Мюнхен ; Париж : Дніпрова хвиля, 1961. 260 с.
143. Грищенко О. Україна моїх блакитних днів. Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1958. 255 с.
144. Громова В. В. Іван Крушельницький // Історія української літератури. ХХ століття : у 2 кн. Кн. 1 : 1910–1930-ті роки : навч. посіб. / за ред. В. Г. Дончика. Київ : Либідь 1993. Кн. 1. С. 355–361.
145. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Київ : Критика, 2009. 447 с.
146. Гуссерль Э. Избранные работы. Москва : Изд. дом «Территория будущего», 2005. 464 с.
147. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика / Вибрані твори/ Пер. з нім. К. : «Юніверс», 2001. – 288 с.
148. Давиденко К. О. Кольороназви в індивідуальній авторській картині світу Максиміліана Волошина : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.02 Ї російська мова. Сімферополь, 2007. 21 с.
149. Двадцять роки : літературні дискусії, полеміки : літературно-критичні статті / упоряд. В. Г. Дончик. Київ : Дніпро, 1991. 366 с.

150. Девіус В. [Донцов Д.] Хмельник. Осіннє сонце (збірка віршів) // Літературно-науковий вісник. 1928. Р. XXVII. Кн. III. С. 282.
151. Делакруа Э. Дневник. Москва : Изд-во Акад. художеств СССР, 1961. 454 с.
152. Денисюк І. Барва, мелодія й температура sensations і sentiments (мікростудія Франкової «Дріади») // Денисюк І. О. Літературознавчі та фольклористичні праці : у 3 т. 4 кн. Львів : Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2005. Т. 2. С. 163–173.
153. Денисюк І. Барви і звуки слова // Денисюк І. О. Літературознавчі та фольклористичні праці : у 3 т. 4 кн. Львів : Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2005. Т. 1. Кн. 2. С. 70–80.
154. Деркачова О. С. Світ у тексті (еволюція стильових систем в українській ліриці другої половини ХХ століття). Івано-Франківськ : Тіповіт, 2013. 300 с.
155. Дзюба І. М. Художній процес. 20–30-ті роки // Історія української літератури. ХХ століття : у 2 кн. Кн. 1 : 1910–1930-ті роки : навч. посіб. / за ред. В. Г. Дончика. Київ : Либідь 1993. Кн. 1. С. 125–147.
156. Диба А. Поетичне полотно Адлера Короліва на небесному мольберті вічності // Волинь філологічна: текст і контекст : Явище синтезу мистецтв в українській літературі : зб. наук. пр. Вип. 6 / упоряд. О. О. Маланій. Луцьк, 2010. С. 49–60.
157. Дмитриева Н. А. Изображение и слово. Москва : Искусство, 1962. 314 с.
158. Дмитриева Н. А. Опыты самопознания // Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве ХХ века. Москва : Наука, 1984. С. 6–50.
159. Донцов Д. Звихнена слава (Пам'яті Марії Башкирцевої) // Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва : Українська теоретична думка ХХ століття : антологія / упоряд. Р. М. Яців. Львів : Львів. нац. акад. мистецтв ; Ін-т народознав. НАНУ, 2012. Ч. 1. С. 59–75.
160. Дорош Я. Іван Крушельницький // Крушельницький І. Графіка : альбом-каталог. Львів : ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України 2004. С. 3–7.
161. Драй-Хмара М. Вибране / упоряд. Д. Паламарчук, Г. Кочур ; передм. І. Дзюби. Київ : Дніпро, 1989. 542 с.

162. Дроботун О. Рецепція кольору в творах М. Коцюбинського (на прикладі новели «На камені») // Наукові записки : зб. літературозн. ст. Серія : Філологічні науки. Вип. 84 : Проблеми рецептивної поетики : Кіровоград, РВВКДПУ ім. В. Винниченка, 2009. С. 61–71.
163. Дроботун О. М. Колористика української прози доби модернізму (на матеріалі новелістики М. Коцюбинського, О. Кобилянської, В. Винниченка) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 Ї українська література. Кіровоград, 2010. 24 с.
164. Дрофань Л. Колір і рима в оркестрації Давида Бурлюка // Мистецтвознавство України : зб. наук. праць. Вип. 12. / Ін-т проблем суч. мист. НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. С. 302–308.
165. Дубин Б. Говоря фігурально : французские поэты о живописном образе // Пространство другими словами : Французские поэты XX века об образе в искусстве. Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. С. 9–15.
166. Дудаков-Кашуро К. В. Экспериментальная поэзия в западноевропейских авангардных течениях начала XX века. Футуризм и дадаизм. Одесса : Астропринт, 2003. 128 с.
167. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. Москва : Прогресс, 1979. 318 с.
168. Експресіонізм : зб. наук. праць / упоряд. та передм. Т. Гаврилів. Львів : ВНТЛ-Класика, 2005. 151 с.
169. Екфразис : вербальні образи мистецтва : монографія / за ред. Т. Бовсунівської. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2013. 237 с.
170. Еллерстрьом Л. Теоретичний підхід до медіатрансформацій // Захід Ї Схід : основні тенденції розвитку сучасного порівняльного літературознавства : [антологія] / наук. проект, заг. ред. Л. Грицик. Донецьк : Ландон XXI, 2012. С. 24–30.
171. Ерделі А. ІМЕН : літературні твори, щоденники, думки. Ужгород : Вид-во Олександри Гаркуші, 2012. 440 с.

172. Євшан М. Михайло Гаврилко. На румовищах». Краків, 1909 // Літературно-науковий вістник. 1910. № XIII. Т. 4. Кн. V.
173. Єфремов С. Історія українського письменства. Київ : Femina, 1995. 688 с.
174. Жеплинська О. Корнило Устиянович (1839–1903). Малярство, графіка, рукописи : альбом-каталог / Нац. музей у Львові ім. Андрея Шептицького. Київ : Р. К. Майстер Принт, 2013. 104 с.
175. Жирмунский В. Немецкий романтизм и современная мистика. Санкт-Петербург : Тип. Т-ва А. С. Суворина «Новое Время», 1914. 207 с.
176. Жодані І. М. Інтерсеміотичність у творчості письменників Нью-Йоркської групи (Емма Андієвська і Віра Вовк) : дис. ... канд. філол. наук. 10.01.06 Ї теорія літератури. Київ, 2007. 180 с.
177. Жук М. Співи землі. Чернігів : Друкарня Губернського Земства, 1912. 128 с.
178. Захід Ї Схід : основні тенденції розвитку сучасного порівняльного літературознавства : [антологія] / наук. проект, заг. ред. Л. Грицик. Донецьк : Ландон XXI, 2012. 376 с.
179. Иванов В. Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. Москва : Издательство «Мусагет», 1916. 351 с.
180. Ильин Е. П. Психология творчества, креативности, одаренности. Санкт-Петербург : Питер, 2009. 434 с.
181. Ингарден Р. Исследования по эстетике / пер. с пол. А. Ермилова и Б. Федорова. Москва : Изд-во иностран. л-ры, 1962. 572 с.
182. Исагулов Н. Интермедиальность как предмет научных исследований. URL : http://intermediality.blogspot.ru/2013/05/blog-post_10.html (дата звернення 07.01.2017).
183. Исагулов Н. Проблема интермедиальности в искусстве : выводы. URL : http://intermediality.blogspot.ru/2013/05/blog-post_15.html (дата звернення 07.01.2017).
184. Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва : Українська теоретична думка ХХ століття : антологія / упоряд. Р. М. Яців. Львів : Львів. нац. акад. мистецтв ; Ін-т народознав. НАНУ, 2012. Ч. 1. 232 с.; Ч. 2. 832 с.

185. Ільницький Д. У проекції двох дзеркал: Інгарден і Антонич у феноменологічному дискурсі // Парадигма : зб. наук. праць на пошану Миколи Ільницького. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2010. Вип. 5. С. 87–93.
186. Ільницький М. Барви і тони поетичного слова // На перехрестях віку : у 3 кн. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. Кн. I. С. 40–58.
187. Ільницький М. Богдан Ігор Антонич // На перехрестях віку : 3 кн. Кн. 2. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 4–148.
188. Ільницький М. Весняна пісня в чорному ореолі (Іван Крушельницький) // На перехрестях віку : у 3 кн. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. Кн. 3. С. 416–434.
189. Ільницький М. «Навала форм, і почувань, і слів...» // Гординський С. Колір і ритми : Поезії. Переклади. Київ : Час, 1997. С. 5–16.
190. Ільницький М. На перехресті стилів (Василь Хмелюк) // Ільницький М. На перехрестях віку : у 3 кн. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. Кн. 1. С. 371–376.
191. Ільницький М. На перехрестях віку // Над рікою часу : Західноукраїнська поезія 20–30-х років. Харків : Фоліо, 1999. С. 5–23.
192. Ільницький М. Пейзажі з вікна (віконна призма в поезії Б. І. Антонича) // Антонич Б. І. Вибрані твори. Київ : Смолоскип, 2012. С. 739–753.
193. Ільницький О. Український футуризм (1914–1930) / пер. з англ. Р. Тхорук. Львів : Літопис, 2003. 456 с.
194. Ільчук М. Т. Інтермедіальність в сучасному німецькомовному літературознавстві // Мова і культура. (Науковий журнал). – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. Вип. 17 (116). Т. VI (174). С. 89–90.
195. Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору // Слово. Знак. Дискурс : антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 136–163.
196. Історія української літератури. ХХ століття : у 2 кн. Кн. 1 : 1910–1930-ті роки : навч. посіб. / за ред. В. Г. Дончика. Київ : Либідь, 1993. 784 с.

197. Йогансен М. Вибрані твори. Київ : Смолоскип, 2009. – 768 с.
198. Каган М. С. Морфология искусства. Ленинград : Искусство, 1972. 440 с.
199. Калмыкова В. Писатель-художник : две стороны одной медали. Url : sites.utoronto.ca/tsq/08/kalmykova08.shtml
200. Камінчук О. Художній дискурс української поезії кінця XIX і початку XX століття. Київ : Пед. преса, 2009. 352 с.
201. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2005. 232 с.
202. Каркавина А. А. Языковая реализация интермедиальных отношений в творчестве Тони Моррисон : автореф. ... канд. филол. наук : 10.02.04 і германские языки. Барнаул, 2011. 19 с.
203. Касперський Е. Літературознавча компаративістика і діалог // Захід і Схід : основні тенденції розвитку сучасного порівняльного літературознавства : [антологія] / наук. проект, заг. ред. Л. Грицик. Донецьк : Ландон XXI, 2012. С. 66–93.
204. Касперський Е. Про теорію компаративістики // Література. Теорія. Методологія / упоряд. і наук. ред. Д. Уліцької. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 518–540.
205. Качкан В. А., Качкан О. В. Епістоли – на небозводі // Нев'януча галузка калини : Українські літератори, вчені, громадські діячі – в діаспорі. Київ, 2011. С. 113–130.
206. Качуровський І. Про Галю Мазуренко та її творчість // Качуровський І. Променисті силуетки : лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 428–436.
207. Качуровський І. Святослав Гординський як поет і перекладач // Терем. Детройт, 1990. № 10. С. 69–75.
208. Керч О. Альбатроси. Буенос-Айрес : Вид-во Юліана Середяка, 1957. 310 с.
209. Клинг О. Топозкфрасис: место действия как герой литературного произведения (возможности термина) // Экфрасис в русской литературе : труды Лозаннского симпозиума. Москва : МИК, 2002. С. 97–110.

210. Книга творчості українських мистців поза Батьківщиною. Філядельфія : Нотатки з мистецтва, 1981. 512 с.
211. Ковалів Ю. І. Історія української літератури: кінець ХІХ – початок ХХІ ст.: підручник: у 10 т. Київ : ВЦ «Академія», 2013. Т. 6: На розломах двадцятиліття. 2019. 528 с.
212. Коваль Р. Михайло Гаврилко : і стеком, і шаблею : Історичний нарис. Вінниця : ДП «Державна картографічна фабрика», 2012. 472 с.
213. Ковальова Т. В. Лексико-семантичні поля кольоративів в українській поезії початку ХХ століття : автореф. канд. філол. наук : 10.02.01 Ї українська мова. Харків, 1999. 16 с.
214. Ковжун П. Василь Масютин // Українські мистецькі виставки у Львові. 1919–1939 : довідник ; антологія мистецько-критичної думки / автор-упоряд. Р. М. Яців. Львів : ЛНАМ ; Ін-т народознавства НАН України, 2011. С. 417–418.
215. Коврижина Я.С. Проза Вірджинії Вулф: інтемедіальний аспект. Дис. ...канд. філол. наук. Література народів стран зарубіжжя 10.01.03 / Яна Станіславовна Коврижина. Санкт-Петербург, 2015. 230 с.
216. Кодак М. П. Авторська свідомість і класична поетика. Київ : ПЦ «Фоліант», 2006. 336 с.
217. Колесніченко-Братунь Н. Еміграція душі, або Феномен митця-емігранта в контексті українського менталітету // Всесвіт. 1996. № 5/6. С. 162.
218. Колісник П. Слово про колір. Колір на пленері як прояв іманентного // Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва : Українська теоретична думка ХХ століття : антологія / упоряд. Р. М. Яців. Львів : Львів. нац. акад. мистецтв ; Ін-т народознав. НАНУ, 2012. Ч. 2. С. 497–501.
219. Коломієць Л. В. Український художній переклад та перекладачі 1920–1930-х років : матеріали до курсу «Історія перекладу» : навч. посіб. Вінниця : Нова Книга, 2015. 360 с.

220. Колтакова Н. Антиномічна колористика в жанрі «книги віршів» у Б.-І. Антонича // Питання літературознавства. Чернівці, 2012. Вип. 85. С. 77–84.
221. Кононенко П. П. Княгиня української духовності // Українське слово : хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття : у 4 т. Київ : Рось, 1994–1995. Т. 2. С. 384–388.
222. Координати : антологія сучасної української поезії на заході : у 2 т. Т. 1. Мюнхен : Сучасність, 1969. 372 с.
223. Копистянська Н. Х. Час і простір у мистецтві слова : монографія. Львів : ПАІС, 2012. 344 с.
224. Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису: пер. з пол. Львів : Літопис, 2009. 206 с.
225. Корнутко-Гринів О. Начерки Святослава Гординського до монументальних образів з історії Київської Русі-України (для мозаїк собору святої Софії в Римі) // Музеї Львова: події, колекції, люди : матеріали науково-практичної конференції, Львів, 24–25 жовтня 2013 року / Львів. іст. музей ; ред. кол.: О. Роман (відп. ред.), О. Перелигіна, І. Полянська ; відп. за вип. Б. Чайковський. Львів : Априорі, 2015. С. 46–55.
226. Корнутко-Гринів О. Образи святих Ольги й Володимира в рисунках і начерках Святослава Гординського // Музеї Львова: історія, колекції, люди : матеріали науково-практичної конференції, Львів, 25–26 жовтня 2012 року / Львів. іст. музей ; ред. кол.: О. Роман (відп. ред.), О. Перелигіна, І. Полянська ; відп. за вип. Б. Чайковський. Львів : Ліга-Прес, 2013. С. 103–119.
227. Костюк В. В. Поэзия и проза Елены Гуро: к проблеме творческой индивидуальности : автореф. дисс. ... канд. филол. наук. 10.01.01 Ї русская литература. Санкт-Петербург, 2005. 20 с.
228. Костюк Г. Багатогранність і невгамовність. Святослав Гординський // Костюк Г. У світі ідей і образів : Вибране. Критичні та історико-літературні роздуми 1930–1980. Мюнхен : Сучасність, 1983. С. 353–366.

229. Костюк Г. Володимир Винниченко Ї маляр // Володимир Винниченко Ї художник : альбом / упоряд. та комент. С. Гальченка і Т. Маслянчук. Київ : Мистецтво, 2007. 224 с.
230. Коцюбинська М. Х. Мої обрії : у 2 т. Київ : Дух і літера, 2004. Т. 1. 336 с.; Т. 2. 336 с.
231. Кочерга С. Поезія і (як) писанкарство : своєрідність малярських образів Оксани Лятуринської // *Ukrajinskij vətvarnij ummn v mezivbleinijm Iieskoslovensku. K 80. vətroi zaloienн Ukrajinskijho Studia vətvarnєch ummn v Praze. Praha, 2005. С. 225–265.*
232. Кочубей М. Символізм у контексті українського художнього процесу початку ХХ ст. (у творах Юхима Михайліва) // *Мистецтвознавство України : зб. наук. праць / Ін-т проблем суч. мист. НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. Вип. 12. С. 52–56.*
233. Кочубей Ю. До історії українсько-турецьких культурних зв'язків («Два роки в Константинополі» Олекси Грищенка) // *Східний світ. 2006. № 2. С. 49–52.*
234. Кочубей Ю. Зустрічі з Василем Хмелюком // *Мистецтво української діаспори: повернуті імена / Редкол.: О.Федорук та ін. Київ : Тріумф, 1998. С. 353–358.*
235. Кравець В. «Смерть паливоди» В. Хлебникова : українські витoki // *Слово і час. 1993. № 11. С. 87–90.*
236. Кравець В. «Щоб розкрились високі могили...» (Міф і реальність у Шевченка і Хлебникова) // *Слово і час. 1990. № 9. С. 62–66.*
237. Кравець Я. Освальд Бургардт і Святослав Гординський : роздуми над українським Вергарном // *Записки Наукового товариства імені Шевченка. Т. ССXXXIX. Праці філологіч. секції. Львів, 2000. С. 160–176.*
238. Кравченко С. Україна в публіцистиці Ю. Лободовського 30-х років ХХ ст. // *Київські полоністичні студії. Т. XVI. Київ : «МП Леся», 2010. С. 349–360.*
239. Кравченко Я. Монументальні розписи Святослава Гординського у Мюнхені / Ярослав Кравченко // *Наукові читання пам'яті Святослава Гординського. Вип.1: Святослав Гординський і актуальні проблеми історії українського мистецтва / За ред. І. Голода. Львів, 1995. С. 23–25.*

240. Крисовський О. Література і живопис у порівняльних дослідженнях // Захід і Схід : основні тенденції розвитку сучасного порівняльного літературознавства : антологія / за заг. ред. Л. Грицик. Донецьк : Ландон ХХІ, 2012. С. 104–113.
241. Крушельницька Л. Рубали ліс... (Спогади галичанки) ; 3-тє, доп. вид. Львів : Астролябія, 2008. 352 с.
242. Крушельницький І. Весняна пісня (Родавнський рукопис). Київ ; Відень ; Львів : Чайка, 1924. 125 с.
243. Крушельницький І. Поезії / упоряд., вст. ст. та прим. М. М. Ільницького, Київ : Український письменник, 1993. 206 с.
244. Крушельницький І. Розмови з Гофмансталем, Url : <http://www.ji.lviv.ua/n9texts/krusheln.htm>.
245. Кузнєцов Ю. Б. Поетика прози Михайла Коцюбинського. Київ : Наукова думка, 1989. 272 с.
246. Кузьменко А. Ю. З відомостей про Якова де Бальмена // Радянське літературознавство. 1963. № 1. С. 126–127.
247. Лавріненко Ю. Зруб і парости : літературно-критичні статті, есеї, рефлексії. Мюнхен : Сучасність, 1971. 334 с.
248. Лавріненко Ю. Література вітаїзму 1917–1933 // Розстріляне відродження : антологія 1917–1933 : Поезія проза драма есей. Київ : Смолоскип, 2004. С. 939–968.
249. Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття. Київ : Грані-Т, 2006. 240 с.
250. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафори, которими мы живем // Теория метафори / вст. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой ; общ. ред. Н. Д. Арутюновой, М. А. Журиной. Москва : Прогресс, 1990. С. 387–415.
251. Ласло-Куцюк М. Засади поетики. Бухарест : Критеріон, 1983. 396 с.
252. Ласло-Куцюк М. Ключ до белетристики. Бухарест : Мустанг, 2000. 292 с.
253. Ласовський В. Володимир Гаврилюк. Два русла творчости // Керч О. Альбатроси : роман. Львів : Галицька видавнича спілка, 2006. С. 232–236.

254. Ласовський В. Володимир Гаврилюк. Декілька рядків з нагоди вистави його праць в З.З.А.П. // Назустріч. 1936. Ч. 14 (15 лип.). С. 3.
255. Ласовський В. Універсаліст на м'якій канапці: [Нерозроблене інтерв'ю з В. Масютиним] // Українські мистецькі виставки у Львові. 1919–1939 : довідник ; антологія мистецько-критичної думки / автор-упоряд. Р. М. Яців. Львів : ЛНАМ ; Ін-т народознавства НАН України, 2011. С. 501–503.
256. Левчук Т. Поетика Оксани Лятуринської : монографія. Луцьк : Твердиня, 2012. 240 с.
257. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 636 с.
258. Лессінг Г.-Е. Лаокоон . Київ : Мистецтво, 1968. 290 с.
259. Литература и живопись. Ленинград : Наука, 1982. 288 с.
260. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Ленинград : Худ. лит. Ленингр. отд-ние, 1971. 414 с.
261. Література і образотворче мистецтво. Київ : Вид-во Київ. ун-ту, 1971. 130 с. : іл.
262. Література на полі медій : збірка наук. пр. відділу теорії л-ри та компаративістики Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України / ред. Т. Гундорова, Г. Сиваченко. Київ, 2018. 633 с.
263. Літературна компаративістика. Вип. IV: Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. Київ : ВД «Стилос, 2011. Ч. 1. 296 с.; Ч. 2. 448 с.
264. Лозинський І. Барви і лінії побратимства // Дзвін. 1991. № 7. С. 144–147.
265. Лосев А. Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись. Ленинград : Наука, 1982. С. 31–65.
266. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. Москва : Мысль, 1978. 623 с.
267. Лотман Ю. М. Об искусстве : Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962–1993). Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 1998. 704 с.

268. Лотман Ю. М. Статті по семиотике культуры и искусства. Санкт-Петербург : Академический проект, 2002. 543 с. (Серия «Мир искусств»).
269. Лубківський Р. Міст над глибинами часу // Гординський С. На переломі епох : літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади. Львів : Світ, 2004. С. 475–498.
270. Лукрецій Т. К. Про природу речей / пер. А. Содомори. Київ : Вид-во худож. л-ри «Дніпро», 1988. 192 с.
271. Лятуринська О. Бедрик : вірші для дітей. Вінніпег : Видавнича спілка «Тризуб», 1956. 46 с.
272. Лятуринська О. Зібрані твори. Торонто : Видання Організації Українок Канади, відділ Торонто-місто, 1983. 813 с.
273. Лятуринська О. Княжа емаль. Нью-Йорк ; Торонто : Об'єднання укр. письмен. «Слово», 1955. 195 с.
274. Мазуренко Г. Акварелі. Прага : Дніпрові пороги, 1926. 32 с.
275. Мазуренко Г. Вибране. Київ : Вид-во ім. Олени Теліги, 2002. 248 с. : іл. (Повернені із забуття).
276. Мазуренко Г. Вогні. Прага : Дніпрові пороги, 1939. 32 с.
277. Мазуренко Г. Північ на вулиці : ілюстрована збірка поезій. Лондон, 1980. 248 с.
278. Мазуренко Г. Поезії. Львів, 1991. 22 с.
279. Мазуренко Г. Стежка. Прага : Дніпрові пороги, 1939. 48 с.
280. Мазуренко Г. Три місяці в літері життя. Лондон, 1973. 179 с.
281. Маккормак Э. Когнитивная теория метафоры // Теория метафоры / вст. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой; общ. ред. Н. Д. Арутюновой, М. А. Журиной. Москва : Прогресс, 1990. С. 358–386.
282. Мак-Люен М. Галактика Гутенберга : становлення людини друкованої книги / пер. А. А. Галушки, В. І. Постнікова. Київ : Ніка-Центр, 2015. 388 с. (Серія «Зміна парадигми», Вип. 1).

283. Маклюэн Г. М. Понимание Медиа : Внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаева. Москва : Жуковский : Канон-пресс-Ц, Кучково поле, 2003. 464 с.
284. Маланюк Є. Книга спостережень. Торонто : Гомін України. Т. 1. 1962. 527 с.; Т. 2. 1966. 480 с.
285. Маланюк Є. Південь і російська література // Маланюк Є. Книга спостережень. Торонто : Гомін України. Т. 2. С. 51–60.
286. Маланюк Є. Повернення : Поезії. Літературознавство. Публіцистика. Щоденники. Листи. Львів : Світ, 2005. 496 с. (Серія «Ad Fontes Ї До Джерел»).
287. Маланюк Є. Спізнене покоління. Леонід Мосендз та інші // Маланюк Є. Книга спостережень. Торонто : Гомін України. Т. 1. С.171–177.
288. Малевич К. Автобіографічні записки 1918–1933. Київ : Родовід, 2017. 96 с.
289. Малевич К. Київський період 1928–1930 / упоряд. Т.Філевська. Київ : Родовід, 2016. 288с.
290. Малюца А. Самостійність національного мистецтва // Українські мистецькі виставки у Львові. 1919–1939 : довідник ; антологія мистецько-критичної думки / автор-упоряд. Р. М. Яців. Львів : ЛНАМ ; Ін-т народознавства НАН України, 2011. С. 407–408.
291. Мамардашвили М. Эстетика мышления. Москва : Московская школа политических исследований, 2000. 416 с.
292. Манн Т. Еротика Мікеланджело // Мікеланджело: до 500-річчя з дня народження: збірник / уклад М.П.Бажан. Київ : Мистецтво, 1975. С.9–78.
293. Мастера искусства об искусстве : избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов : в 4 т. Москва ; Ленинград : Гос. изд-во изобразит. искусств, 1937. 621 с.
294. Масютин В. Два з одного. Львів : Бібліотека «Діла», Ч. І. 1936. 170 с. ; Ч. ІІ. 1936. 163 с.
295. Масютин В. Два з одного. Ч. ІІ. Львів : Б-ка «Діла», 1936. 163 с.
296. Масютин В. Раса і мистецька творчість // Українські мистецькі виставки у Львові. 1919–1939 : довідник ; антологія мистецько-критичної думки / автор-

- упоряд. Р. М. Яців. Львів : ЛНАМ ; Ін-т народознавства НАН України, 2011. С 462–465.
297. Масютин В. Царівна Нефрета : повість : у 2 т. Львів : Бібліотека «Діла», 1938. Т. 1. 159 с. ; Т. 2. 152 с.
298. Матусяк А. Сецесійний дискурс письменників «Молодої музи» // Слово і час. 2008. № 6. С. 35–50.
299. Мафтин Н. В. У пошуках «GRAND» стилю : західноукраїнська та еміграційна проза міжвоєнного двадцятиліття. Івано-Франківськ : ЛІК, 2011. 336 с.
300. Маценка С. Метамистецтво : словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики. Львів : Априорі, 2017. 120 с.
301. Маценка С. Методологічні проблеми міжмистецького порівняння // Султанівські читання. Івано-Франківськ, 2016. С. 7–19.
302. Маценка С. Партитура роману : монографія. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2014. 560 с.
303. Мацяк О. М. Синтез мистецтв у прозі Ольги Кобилянської : проблема самототожності письменниці : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 Ї українська література. Львів, 2006. 21 с.
304. Мащенко Н. М. Слово, музика, образ. Київ : Радянська школа, 1982. 90 с.
305. Медицька М. Творчість Станіслава Виспянського й українська література кінця ХІХ – початку ХХ століття: рецепція і типологія. Івано-Франківськ : Видавець Третяк І.Я., 2008. 316 с.
306. Мельник О. Модерністський феномен Михайла Яцкова : канон та інтерпретація. Київ : Наукова думка, 2011. 294 с.
307. Мельникова У. П. Мистецькі об'єднання в Україні 1920-х Ї початку 1930-х років (теоретичні засади та творча практика) : автореф. дис. ... канд. мист-ва : спец. 17.00.05 Ї образотворче мистецтво. Харків, 2007. 20 с.
308. Мерло-Понти М. Феноменологія восприяття. Москва : Территория будущего, 2005. 464 с.
309. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття / пер. з фр. О. Йосипенко, С. Йосипенка. Київ : Укр. центр духовної культури, 2001. 551 с.

310. Мироненко Л. Міфологема ночі та її жанрово-стильові втілення в європейському романтизмі // Романтизм в культурній генезі : зб. мат. міжнар. конференції «Німецький романтизм і європейська культура ХХ століття». Дрогобич : Вимір, 1998. С. 60.
311. Мислителі німецького романтизму / упоряд. Л. Рудницький, О. Фешовець. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2003. 588 с.
312. Мистецтво української діаспори : Повернуті імена / редкол. О. Федорук та ін. Київ : Тріумф, 1998. 382 с.
313. Михайлів Ю. Михайло Жук. Харків : Рух, [1930]. 50 с. (Серія «Українське малярство»).
314. Михайлів Ю. Григорій Дядченко. Харків : Рух, [1930]. 51 с. (Серія «Українське малярство»).
315. Михайло Жук : альбом / автори-упоряд. І. Козирод, С. Шевельов. Київ : Мистецтво, 1987. 22 с. : іл.
316. Мікеланджело : до 500-річчя з дня народження : збірник / уклад М. П. Бажан. Київ : Мистецтво, 1975. 395 с.
317. Мітосек З. Структуралістські орієнтації в літературознавчих дослідженнях // Література. Теорія. Методологія / упоряд. і наук. ред. Д. Уліцької. Київ : Вид-дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 198–215.
318. Мішо А. Внутрішній простір / пер. з фр. ; передм. В. Коптілова. Київ : Юніверс, 2001. 336 с.
319. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ століття : Україна і Польща. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 327 с.
320. Моренець В. Оксиморон : літературознавчі статті, дослідження, есеї. Київ : Аграр Медіа Груп, 2010. 528 с.
321. Мочернюк Н. Взаємодія літератури і мистецтва. Теоретичний досвід українського і польського літературознавства // Науковий вісник Східноєвропейського університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. 2013. №13(262). С. 76–80.

322. Мочернюк Н. Від образотворчого мистецтва до літератури: фактор першої збірки у творчості поетів-художників // Літературний процес: методологія, імена, тенденції : зб. наук. праць (філол. науки). Київ, 2013. № 2. С. 63–67.
323. Мочернюк Н. Діалог культур у творчості Святослава Гординського: німецький контекст // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. 2014–2015. Вип. 42–43. С. 108–113.
324. Мочернюк Н. Діалог мистецтв у творчості Івана Крушельницького // Spheres of Culture. Journal of Philological, Historical, Social and Media Communication, Political Science and Cultural Studies. Lublin, 2012. V.III. С. 209–217.
325. Мочернюк Н. Діалогічна парадигма поетичної творчості С. Гординського // Питання літературознавства. Вип. 77. Чернівці, 2009. С. 97–102.
326. Мочернюк Н. Інтермедіальність : термін, концепція, методологія // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. Івано-Франківськ, 2017. №4 (40). 2018. №3 (47). С. 207–214.
327. Мочернюк Н. «І подібний я до райдуги...» : поетична палітра художника Василя Хмелюка // Українознавчі студії. Вип. 13/14. Івано-Франківськ, 2012–2013. С. 281–287.
328. Мочернюк Н. Італія у творчості Святослава Гординського // Султанівські читання. Івано-Франківськ, 2017. Вип. VI. С. 34–42.
329. Мочернюк Н. Концепція мистецтва і митця в прозі Адальберта Ерделі // Science and education a new dimension. Philology. Budapest, 2016. IV (22), Issue: 99. P.40–44. (Index Copernicus).
330. Мочернюк Н. Культура античності в рецепції Святослава Гординського // Літературний процес : методологія імена, тенденції : зб. наук. праць (філол. науки). К.: Київ. ун-т ім. Б.Грінченка, 2015. №6. С. 131–134.
331. Мочернюк Н. Малярські інкорпорації в поезії західноукраїнських художників міжвоєнтя // Волинь філологічна : текст і контекст : Мова і вірш : зб. наук. пр. Вип. 16. Луцьк, 2013. С. 177–187.

332. Мочернюк Н. Мистецький світогляд художника і поета Жука // Літературознавчі студії. Збірник наук. праць. К. : ВПЦ «Київ. ун-т», 2015. Вип.41. Ч.1. С. 166–173.
333. Мочернюк Н. На перетині літератури й образотворчого мистецтва : українські митці-універсалісти міжвоєнного двадцятиліття // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. Івано-Франківськ, 2012–2013. Вип. 38–39. С. 178–183.
334. Мочернюк Н. «На початку був колір» : колористика в літературному тексті (контекст Doppelbegabungen) //Ucrainica VIII. Societas ukrajinistika. Problemy jazyka, literatury a kultury. Olomouc, 2018. С. 191–196.
335. Мочернюк Н. «На світанні з-над хмар недосяжні вставали верхів'я» : гори у творчості Святослава Гординського // «Дивлячись на цей гірський світ» : літературознавчий збірник / НАН України. Інститут Івана Франка. Наукове товариство ім. Шевченка. Львів, 2018. С. 90–98.
336. Мочернюк Н. Пензель і стилос Василя Масютина // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. №3 (39). Івано-Франківськ, 2017. С. 171–179.
337. Мочернюк Н. Поезія Галі Мазуренко (на матеріалі празького періоду творчості авторки) // Прикарпатський вісник Наукового товариства імені Шевченка. Слово. №2(26). Івано-Франківськ, 2014. С. 142–150.
338. Мочернюк Н. Поезія художника Василя Андрушка // Українська літературна газета. 2013. № 22 (106). С. 14–15.
339. Мочернюк Н. Поезія художника Володимира Гаврилюка (на матеріалі збірки «Тінь і мандрівник») // Прикарпатський вісник Наукового товариства імені Шевченка. Слово. Івано-Франківськ, 2012. № 2 (18). С. 92–101.
340. Мочернюк Н. Поезія художників міжвоєння : «вихід з безвихідности»? // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Вип. 67. Ч. 1. Львів, 2018. С. 276–283.
341. Мочернюк Н. Поетика екфразису у творчості Святослава Гординського // Літературний процес : територія Гутенберга чи віртуальна реальність? :

- матер. Всеукр. наукової конф., 5–6 квітня 2013 року, м. Київ. – К. : Київ. ун-т ім. Б.Грінченка, 2013. – С. 143–150.
342. Мочернюк Н. Поетика збірки *Сольо в тиші* художника Володимира Гаврилюка // *Spheres of Culture. Journal of Philological, Historical, Social and Media Communication, Political Science and Cultural Studies*. Lublin, 2012. V. II. С. 178–186.
343. Мочернюк Н. Поетичний музей Оксани Лятуринської : особливості інтермедіальної стратегії // *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія : Філологія*. Харків, 2013. Вип. 68. № 1078. С. 82–86.
344. Мочернюк Н. *Поза контекстом : Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєння : монографія*. Львів : Видавництво Львівської політехніки, 2018. 392 с.
345. Мочернюк Н. Проблеми художнього простору в екфразисі // *Іноземна філологія*. Вип. 126. Ч. 1. Львів, 2014. С. 291–296.
346. Мочернюк Н. Рецепція французької літератури у творчості Святослава Гординського // *Вісник Прикарпатського університету. Філологія*. Вип. 40–41. Івано-Франківськ, 2013–2014. С. 196–202.
347. Мочернюк Н. «Самі слова пливають, музичні й колоритні...» : поетика збірки Святослава Гординського «*Барви і лінії*» // *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія : Літературознавство*. Вип. 37. Тернопіль, 2013. С. 67–77.
348. Мочернюк Н. «...Світлий і мистецький бік світу, помічуваний оком маляра» : мемуаристика Олекси Грищенка // *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. № 2 (34). Івано-Франківськ, 2016. С. 373–380.
349. Мочернюк Н. Святослав Гординський і польська література // *Прикарпатський вісник Наукового товариства імені Шевченка. Слово*. Івано-Франківськ, 2015. № 2 (30). С. 307–314.
350. Мочернюк Н. Синтез мистецтв : літературознавчий контекст // *Гуманітарна освіта у технічних вищих навчальних закладах*. Київ, 2013. Вип. 28. С. 188–198.

351. Мочернюк Н. Творчість Святослава Гординського : інтермедіальні аспекти // Питання літературознавства. Чернівці, 2012. Вип. 85. С. 174–181.
352. Мочернюк Н. «Час великий митець» : хронотопне мислення Олекси Грищенка (на матеріалі мемуарів «Мої роки в Царгороді» // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки. Бердянськ, 2016. Вип. IX. С. 143–150.
353. Мочернюк Н. Шевченкіана Святослава Гординського // Записки наукового товариства імені Шевченка. Т. CCLXVI. Праці філологіч. секції. Львів, 2014. С. 494–503.
354. Мудрак М. Понад кордонами // Понад кордонами : Модерна українська книжкова графіка 1914–1945 / упоряд. М. Мудрак. Київ : Критика, 2008. 175 с.
355. Муза любові й боротьби : Українська поезія празької школи / упоряд., ст. й прим. М. Неврлого. Київ : Український письменник, 1995. 159 с.
356. Музична фактура літературного тексту : інтермедіальні студії / за ред. С. Маценки. Львів : Априорі, 2017. 352 с.
357. Мукаржовський Я. Исследования по эстетике и теории искусства. Москва : Искусство, 1994. 606 с.
358. Над рікою часу : Західноукраїнська поезія 20–30-х років. Харків : Фоліо, 1999. 639 с.
359. Назаренко Т. Поезографія : сучасна зорова поезія українською мовою. Київ : Родовід, 2005. 204 с.
360. Назарець В. Хлебніков Велемир // Зарубіжні письменники : у 2 т. Тернопіль : Навчальна книга Ї Богдан, 2006. Т. 2. С. 722.
361. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики // Теорія літератури й компаративістика. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 9–37.
362. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 347 с.
363. Нарівська В. Проблеми й ресурси інтермедіальності : [рец.] // Слово і час. 2017. № 10. С. 106–109.

364. Наукові записки : зб. наук. ст. Вип. 84. Серія : Філологічні науки. Проблеми рецептивної поетики / Кіровоград. держ. пед. ін-т ім. В. Винниченка. Кіровоград : Вид-во КДПУ, 2009. 184 с.
365. Наукові читання пам'яті Святослава Гординського. Вип. 1 : Святослав Гординський і актуальні проблеми історії українського мистецтва / за ред. І. Голода. Львів, 1995.
366. Науменко Н. В. Сецесійні мотиви творчості М. Жука // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. 2010. Т. 23 (62). № 1. С. 120–124.
367. Небесник І. Адальберт Ерделі : літературні твори // Науковий вісник Закарпатського художнього інституту : матеріали Міжнарод. наук.-практ. конф. «Ерделівські читання» (Ужгород, 14–16 трав. 2012 р.). Ужгород : Гражда, 2013. С. 7–33.
368. Небесник І. Адальберт Ерделі. Львів : Видавництво Мс, 2007. 296 с.
369. Небесник І. Жінки в житті Адальберта Ерделі // Науковий вісник Закарпатського художнього інституту : матеріали Міжнарод. наук.-практ. конф. «Ерделівські читання» (Ужгород, 10–12 трав. 2010 р.). Ужгород : Гражда, 2010. С. 25–35.
370. Нич Р. Літературологія. Погляд на історію сучасної теоретико-літературної думки у Польщі // Теорія літератури в Польщі : антологія текстів : друга половина ХХ–ХХІ ст. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 12–37.
371. Новалис. Фрагменты (Математические фрагменты) // Музыкальная эстетика Германии XIX века : в 2 т. Т. 1. Музыка, 1981 С. 302–318.
372. Новоженець Г. Стилiстична спорiдненiсть українського мистецтва на Батьківщині та в еміграції // Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2009. Вип. 20. С. 267–273.
373. Нога О. Давид Бурлюк і мистецтво всесвітнього авангарду. Львів : Основа, 1993. 112 с.

374. Образотворче мистецтво : енциклопед. ілюстр. словник-довідник / упоряд. А. Пасічний. Київ : Факт, 2007. 668 с.
375. Оглобин-Глобенко М. Стріла окрилена // Лятуринська О. Зібрані твори. Торонто : Видання Організації Українок Канади, відділ Торонто-місто, 1983. С. 713–716.
376. Оксана Лятуринська (1902–1970) : життєписно-бібліографічна студія. Луцьк : Ред.-вид. відділ «Вежа» Волин. держ. ін-ту ім. Лесі Українки, 2001. 92 с.
377. Олена Теліга : листи, спогади / упоряд. Н. Миронець. Київ : Вид-во ім. О. Теліги, 2004. С. 378.
378. Олійник-Рахманний Р. Літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні (1919–1939). Київ : Четверта хвиля, 1999. 240 с.
379. Ортега-і-Гасет Х. Бунт мас // Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори / пер. з ісп. В. Бургардта, В. Сахна, О. Товстенко. Київ : Основи, 1994. С. 15–139.
380. Островерха М. Без докору. Міркування на мистецькі теми. Мюнхен, 1948. 155 с.
381. Павличко С. Теорія літератури. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2009. 679 с.
382. Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. Москва : Искусство, 1998. 362 с. (Серия «История эстетики в памятниках и документах»).
383. Пароваткіна Г. Вершник неба // День. 2017. 9 черв. Url : <https://day.kyiv.ua/uk/photo/vershnyk-neba>
384. Пастух Т. Київська школа поетів та її оточення: (модерні стильові течії української поезії 1960–90-х років) : монографія. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2010. 700 с.
385. Пахльовська О. Українсько-італійські літературні зв'язки XV–XX ст. Київ : Наукова думка, 1990. 215 с.
386. Певний Б. Майстри нашого мистецтва. Роздуми про мистців і мистецтво. Нью-Йорк : Українська вільна Академія наук у США. Київ : Видавнича група «Сучасність», 2005. 431 с.

387. Пеленська О. Український портрет на тлі Праги. Українське мистецьке середовище в міжвоєнній Чехословаччині. Нью-Йорк ; Прага : Nбrodnn knihovna IR-Slovanskб knihovna, 2005. 224 с.
388. Печенюк Т. Теоретичні аспекти феномену кольору у мистецтві // Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва : Українська теоретична думка ХХ століття : антологія / упоряд. Р. М. Яців. Ч. 2. Львів : ЛНАМ ; Ін-т народознавства НАН України, 2012. С. 434–442.
389. Півень В. Ф. Ідіостиль поетичних творів Святослава Гординського : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.01 Ї українська мова. Запоріжжя, 2007. 16 с.
390. Піхманець Р. В. Психологія художньої творчості : теоретичні та методологічні аспекти. Київ : Наукова думка, 1991. 164 с.
391. Плавинская Е., Кукулин И. «Проза художников» как эстетическая проблема. Url: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/65/faib17.html>
392. Плущенік Я. Когнітивізм у літературознавчих дослідженнях // Література. Теорія. Методологія / упоряд. і наук. ред. Д. Уліцької. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 414–446.
393. Поет Василь Хмелюк Ї повернення у Прагу майже через століття. Url: http://miok.lviv.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=414:2009-11-11-09-24-49&catid=58:-2008&Itemid=114
394. Полевой В. М. Двадцатый век. Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира. Москва : Советский художник, 1989. 456 с.
395. Поліщук Я. Архітектура української книжки : візуалізація словесного образу // Dialog sztuk w kulturze siowian wschodnich. Krakow, 2008. S. 178–199.
396. Поліщук Я. «Біле і чорне Михайла Жука. Sacrum мистця на тлі культурних аберацій його доби» // Sacrum і Біблія в українській культурі / за ред. І. Набитовича. Lublin : Ingvarr, 2008. С. 225–236.
397. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму : монографія. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. 392 с.

398. Поліщук Я. Поет-художник (Михайло Жук) // Поліщук Я. Пейзажі людини. Тринадцять історій зі світу літератури. Харків : Акта, 2013. С. 307–368.
399. Поліщук Я. О. Література як геокультурний проект : монографія. Київ : Академвидав, 2008. 304 с.
400. Потебня А. Мысль и язык // Потебня А. Теоретическая поэтика. Москва : Высш. школа, 1990. С. 22–55.
401. Потебня А. Теоретическая поэтика / сост., вступ. ст., коммент. А. Б. Муратова. Москва : Высш. школа, 1990. 344 с.
402. Починок Ю. Українська експериментальна поезія кінця ХХ – початку ХХІ століття: текст, контекст, інтертекст : Монографія. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2015. 216 с.
403. «Празька школа» : хрестоматія прозових творів / упоряд., передм. і приміт. В. А. Просалової. Донецьк : Східний видавничий дім, 2004. 236 с.
404. Пригов Д., Яхонтова А. Отходы деятельности центрального фантома : [интервью]. Url: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/65/faib17.html>
405. Просалова В. Екфразис в художньому досвіді Галі Мазуренко // Матэрыялы Х Міжнароднай навуковай канферэнцыі «Славянскія літаратуры ў кантэксте сусветнай» (Мінск, 6–8 кастрычніка 2011 г.). Мінск : Выдавецкі цэнтр БДУ, 2011. С. 259–265.
406. Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури. Донецьк : ДонНУ, 2014. 154 с.
407. Просалова В. Проблема синтезу мистецтв в українській еміграційній літературі міжвоєнних десятиліть ХХ ст. // Вісник Черкаського університету. Серія : Філологічні науки. Вип. 168. Черкаси, 2009. С. 82–88.
408. Просалова В. Текст у світі текстів Празької літературної школи. Донецьк : Східний видавничий дім, 2005. 344 с.
409. Пространство другими словами : Французские поэты ХХ века об образе в искусстве. Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. 304 с.
410. Психология художественного творчества : хрестоматія / сост. К. В. Сельченко. Минск : Харвест, 1999. 752 с.

411. Пуніна О. В. Кінофікація українського літературного дискурсу (20–30-ті роки ХХ століття) : монографія. Донецьк : ДонНУ, 2012. 332 с.
412. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / пер. с фр. ; общ. ред. и вст. ст. Г. К. Косикова. Москва : Издательство ЛКИ, 2008. 240 с.
413. Радзівєвська В. В. Французький сюрреалізм в Україні : форми міжлітературної рецепції : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.05 Ї порівняльне літературознавство. Київ, 2008. 19 с.
414. Ранк О. Миф о рождении героя. Москва : Рефл-бук ; Київ : Ваклер, 1997. 252 с.
415. Рансьєр Ж. Живопись в тексте // Разделяя чувственное. Санкт-Петербург : Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2007. С. 210–227.
416. Рансьєр Ж. Разделяя чувственное. Санкт-Петербург : Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2007. 263 с.
417. Рахманний Р. Краса та оздоровна сила українського слова // Рахманний Р. Україна атомного віку : есеї і статті, 1945–1986. Торонто : Гомін України, 1988. Т. 2. С. 540–542.
418. Рахманний Р. Поезія міжвоєнного покоління // Рахманний Р. Україна атомного віку. Есеї і статті, 1945–1986. Торонто : Гомін України, 1988. Т. 2. С. 446–464.
419. Ребрик Н. Адальберт Ерделі : етно-національні акценти // Ребрик Н. Апологія Чину : літературознавчі статті / передм. Т. Салиги. Ужгород : Гражда, 2011. С. 428–439.
420. Рисак О. «Найперше музика у слові» : Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ Ї початку ХХ ст. Луцьк : Ред.-вид. відділ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1999. 402 с.
421. Рихло П. В. Поетика діалогу. Творчість Пауля Целана як інтертекст. Чернівці : Рута, 2005. 584 с.
422. Ріпко О. У пошуках страченого минулого : Ретроспектива мистецької культури Львова ХХ ст. Львів : Каменяр, 1995. 286 с.

423. Рубчак Б. Пробний лет (тло для книги) // Міти метаморфоз, або Пошуки доброго світу : есеї. Львів : ЛА «Піраміда», 2012. С. 43–81.
424. Рудницький М. Василь Масютин воскрешає єгипетську поетку. [Url: zbruc.eu/node/15361](http://zbruc.eu/node/15361)
425. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке «Молода Муза»? Дрогобич : Відродження, 2009. 502 с.
426. Рудницький М. Маємо нового поета // Терем. Детройт, США. 1990. № 4. С. 49–50.
427. Рудницький М. Поезії не на загальний смак // Терем. Детройт, США. 1990. № 4. С. 50.
428. Рудницький М. Малярі і поети // Назустріч. 1935. Ч. 19 (1 жовт.).
429. Рудницький Л. «Далеко вічно і відвічно близько» : європейськість поезії Святослава Гординського // Рудницький Л. Світовий код українського письменства : вибрані літературознавчі статті й дослідження. Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2010. С. 176–183.
430. Русская литература и изобразительное искусство XVIII и начала XX века : сб. науч. трудов. Ленинград : Наука, Ленинград. отделение, 1988. 235 с.
431. Русский авангард 1910–1920-х годов : проблема коллажа / отв. ред. Г. Ф. Коваленко. Москва : Наука, 2005. 430 с.
432. Русский футуризм : Теория. Практика. Критика. Воспоминания / сост. В. В. Терехина, А. П. Зименков. Москва : Наследие, 1999. 480 с.
433. Руссова С. Н. Автор и лирический текст. Москва : Знак, 2005. 312 с.
434. Салига Т. Високе світло. Львів : Каменяр, 1994. 270 с.
435. Салига Т. «...Одного лиш боюсь ї впадати в трафарет...» (Святослав Гординський) // Салига Т. Воздвиження храму. Львів : Світ, 2008. С. 125–135.
436. Салига Т. Поет Василь Хмелюк : шукання стилю // Слово і час. 2008. № 10. С. 68–74.

437. Салига Т. Празький експериментатор із Березівки // Хмелюк В. Поезії. Малярство. Ужгород : Гражда, 2011. С. 5–45. (Серія Тараса Салиги «Розсипані перли»).
438. Салига Т. «...Трояндних двадцять кілька весен...» (Володимир Гаврилюк, Богдан-Ігор Антонич, Вадим Лесич та інші) // Салига Т. Вокатив : літ.-публіцист. статті. Львів, 2002. С. 124–146.
439. Саприкіна А. Акварель у поетичній інтерпретації Г. Мазуренко // Мова і культура. Київ : Вид. дім Дмитра Бураго. 2011. Вип. 14. Т. III (149). С. 37–43.
440. Саприкіна А. Особливості імітації жанрових ознак живопису в поетичній галереї Г. Мазуренко // Питання літературознавства. Чернівці, 2012. Вип. 85. С. 138–144.
441. Сverbілова Т. Від літературної компаративістики до транскультурних та медіа культурних компаративістичних студій. Url: https://www.academia.edu/37675742/Від_літературної_компаративістики_до_транскультурних_та_медіакультурних_компаративістичних_студій.pdf
442. Святослав Гординський І письменник і митець (1906–1993): бібліогр. покажчик. Харків. 1998. 78 с. («Діячі української діаспори»).
443. Святослав Гординський про мистецтво : зб. статей / упоряд. Х. Береговська. Львів : Априорі, 2015. 1024 с.
444. Семенко М. Вибрані твори / упоряд. А. Біла. Київ : Смолоскип, 2010. 688 с.
445. Сен-Сеньков А. Поэзия вне вагона. Url: <http://www.russ.ru/Mirovaya-rovostka/Poeziya-vne-vagona>
446. Сербенська О. А. Кольороназви у прозі Івана Франка // Записки Наукового Товариства імені Шевченка. Т. ССL : Праці Філолог. секції. Львів, 2005. С. 430–448.
447. Сидорова А. Г. Интермедиаальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка) : дисс. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2006. 218 с.

448. Силантьєва В. Література и живопись в контексте компаративистики : Писатели и художники периодов эстетической переориентации : монографія. Одесса : Астропринт, 2015. 336 с.
449. Силантьєва В. Художнє мислення перехідного часу (література і живопис) : А. Чехов, І. Левітан, В. Серов, К. Коровін. Одеса : Астропринт, 2000. 352 с.
450. Силантьєва В. І. Художнє мислення перехідного часу (російська література і живопис кінця ХІХ і початку ХХ століть) : автореф. дис. ... д-ра філол. наук. 10.01.02 і російська література, 10.01.05 і порівняльне літературознавство : Київ, 2002. 40 с.
451. Синявский А. Рисунки Эдуарда Багрицкого. Url: sites.utoronto.ca/tsq/15/sinyavsky15.shtml
452. Сирохман М. Шлях митця до себе // Ерделі А. ІМЕН : літературні твори, щоденники, думки. Ужгород : Вид-во Олександри Гаркуші, 2012. С. 37–39.
453. Сільваші Т. Есе. Тексти. Діалоги. Київ : Huss, 2015. 204 с.
454. Сінченко О. Мариністичні мотиви в поезії Богдана-Ігоря Антонича і Святослава Гординського // Наукові праці. Т. 59. Вип. 46. С. 104–106.
455. Січинський В. Оксана Лятуринська // Лятуринська О. Зібрані твори. Торонто : Видання Організації Українок Канади, відділ Торонто-місто, 1983. С. 519–528.
456. Скидан А. Поезія в епоху тотальної комунікації. Url: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2007-2/skidan>
457. Скорина Л. Література і літературознавство української діаспори : курс лекцій. Черкаси : Брама Україна, 2005. 384 с.
458. Скуратівський В. Давид і Микола Бурлюки. І довкола // Бурлюк Д., Бурлюк М. Поети брати Бурлюки. Тонкофінгерпринт : поезії / пер. з рос. О. Вертіля. Київ : Ярославів Вал, 2014. С. 6–13.
459. Слабошпицький М. 25 поетів на вигнанні. Київ : Ярославів Вал, 2012. 720 с.
460. Славутич Я. Мужність і ніжність: поезія Оксани Лятуринської // Лятуринська О. Зібрані твори. Торонто : Видання Організації Українок Канади, відділ Торонто-місто, 1983. С. 752–764.

461. Словник античної міфології / укл І. Я. Козовик, О. Д. Пономарів. Київ : Наукова думка, 1985. 236 с.
462. Слово. Знак. Дискурс : антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 2001. 636 с.
463. Смолич Ю. Розповідь про неспокій. Дещо про двадцяті й тридцяті роки в українському літературному побуті // Смолич Ю. К. Твори : у 8 т. Т. 7. Кн. 1 / упоряд. О. Смолич. Київ : Дніпро, 1986. 703 с.
464. Соболев Д. Лотман и структурализм: опыт невозвращения // Вопросы литературы. 2008. № 3. С. 5–51.
465. Соболев Д. Проблема феноменологии произведения // Вопросы литературы. 2012. № 1. С. 236–275.
466. Содружество наук и тайны творчества : сб. статей. Москва : Искусство, 1968. 451 с.
467. Соколюк Л. Михайло Жук : мистець-літератор. Харків : Видавець Олександр Савчук, 2018. 256 с. ; 355 іл.
468. Сокровища Дома Волошина : альбом. Симферополь : Сонат, 2005. 400 с.
469. Солецький О. Емблематичні форми дискурсу : від міфу до постмодерну : монографія. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2018. 400 с.
470. Соловей Е. Українська філософська лірика. Київ : Юніверс, 1999. 368 с.
471. Спогади Михайла Жука про Київську школу Миколи Івановича Мурашка (Одеса, 1951–1952 рр.) // Сіверянський літопис. Чернігів, 2010. С. 201–225.
472. Степанов Г. П. Взаимодействие искусств. Ленинград : Художник РСФСР, 1972. 183 с.
473. Стефановська Л. Антонич. Антиномії. Київ : Критика, 2006. 312 с.
474. Стецько Я. Т. Французька та українська поезія першої половини ХХ століття. Семантико-стильова типізація : монографія. Ужгород : Гражда, 2013. 228 с.
475. Сусак В. Петро Омельченко та Василь Хмелюк : нові матеріали до творчих біографій // Ukrajinský výtvarný umění v meziválečném Československu. K 80. výročí založení Ukrajinského Studia výtvarných umění v Praze. Praha, 2005. С. 215–234.

476. Сусак В. Українські мистці Парижа. 1900–1939. Київ : Родовід, 2010. 408 с.
477. Суховой Д. Графика современной русской поэзии. Url: <http://levin.rinet.ru/FRIENDS/SUHOVEI/disser/index.html>
478. Тарасова М. Візуально-живописний компонент в поезії Тараса Шевченка : автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 Ї українська література. Кіровоград, 2009. 21 с.
479. Тарасюк Я. Нульовий твір. Ранні романи Франсуа Моріака : монографія. Львів : Вид-во Львів. політехніки, 2015. 224 с.
480. Тарнавський О. Літературний Львів, 1939–1944 : спомини / передм. М. Ільницького. Львів : Просвіта, 1995. 136 с.
481. Татаркевич В. Історія шести понять : Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне переживання / пер. з пол. В. Корнієнка. Київ : Юніверс, 2001. 368 с.
482. Теория метафоры / вст. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой ; общ. ред. Н. Д. Арутюновой, М. А. Журиной. Москва : Прогресс, 1990. 512 с.
483. Теорія літератури в Польщі : антологія текстів : Друга половина ХХ початок ХХІ ст. / упоряд. Б. Бакули ; за заг. ред. В. Моренця; пер. з польс. С. Яковенка. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 531 с.
484. Тимашков А. Ю. Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа ХХ–ХХI веков : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2012. 24 с.
485. Тимашков А. Ю. К истории понятия интермедиальности в российской и зарубежной науке // *Ħmogus ir Ħodis, issue : Literatūrologija : Mokslo darbai*. Vilnius, 2007. Vol. 9. С. 21–26.
486. Типологические соответствия литературы и изобразительного искусства. Київ ; Одесса : Вища школа, 1975. 170 с.
487. Тишунина Н. В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств : опыт интермедиального анализа. Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 1998. 160 с.

488. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора М.С.Кагана. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия «Symposium». Вып. №12. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество. 2001. С. 153. С. 149–154.
489. Топоров В. Пространство и текст // Текст : семантика и структура. Москва : Наука, 1983. С. 227–284.
490. Українська літературознавча думка в Галичині за 150 років : хрестоматія. Львів, 2002. Т. 1. 316 с.
491. Український авангард 1910–1930 років : альбом / авт.-упоряд. Д. Горбачов. Київ : Мистецтво. 1996. 400 с.
492. Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / упоряд. : Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. Київ : Тріумф, 2005. 384 с.
493. Українські мистецькі виставки у Львові. 1919–1939 : довідник ; антологія мистецько-критичної думки / автор-упоряд. Р. М. Яців. Львів : ЛНАМ ; Ін-т народознавства НАН України, 2011. 696 с.
494. Уліцька Д. Феноменологічна філософія літератури // Література. Теорія. Методологія / упоряд. і наук. ред. Д. Уліцької. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 114–135.
495. Успенский Б. А. Поэтика композиции (Структура художественного текста и типология композиционной формы). Москва : Искусство, 1970. 224 с.
496. Уэллек Р., Уоррен Р. Теория литературы. Москва : Прогресс, 1978. 325 с.
497. Файбисович С. Картина, рукопись и австралийская деревня. Url: <http://magazines.russ.ru/znamia/2000/7/faibis.html>
498. Файбисович С. Переход. Url: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/65/faib17.html>
499. Фарино Е. Введение в литературоведение : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. 639 с.
500. Фарино Е. Семиотические аспекты поэзии о живописи // Russian Literature. Amsterdam, 1979. Vol. VII. № 1. P. 65–94.

501. Федорук В. Живопис Святослава Гординського 1920–1940-х рр.: до питання авторської методології // Народознавчі зошити. 2013. № 2 (110). С. 345–349.
502. Федорук О. Авансцена українського модерного мистецтва // Перетин знаку : вибрані мистецтвознавчі статті : у 3 кн. Кн. 1 : Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. Київ : Видавничий дім А+С, 2006. С. 88–92.
503. Федорук О. Василь Хмелюк. Київ : РВА «Тріумф», 1996. 264 с.
504. Федорук О. Хмелюк – це школа з Монпарнасу // Мистецтвознавство України : зб. наук. праць. Київ : Муз. Україна, 2010. Вип. 11. С. 5–11.
505. Фесенко В. І. Література і живопис : інтермедіальний дискурс : навч. посіб. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2014. 398 с.
506. Филипович П. Поезії. Мюнхен, 1957. 150 с.
507. Філологічні семінари / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Вип. 19 : Інтермедіальність : теорія і практика. Київ : Логос, 2016. 232 с.
508. Фіцовський Є. Регіони великої ересі та околиці / пер. з польсь. А. Павлишина. Київ : Дух і літера, 2010. 544 с.
509. Фока М. В. Синкретизм образного світу Павла Тичини : автореф. дис.... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 Ї українська література. Кіровоград, 2009. 19 с.
510. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Т. 31. Київ : Наукова думка, 1981. С. 45–119.
511. Франко І. Нарис до історії українсько-руської літератури до 1890 року // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Т. 41. Київ : Наукова думка, 1981. С. 194–470.
512. Фрейд З. О психоаналізе. Леонардо да Вінчи. Харков : Фолио, 2010. 256 с.
513. Хаєцька А. Мотив творчості в поезії Галі Мазуренко (на прикладі збірки «Стежка» // Літературознавчі обрії : праці молодих учених. Вип. 18 / Ін-т л-ри ім. Шевченка НАНУ ; наук. ред. М. Сулима. Київ, 2010. С. 126–129.
514. Хаєцька А. О. Поетична творчість Галі Мазуренко: джерела, генезис, стильові домінанти : автореф. дис.... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 Ї українська література. Київ, 2013. 19 с.

515. Хайдеггер М. Искусство и пространство // Самосознание европейской культуры XX века : Мыслители и писатели запада о месте культуры в современном обществе. Москва : Политиздат, 1991. С. 95–99.
516. Хализев В. Е. Теория литературы. Москва : Высш. шк., 2004. 405 с.
517. Хамина А. А., Зильберман Н. Н. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 389. С. 38–45.
518. Хамина А. А. Творческое наследие В. Ф. Одоевского в аспекте интермедиального анализа : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 Ї русская литература. Томск, 2011. 23 с.
519. Хамина А. А. Теория интермедиальности : проблемы и перспективы // Мова і культура. 2012. Вип. 15. Т. 7. С. 373–379.
520. Ханзен-Леве О. А. Интермедиальность в русской культуре : От символизма к авангарду. Москва : РГГУ, 2016. 450 с.
521. Харитоненко О. І. Пластичний образ у творчості М. Ю. Лермонтова : структура, семантика, функції : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.02 Ї російська література. Київ, 2007. 19 с.
522. Харлан О. Д. Українська та польська література міжвоєнного двадцятиліття: катастрофічні ландшафти // Наукові записки Бердян. держ. пед. ун-ту. Серія : Філологічні науки. 2014. Вип. 1. С. 192–200.
523. Хмелюк В. 1926, 1928, 1923. Прага, 1928. 48 с.
524. Хмелюк В. Поезії. Малярство. Ужгород : Гражда, 2011. 280 с. (Серія Тараса Салиги «Розсипані перли»).
525. Хороб М. Естетичний синтез мистецтв у поезії Святослава Гординського // Грані художнього буття : нариси з української літератури XX століття : (дослідження, статті, критичні етюди). Івано-Франківськ : Місто НВ, 2013. С. 143–152.
526. Хороб С. На літературних теренах : дослідження, статті, рецензії. Івано-Франківськ, 2006. 410 с.
527. ЦДІА АН України у Львові, фонд № 311, оп.1, од. зб. № 354, 7 арк.

528. Цимбал Я. Від поезомалярства до монтажу – як авангардисти синтезували мистецтво. Url: <http://www.chytomo.com/news/vid-poezomalyarstva-do-montazhu-yak-avangardisti-sintezovali-mistectvo>
529. Цимбал Я. В. Творчість Майка Йогансена в контексті українського авангарду 20–30-х років : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 Ї українська література. Київ, 2003. 19 с.
530. Челецька М. Номіносфера поезії Івана Франка (поетика заголовків, присвят, епіграфів) : монографія. Львів, 2007. 304 с.
531. Ченнини Ч. Из «Трактата о живописи» // Мастера искусства об искусстве : Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов : в 4 т. Т. 1. Москва ; Ленинград : Гос. из-во изобразит. искусств, 1937. С. 43–50.
532. Ченнини Ч. Книга об искусстве, или Трактат о живописи / пер. с итал. А. Лужнецкой. под ред. и со вст. ст. А. Рыбникова. Москва : ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933. 78 с.
533. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). Тернопіль: Феміна, 1994. 480 с.
534. Чобанюк В. «Ти ж серце все вклади, як дар найперший, на вівтарі довічної краси...» (Синтез мистецтв у поемі С. Гординського «Сновидів») // Вісник Прикарпатського університету ім. Василя Стефаника. Серія : Філологія (літературознавство). Івано-Франківськ, 2007–2008. Вип. XVII–XVIII. С. 108–111.
535. Чуканцова В. О. Интермедиаальный анализ в системе исследования художественных текстов : преимущества и недостатки // Известия российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Сер. : Литературоведение. 2009. № 108. С. 140–145.
536. Чуканцова В. О. Проблема интермедиаальности в повествовательной прозе Оскара Уайльда : автореф. дисс. ... канд. філол. наук. Санкт-Петербург, 2010. 18 с.
537. Шаповал М. Інтертекстуальність : історія, теорія, поетика. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2013. 167 с.

538. Шатин Ю. В. Ожившие картины: экфразис и диегезис // Критика и семиотика. Вып. 7. Новосибирск, 2004. С. 217–226.
539. Шахова К. Образотворче мистецтво і література : Літературно-критичний нарис. Київ : Дніпро, 1987. 195 с.
540. Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства. Москва : Мысль, 1966. 496 с.
541. Шерех Ю. Легенда про український неоклясицизм // Пороги і запоріжжя : Література. Мистецтво. Ідеології : у 3 т. Т. 1. Харків : Фоліо, 1998. С. 92–139.
542. Шерех Ю. *Semper fidelis* // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя : Література. Мистецтво. Ідеології : у 3 т. Т. 1. Харків : Фоліо, 1998. С. 293–305.
543. Шерех Ю. Микола Ге і Тарас Шевченко: мистець у відмінному контексті // Пороги і запоріжжя : Література. Мистецтво. Ідеології : у 3 т. Т. 2. Харків : Фоліо, 1998. С. 51–78.
544. Шерех Ю. Непророслі зернята // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя : Література. Мистецтво. Ідеології : у 3 т. Харків : Фоліо, 1998. Т. 1. С. 49–56.
545. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя : Література. Мистецтво. Ідеології : у 3 т. Харків : Фоліо, 1998. Т. 1. 607 с.; Т. 2. 367 с.; Т. 3. 431 с.
546. Шерех Ю. Стили сучасної української літератури на еміграції // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя : Література. Мистецтво. Ідеології : у 3 т. Харків : Фоліо, 1998. Т. 1. С. 161–196.
547. Шикиринська О. Інтермедіальна парадигма філософської прози Д. Беньяна і Г. Сковороди : автореф. дис. ... канд. філол. наук. : 10.01.05 Ї порівняльне літературознавство. Бердянськ, 2016. 20 с.
548. Шило А. В. Пластика и текст в художественной деятельности. Харьков : Основа, 1997. 260 с.
549. Шкандрій М. Модерністи, марксистки і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років / пер. з англ. М. Климчука. Київ : Ніка-Центр, 2006. 384 с.
550. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика : в 2 х. Т. 1. / вст. ст. пер. с нем. Ю. Н. Попова. Москва : Искусство, 1983. 479 с.

551. Шпет Г. Г. Искусство как вид знания : Избранные труды по философии культуры / отв. ред.-сост. Т. Г. Щедрина. Москва : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. 712 с. (Серия «Российские Пропилеи»).
552. Шулінова Л. В. Словесна поетика Лесі українки (поетизація семантики кольору) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова». Київ, 1999. 19 с.
553. Щурат С., Крушельницький І. Лірика на манівцях емігрантщини // Нові шляхи. 1931. III (ч. 1, січ.). С. 112–113.
554. Экфразис в русской литературе : сб. тр. Лозаннского симпозиума / под. ред. Л. Геллера. Москва : МИК, 2002. 216 с.
555. Юхим Михайлів : матеріали Міжнарод. наук. конференції. Київ : Абрис, 1997. 192 с.
556. Юхим Михайлів : його життя і творчість. 1885–1935 = The Life and Art of Yukhym Mukhailiv. Нью-Йорк ; Лондон : Вид. фонд владики Мирослава митрополита Автокефальної православної церкви в діаспорі. 1988. 190 с.
557. Якобсон Р. Из воспоминаний // Мир Велемира Хлебникова. Москва : Языки русской культуры, 2000. С. 83–89.
558. Якобсон Р. О стихотворном искусстве Уильяма Блейка и других поэтов-художников // Работы по поэтике. Москва : Прогресс, 1987. С. 343–363.
559. Ямпольский М. Язык тело случай : кинематограф и поиски смысла. Москва : Новое литературное обозрение, 2004. 376 с.
560. Янечек Дж. Текст как партитура и текст как картина // litfest.ru/news/dzherald_janecek_tekst_kak_partitura_i_tekst_kak_kartina_18/2011_06-15-1210
561. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології. Мюнхен, 1993. 342 с.
562. Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...». Экфразис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. № 11. С. 47–57.
563. Яценко Е. В. Образы визуальных искусств в творчестве Джона Фаулза : на материале романа «Волхв» : автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Москва, 2006. 18 с.

564. Яців Р. Богдан Ігор Антонич та образотворче мистецтво // Яців Р. Роман Чорній, мистецька легенда Львова : Матеріали до історії українського мистецтва 1920–1930-х років. Львів : Растр-7, 2013. С. 25–28.
565. Яців Р. Українське мистецтво ХХ ст. : ідеї, явища, персоналії : зб. ст. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2006. 352 с.
566. Alpers S., Alpers P. *Ut picture noesis?* : Criticism in Literary Studies and Art History // *New Literary History*. 1972. Vol. 3. P. 437–458.
567. Berlina A., Тітцусу de Zepetnek St. *Comparative Literature in Russian and Central and East Europe* // *Companion to Comparative Literature, World Literatures, and Comparative Cultural Studies*. Author(s): Steven Тітцусу de Zepetnek, Tutun Mukherjee. Publisher: Cambridge University Press India Pvt. Ltd., 2013. P.337–352.
568. Bielska-Krawczyk J. *Мікдзы widzialnym a niewidzialnym. Widzenie, kolor, ъwiatociес і dzieia sztuki w twyrczoѝci Gustawa Herlinga-Grudzieskiego*. Krakow, 2004. 436 s.
569. Bobilewicz G. *Malarze ciszy i milczenia* // *Semantyka milczenia / Zbiyr studiyyw pod red. K. Handke*. Warszawa : Slawistyczny Oѝrodek Wydawniczy, 1999. S. 81–93.
570. Bobilewicz G. *Wyobraѝnia poetycka Wiaczesiaw Iwanow w kręgu sztuk*. Warszawa : Slawistyczny Oѝrodek Wydawniczy, 1995. 384 s.
571. Brookner A. *The Genius of the Future*. Studies in French Art Criticism. London ; New York : Phaidon, 1971. 172 p.
572. Bruhn S. *Some Thoughts Towards a Theory of Musical Ekphrasis*. Url: www-personal.umich.edu/~siglind/ekphr.htm
573. Вруѝ G. *Kolor w poezji miodszych symbolistyyw rosyjskich Aleksander Biok і Andrzej Bieiy*. Wrociaw : Wyd-wo Uniwersytetu Wrociawskiego, 1988. 175 s.
574. Caws M. A. *The Art of Interference*. Princeton, 1990. 342 p.
575. Chmielecki K. *Estetyka intermedialnoѝci*. Krakow : Wyd-wo Rabid 2008. 275 s.
576. Chmielecki K. *Intermedialnoѝж jako fenomen ponowoczesnej kultury* // *Kultura Wspiyczesna*. 2007. № 2 (52). S. 118–137.

577. Dialog sztuk w kulturze Słowian wschodnich / pod red. J. Каруцьсика. Kraków : Collegium Columbinum, 2006, 2008. 452 s.
578. Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich. Wizualizacja u literaturze / pod red. B. Tokarz. Katowice, 2002. 472 s.
579. Dziadek A. Relacja obraz i tekst. Próba charakterystyki typologicznej // Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich. Wizualizacja u literaturze / pod red. B. Tokarz. Katowice, 2002. S. 136–151.
580. Finger A. Comparative Literature and Interart Studies // Companion to Comparative Literature, World Literatures, and Comparative Cultural Studies. Author(s): Steven Tūtūsy de Zepetnek, Tutun Mukherjee. Publisher: Cambridge University Press India Pvt. Ltd., 2013. P.124–136.
581. Fowler A. Periodization and Interart Analogies // New Literary History. 1972. Vol. 3. P. 487–509.
582. Гьnthel H. Кьnstlerische Doppelbegabungen. Мьnchen : Ernst Heimeran Verlag, 1960. 279 s.
583. Hansen-Лцве A. A. Intermedialitьt und Intertextualitьt. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst Am Beispiel der russischen Moderne // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualitьt / hg. von W. Schmid und W. D. Stempel (Wiener Slawist. Almanach, Sonderb. 11). Wien, 1983. S. 291–360.
584. Higgins D. Statement of intermedia. Url: www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html
585. Intersemiotycznosъж. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie) / pod. red. S. Balbusa, A. Hejmeja, J. Niedźwiedzia. Kraków : Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2004. 447 s.
586. Kowalczykowa A. O wzajemnym oświeclaniu się sztuk w romantyzmie // Pogranicza i korespondencje sztuk / pod red. T. Cieńlikowskiej i J. Siawickiego. Wrocław : Ossolineum, 1980. 338 s.
587. Kwiatkowski J. Dwudziestolecie międzywojenne. Warszawa : Wyd-wo naukowe PWN, 2002. 597 s.

588. Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets / Hrsg. von S. P. Scher. Berlin : Erich Schmidt Verlag, 1984. 432 S.
589. Literatura a malarstwo, malarstwo a literature : Panorama myśli polskiej XX wieku. Wyd-wo Uniwersytetu Jagiellockiego, 2009. 642 s.
590. Molnár I. «Das Malen ist wunderschön» Ĩ sagt ein Schriftsteller. Einige Aspekte der «Wechselseitigen Erhellung der Künste» bei Hermann Hesse // http://www.unimiskolc.hu/~philos/2010_tom_XV_3/393.pdf.
591. Müller J. E. Intermedialność jako prowokacja nauki o mediach // Współczesna niemiecka myśl filmowa. Od projektora do komputera : antologia / red.: A. Gwóźdź, S. Krzemiec-Ojak, T. Humana. Białystok, 1998. S. 129–156.
592. Okoc W. Sztuki siostrzane : malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku : wybrane zagadnienia. Wrocław : Wyd-wo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1992. 424 s. : il.
593. Petters M. Inter-Media. Vielfalt und Reduction (2001) // www.michael-petters.de/zularb_a.pdf
594. Poetyka bez granic : praca zbiorowa / pod red. W. Boleckiego i W. Tomasika. Warszawa : Instytut Badań Literackich, 1995. 208 s.
595. Pogranicza i korespondencje sztuk / studia pod red. T. Cieńlikowskiej i J. Siawickiego. Wrocław : Ossolineum, 1980. 296 s.
596. Popiel M. Wyspiański : Mitologia nowoczesnego artysty. Kraków : Towarzystwo Autoryw i Wydawcyw Prac Naukowych Universitas, 2008. 364 s.
597. Porębski M. Czy metafory można zobaczyć? // Literatura a malarstwo, malarstwo a literature : Panorama myśli polskiej XX wieku. Wyd-wo Uniwersytetu Jagiellockiego, 2009. S. 529–542.
598. Praz M. Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych / przełożył W. Jekiel. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981. 339 s.
599. Przestrzeń i literatura. Studia pod red. M. Giowickiego i A. Okopiec-Siawickiej. Wrocław: Wyd-wo Polskiej Akademii Nauk, 1978.

600. Rajewsky I. O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation : A Literary Perspective on Intermediality // *Interмїdialitїs*. Qўйbec, 2005. № 6. (Autumne). P. 43–64.
601. Seznec J. Art and Literature : A Plea of Humility // *New Literary History*. 1972. Vol. 3. P. 569–574.
602. Spielmann Y. Klocki do teorii intermedialnoїci obrazu // *Wspуiczesna niemiecka муьl filmowa. Od projektora do komputera : antologia / red. : A. Gwуцц, S. Krzemiec-Ojak, Biaiyostok : Trans Humana, 1998. S. 157–180.*
603. Szarkowska E. Od synestezji do syntezy : O баїniach Bolesiawa Leїmiana // *W kręgu Miodej Polski : studia iszkice / pod. red. J. Sztchelskiej. Ser. III. Biaiyostok : Wyd-wo Uniwersytetu w Biaiyostoku, 1998. S.221–238.*
604. Wilkoszewska K. Prefiksy w roli wyznacznikyw wspуiczesnoїci // *Intermedialnoїж w kulturze kocca XX wieku. Kultura i Przyszioїж / red. : A. Gwуцц, S. Krzemiec-Ojak. Biaiyostok : Trans Humana, , 1998. S. 11–16.*
605. Wolf W. (Inter)mediality and the Study of Literature // *Companion to Comparative Literature, World Literatures, and Comparative Cultural Studies*. Author(s): Steven Тццсы de Zepetnek, Tutun Mukherjee. Publisher: Cambridge University Press India Pvt. Ltd., 2013. P.205–216.
606. Wolf W. *The Musicalization of Fiction : a Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam : Atlanta, GA, 1999. 260 p.
607. Wysiouch S. *Werbocentryzm uzurpacje i ograniczenia // Poetyka bez granic. Praca zbiorowa pod red. W. Boleckiego i W. Tomasika. Warszawa : Instytut Badac Literackich, 1995. S. 32–40.*
608. Wysiouch S. *Wizualnoїж metafory // Literatura a malarstwo, malarstwo a literature : Panorama муьli polskiej XX wieku. Krakyw : Wyd-wo Uniwersytetu Jagiellockiego, 2009. S. 543–556.*