

ЛАРИСА ГОРБОЛІС

**МІЖМИСТЕЦЬКІ КОНТАКТИ
УКРАЇНСЬКОГО ТЕКСТУ**

Монографія

*Суми
2021*

УДК 821.161.2.09'42

Г67

Рекомендовано до друку на засіданні вченої ради Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (протокол № 3 від 28 вересня 2020 року).

Рецензенти:

Ткаченко Олена Григорівна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри журналістики та філології Сумського державного університету.

Турган Ольга Дмитрівна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри культурології та українознавства Запорізького державного медичного університету.

Мочернюк Наталія Дмитрівна, доктор філологічних наук, доцент, старший науковий співробітник відділу української літератури Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України

Горболіс Л.М.

Г67 Міжмистецькі контакти українського тексту: монографія/ Горболіс Л.М. – Суми: Вид-во СумДПУ імені А.С. Макаренка, 2021. – 312 с.

ISBN 978-966-698-301-8

У монографії досліджуються багатоаспектні контакти творів українських письменників ХХ – ХХІ ст. В. Стефаніка, Марка Черемшини, Лесі Українки, М. Яцківа, О. Довженка, Б.-І. Антонича, П. Ар'є, В. Корнійчука, Л. Білик, І. Роздобудько, М. Жулинського, Т. Сидоренко та ін. з музикою, кіно, театром, хореографією на різних рівнях – архітектонічному, проблемно-тематичному, сюжетотворчому, хронотопічному, образотворчому, наративному, ритміко-інтонаційному тощо. За допомогою міжмистецького підходу з'ясовується художня самобутність, естетична вартість літературних творів.

Для літературознавців, мистецтвознавців, студентів гуманітарних напрямків, учителів шкіл, усіх, хто цікавиться неповторним світом мистецтва.

The monograph explores the multifaceted contacts of the works of Ukrainian writers of the XX - XXI centuries such as V. Stefanyk, Marko Cheremshyna, Lesya Ukrainka, M. Yatskiv, O. Dovzhenko, B.-I. Antonych, P. Arie, V. Korniychuk, L. Bilyk, I. Rozdobudko, M. Zhulinsky, T. Sydorenko and others with music, cinema, theater, choreography at different levels: architectural, problematic and thematic, plot-creating, chronotopic, visual, narrative, rhythmic and intonational, etc. The inter-artistic approach clarifies the artistic identity, the aesthetic value of literary works.

It is for literary critics, art critics, humanities students, school teachers, anyone interested in the unique

В оформленні обкладинки використано роботи художника Р. Сюро.

ISBN 978-966-698-301-8

© Горболіс Л. М., 2021

© Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	5
АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ МІЖМИСТЕЦЬКИХ КОНТАКТІВ У ТЕОРЕТИКО-ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ	10
ЛІТЕРАТУРА – МУЗИКА	51
Творчий потенціал героя і релігійна мораль народу: аспекти осмислення (на матеріалі прози українських письменників кінця ХІХ – початку ХХ ст.).....	53
Музичні параметри прози Марка Черемшини.....	69
• Партитура ритму у прозі Марка Черемшини.....	69
• Музичність новели Марка Черемшини «Карби».....	87
Музична основа оповідання Лесі Українки «Над морем».....	99
Із секретів творчості Володимира Корнійчука: інтермедіальний вектор осмислення.....	111
Музика болю й радості в «Акордеоні» Миколи Жулинського.....	133
Музика як смислова домінанта роману Ірен Роздобудько «Прилетіла ластівочка».....	144
Доба й музика Кароля Ліпінського (за повістю-феєрією Лесі Білик «Промені й тіні Кароля Ліпінського»).....	156
ЛІТЕРАТУРА – КІНО	165
Кінематографічні параметри «Камінного хреста» Василя Стефаніка.....	167
Кінематографічний арсенал «Камінного хреста».....	167
Кінематографічні аспекти візуалізації образу в «Камінному хресті» Василя Стефаніка.....	181
«Земля» Олександра Довженка: фільм, кіноповість, музичний супровід від «ДахаБраха».....	191
ЛІТЕРАТУРА – ТЕАТР	199
«На початку і наприкінці часів Павла Ар'є»: інтермедіальний аспект осмислення.....	201
ЛІТЕРАТУРА – ХОРЕОГРАФІЯ	227
Про що танцює героїня «Дитячої груді у скрипці» Михайла Яцківа... Хореографічний код новелістики Володимира Корнійчука.....	229 239
ЛІТЕРАТУРА – МАЛЯРСТВО	255
Суголосність художніх світів закоханих у життя українців (порівняльний аспект творів Б.-І. Антонича і М. Примаченко).....	257
Творчий портрет художника в повісті Тетяни Сидоренко «Ольга, дружина Пікассо».....	281
ПІСЛЯСЛОВО	290
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	292

...для поета, для артиста нема нічого гарного ані брудкого, прикрого ані приємного, доброго ані злого, характеристичного ані безхарактерного. Все доступно для його творчості, все має право доступу до штуки <...> краса лежить не в матеріалі, що служить їй основою, не в моделях, а в тім, яке враження робить на нас даний твір і якими способами артист зумів досягнути те враження.

І. Франко «Із секретів поетичної творчості»

ВСТУП

Від 90-х рр. ХХ ст. на дослідницьких теренах українського літературознавства спостерігаються своєрідні «тематичні хвилі»: спочатку вчені віддавали перевагу студіюванню специфіки освоєння в літературному творі міфу, згодом хронотопу, потім інтертекстуальності. На сьогодні поширеними стали дослідження з проблем синтезу та взаємодії мистецтв, активно пропонується інтермедіальний код до досягнення проблематики, архітектоніки, художніх засобів, наративних стратегій, образів літературного твору тощо. Праці такого спрямування викликані, найперше, необхідністю перепрочитання української класики, а також з'явою в сучасному літературному процесі творів із яскраво вираженою міжмистецькою складовою, що в сучасному глобалізаційному світі, комп'ютерних технологій та кліпової свідомості потребують глибокого потрактування. Попри «інтермедіальний бум» (Г. Левченко), усе ж «вітчизняна компаративістика ще не може похвалитися ані розлогою бібліографією із цього напрямку, ані методологічною чіткістю та термінологічною однозначністю» [164, с. 116]. З огляду на це, запропоноване дослідження на часі, адже виявлення слідів практик різних видів мистецтв у творах сприятиме системному осмисленню доробку письменника, літературної доби, напрямку, стильової течії тощо, а також обсягів збагачення українським письменством своїх виражальних можливостей. Позаяк, наприклад, із кіно тісно пов'язана візуалізація, драматургізація та кінематографічність літератури.

Мета дослідження – виявити й дослідити в обраних для аналізу творах українських письменників сутність та особливості художньої освоєння міжмистецьких зв'язків (літератури й музики, малярства, кіно, театру, хореографії) на різних рівнях організації тексту.

Плюралізм літератури реалізується в багатоманітних способах творення художнього світу, необмеженій свободі автора, його експериментах із часом, простором, жанром, нарацією, композицією, з героєм (апелювання до його підсвідомості, пам'яті, травми тощо), з використанням міжмистецької складової і навіть способів презентації літературного продукту. На сьогодні письменники вдаються до різних – в т. ч. й технічних – засобів залучення широкої аудиторії до читання своїх творів. Один із прикладів – роман М. Кідрука «Доки світло не згасне назавжди», що має додаток, доступний для користувачів Android та власників iPhone, містить чат-бота, який відповідає на питання користувачів та показує мультимедійні доповнення до книги; читачі можуть також віртуально відвідати описані в книзі місця. Такий матеріал також потребує наукового осмислення з інтермедіальних позицій.

Робота над подібними художніми зразками потребує герменевтичного проникнення, вдумливого осягнення, що неможливо без залучення корпусу методологій, досвіду й зусиль інтерпретатора-літературознавця, адже «зв'язок поміж видами мистецтв має характер не зовнішнього стику, а внутрішнього, органічного взаємопроникнення» [234, с. 60]. Тому дослідник має скеровувати свою роботу на «глибинне осмислення синтетичних процесів у художньому творі» [234, с. 18], виявляти й досліджувати різновекторні приховані зв'язки, наприклад, письменства й малярства, свідому чи несвідому стратегію автора щодо олітературнення кінематографічних засобів, залучення інструментарію певного виду мистецтва для урізноманітнення засобів художньої виразності.

У теоретичній частині монографії запропоновано побіжний огляд праць учених різних часів із міжмистецьких проблем. Авторка не мала на меті вдаватися до детальної каталогізації досліджень, адже в межах однієї монографії неможливо

здійснити повний огляд студій із відповідної тематики. Обрано джерела, що допомогли досягнути вектори інтермедіальних студій у сучасному українському літературознавстві, підкреслити актуальність заявлених у дослідженні підходів до вивчення особливостей художнього освоєння міжмистецьких зв'язків в українських текстах.

Теоретико-методологічну базу дослідження склали праці теоретиків та істориків літератури В. Ізера, Р. Інгардена, М. Бахтіна, М. Грушевського, М. Зубрицької, Г. Ключека, Ю. Крістевої, Ю. Лотмана, І. Франка, С. Хороба, студії з проблем інтермедіальності О. Брайка, Л. Генералюк, Т. Гребенюк, С. Маценки, Н. Мочернюк, Д. Наливайка, О. Рисака, О. Турган, дослідження з народознавства й культурології С. Килимника, М. Костомарова, Є. Маланюка, І. Мірчука, О. Потебні, Д. Чижевського, В. Яніва, праці філософів і психологів Л. Виготського, Е. Нойманна, З. Фройда, К.-Г. Юнга та ін.

Попри, здавалося б, різноаспектність праці, викладовий матеріал об'єднаний виробленою авторкою упродовж роботи над студіями з міжмистецьким спрямуванням методологією. Поруч із домінуючим інтермедіальним підходом віддано перевагу герменевтичному, культурно-історичному, біографічному методам, активно застосовується принципи рецептивної естетики, методика «повільного читання».

Інтерпретаційно-аналітична складова монографії поділяється на умовні частини, завдання кожної з яких – представити різноманітність *контактів* (узаємозв'язок, узаємовплив, узаємообмін, узаємодоповнення, взаємодія, синтез, кореспонденція мистецтв) літератури й музики, літератури й малярства, літератури й хореографії, літератури й кіно, літератури й театру. Підкреслю, що в обраному проблемно-тематичному розрізі слушно говорити саме про *контакти* літератури з мистецтвами, акцентуючи на масштабності різновекторних діалогів творів українських письменників із

музикою, кінематографом, театром, хореографічним мистецтвом та живописом. Такий поділ дещо умовний, адже, наприклад, кіноповість і фільм «Земля» О. Довженка досліджуються в музичній площині: залучається до аналізу музичний супровід до кінострічки, створений українським етно-хаос гуртом «ДахаБраха» – матеріал представлено в рубриці «Література – кіно». А в процесі вивчення кінематографічного потенціалу новели «Камінний хрест» В. Стефаніка в авторки виникли асоціації з полотнами та скульптурними роботами С. Далі, що вповні прийнятно, адже читання, сприймання, розуміння та інтерпретація тексту завжди суб'єктивні. Дослідуючи текст, літературознавиця керувалася власним досвідом, смаками, естетичними пріоритетами та іншими характеристиками, що допомогли максимально «сконтактувати» з текстом, зануритися в його підтексти тощо.

Не претендуючи на вичерпність своїх думок (адже охопити в одній праці означену проблему немає можливості), роблю спробу означити перспективні для сучасних інтермеіальних студій питання, запропонувавши варіанти аналізу літературних текстів, що мають певну домінанту (музичну, хореографічну, кінематографічну, малярську тощо), з'ясувати сутність письменницьких експериментів зі звуком, кольором, жестом, рухом та ін. у літературному тексті. Запропоновані в цій монографії дослідження міжмистецьких зв'язків у творах українських письменників спільнять 1) вироблена авторкою (у процесі тривалого інтересу до проблематики) парадигма роботи з літературним, музичним, кінематографічним, малярським, хореографічним текстами та інструментарієм, 2) досвід перебування в літературному процесі як дослідниці й реципієнтки та, що також важливо, отримання естетичного задоволення від цього перебування, адже сутність, сила твору полягає, на переконання О. Потебні, «у невичерпному можливому його змісті» [224, с. 140], коли я пізнаю себе «в досвіді

іншого» [323, с. 379]; це «перегляд не тільки тексту, але й нас самих» [127, с. 362].

До аналізу залучені твори українських письменників початку ХХ – ХХІ ст., що є показовими для розуміння характеру розвитку, естетичної вартості, специфіки літератури. Скажімо, залучений у монографії інтермедіальний код сприяв *осягненню* 1) модерністських засад творчості українських письменників-класиків В. Стефаніка, М. Яцківа; 2) сучасного культурного розвитку (цій проблематиці присвячені аналітичні розмисли про музичний супровід від гурту «ДахаБраха» кінострічки О. Довженка «Земля»); 3) національних традицій (порівняльний аспект поезії Б.-І. Антонича й малярських робіт М. Приймаченко; осмислення національних традицій крізь призму біографії композитора М. Леонтовича в романі «Прилетіла ластівочка» І. Роздобудько); 4) світового культурного простору в повісті-феєрії Л. Білик «Промені й тіні Кароля Ліпінського», повісті Т. Сидоренко «Ольга, дружина Пікассо» тощо.

Насамкінець додам, що авторська інтерпретація міжмистецьких зв'язків у творах українських письменників успішно апробована на конференціях різних рівнів, а також у процесі викладання курсів «Історія української літератури», «Теорія літератури», «Порівняльне літературознавство» в Сумському державному педагогічному університеті імені А. С. Макаренка. Такий вектор бачення літературного твору в студентській аудиторії – один із ефективних способів у часи кризи гуманітарних цінностей схилити молодь до читання, зацікавити красою і неповторністю української літератури.

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ МІЖМИСТЕЦЬКИХ КОНТАКТІВ У ТЕОРЕТИКО-ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ

Міжмистецькі контакти мають тривалу історію. Про єдність поезії, танцю й музики зауважували ще античні мудреці Платон і Лукіан. Згодом зіставив види мистецтва Аристотель, наголосивши в «Поетиці» на близькості та відмінності мистецтв на естетико-художньому рівні. Питання про взаємодію та взаємозв'язки літератури з іншими мистецтвами активізувалося в епоху Просвітництва й романтизму. Помітними теоретичними працями в осмисленні важливих міжмистецьких питань стали «Лаокоон, або про межі живопису й поезії» (1766) Г. Е. Лессінга та «Критичні роздуми про поезію й живопис» Ш.-Б. Дюбо, ключові тези яких про часове й просторове мистецтво позитивно вплинули на подальше вивчення специфіки різних видів мистецтва. На переконання Г.-Е. Лессінга, поет має переваги над скульптором і живописцем, позаяк відтворює дійсність у русі. У цей період учених чи не найбільше захоплювали взаємозв'язки і взаємодія поезії та музики. Скажімо, Дж. Броуна цікавили проблеми близькості, відокремлення та поєднання поезії і музики, роль ритму в музиці, хореографії й поезії.

Не ставлячи собі за мету відтворити історію виникнення, становлення й розвитку порівняльних студій (про порівняльне вивчення мистецтв від найдавніших часів до сьогодні див. детальніше: 203), все ж зауважимо, що коли в другій половині ХІХ ст. літературна компаративістика набула системності, дискусії про різногранні й багатоаспектні контакти літератури з музикою, хореографією, живописом не зникають, а навпаки – поживаються, поглиблюються й розширюються. В українській теоретичній думці цього часу помітним став трактат І. Франка «Із секретів поетичної творчості», де поруч із розділами про закон асоціації ідей і поетичну творчість, поетичну фантазію, роль смислів у поетичній творчості тощо

містяться й розділи, присвячені поезії та музиці, поезії та малярству. Автор підкреслив, що специфіку кожного виду мистецтва варто розглядати під кутом зору сугестування (навіювання) реципієнтові конкретно-чуттєвого образу. Ідеї І. Франка про своєрідність художньої літератури як виду мистецтва вибудовувалися на досягненнях В. Гумбольдта, О. Потебні, Е. Еннекена та ін. Від часу написання праці І. Франка (1898) й подосі її роль і значення не нівелюються – вона формує теоретико-методологічну базу сучасних літературознавчих досліджень, допомагає заглибитися в таємниці поетики літературних творів, проаналізувати українське письменство у зв'язках із іншими видами мистецтва, про що вже мала нагоду зауважувати, порушуючи ключові для теоретико-літературознавчої думки питання про методологію, психологію творчості, естетичні засади мистецтва, особливості розвитку літератури [див.: 76].

У другій половині ХХ ст. помітними в галузі компаративістики стали праці К. Вайса «Симбіоз мистецтв», Д. Дівея «Мистецтво як досвід», Г. Гріна «Мистецтва і мистецтво критики» тощо. У цей період активізувався інтермедіальний аспект компаративістики, зокрема набули популярності студії, що вивчають зв'язки та взаємовпливи літератури й музики, літератури й театру, літератури й кіно. У 70-90 рр. ХХ ст. важливу роль мали праці У. Вайсштайна, О. Веселовського, В. Вольфа, Л. Ельстрема, Р. Ингардена, М. Кагана, І. Раєвські та ін. Розвиток літератури, освоєння письменниками новітніх підходів і засобів художнього відображення дійсності (з активним залученням різних видів мистецтв, на вимогу доби й читачів) зумовили з'яву численних інтермедіальних праць зарубіжних та українських учених.

Термін «інтермедія» запропонував Д. Гіггінс у 1965 р, а 1981 р. зауважив про інтермедіальність. Уперше обґрунтував термін *інтермедіальність* та слушність його вживання

А. Гансен-Льове у 1983 р. [див.: 171, с. 121]. Інтермедіальність, за І. Раєвскі, може слугувати «загальним», «універсальним терміном для позначення всіх тих феноменів», які перебувають на кордоні між медіа [див.: 171, с. 126]. І. Раєвскі виділяє такі різновиди інтермедіальності: медіальна транспозиція (кіноадаптації, новелізації тощо), медіакомбінація (опера, фільм, театр, перформанси, ілюстровані рукописи, комікси тощо). Медіум у літературознавчих дослідженнях, за В. Вольфом, – умовно й культурно окреслений засіб комунікації, який визначають не лише певні технічні й інституційні канали (чи один канал). А в основному – використання однієї чи кількох семіотичних систем у публічній передачі змістів, що виключають, але не обмежуються ними, референційні «повідомлення» [див.: 171, с. 128]. Активно застосовуються сьогодні й поняття *культурна дифузія* – процес (і водночас результат) поширення (взаємного проникнення) явищ різних культур, що взаємодіють [див.: 244, с. 3]. Широко вживаним є і термін *мультимедіальність* (*пльурмедіальність*) – поєднання двох чи більше медіа в певному художньому об'єкті. Мультимедіальність «спостерігається в оперних виставах, що зазвичай включають драматичний текст, музику та візуальні знаки, а також у романах, які містять ілюстрації чи музичну партитуру» [171, с. 123].

Робота з творами, що синтезують різні види мистецтва, складна, адже «збірний» мистецький твір, зауважує У. Вайсштайн, «потребує особливого підходу, тому що...в ньому маємо одного разу пріоритет слова над музикою..., а іншого – пріоритет музики над словом... А це означає що в наукових заняттях із цим матеріалом, зважаючи на обставини, кут зору літературознавця необхідно чергувати з кутом зору музикознавця» [38, с. 398]. Але ця дослідницька площина не убезпечена від неточностей, адже, попри усталеність ключових понять із площини інтермедіальності, ще потребують уточнень та конкретизації

терміни, що стосуються взаємодії літератури з іншими мистецтвами – музикою, живописом, хореографією, театром, архітектурою, кіно тощо. До інтерпретації літературних творів слушно залучати інструментарій із теорії малярства, музики, хореографії тощо. Однак перенесення термінології різних сфер на літературу, якщо й допускається, то має бути точним і уважним, наголошує С. Маценка, і вимагає адаптації. Адже дослідникам почасти доводиться працювати з художнім матеріалом, у якому *органічно* поєднано два і більше медій. До того ж, «перенесення принципів музики, архітектури, живопису в літературу змінює літературний твір не тільки формально, а й змістовно, бо впливає як на архітектоніку, так і на спосіб розгортання теми (симфонії І. Драча, А. Малишка, сонети І. Драча)» [171, с. 152].

Дослідниця Н. Мочернюк зауважує, що «в мистецькому компаративному дискурсі функціонує чимало термінів і понять, що мають на меті увиразнити наукову дискусію про діалог мистецтв. Але чи увиразнюють?» [201, с. 32]. Літературознавиця акцентує на відкритості проблеми міжмистецьких контактів, що найперше потребує термінологічної визначеності [про термінологічний аспект літературно-мистецької взаємодії див.: 201, с. 32-52].

Про потребу створення термінологічних словників для інтермедіальних студій зауважували ще в кінці 70-х рр. ХХ ст. (див. про це: 39, с. 386-387). В українському теоретико-літературознавчому дискурсі вже маємо доволі вдалу спробу: йдеться про словник С. Маценки [189], порушуються ці питання і в окремих статтях [див., наприклад: 60].

Дослідниця А. Хамінова потрактовує інтермедіальність як у вузькому, так і в широкому значенні. На її переконання, інтермедіальність – це особливий тип внутрішньотекстових узаємозв'язків у художньому творі, що базується на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв. У ширшому значенні цей

термін означає створення цілісного поліхудожнього простору в системі культури чи специфічну форму діалогу культур, яка здійснюється шляхом узаємодії художніх референцій. Такими художніми референціями є художні образи або стилістичні прийоми, що мають знаковий характер для кожної конкретної епохи [288, с. 10-11]. А. Хамінова розглядає інтермедіальність не лише як авторський прийом створення художнього тексту крізь призму міжмистецьких зв'язків, а й виходить на всезагальний рівень, говорячи про інтермедіальність як про «діалог культур».

Спектр виявлення інтермедіальності в художньому тексті може бути різним. Зокрема, С. Петрова виділяє чотири основні інтермедіальні складові частини тексту: 1) інтермедіальний елемент як найменша складова частина літературного тексту, який створено в процесі взаємодії мистецтва (у літературному тексті автор може апелювати до термінологічної бази кожного окремого виду мистецтва); 2) інтермедіальний герой – образ персонажа, представлений у ракурсі декількох мистецтв; 3) інтермедіальна композиція – використання структури твору іншого виду мистецтва; 4) інтермедіальний жанр – жанр, що може бути представленим в інших видах мистецтва [219, с. 158]. Така класифікація інтермедіального тексту дозволяє ширше розглядати можливості його декодування та сприймання реципієнтом, дає можливість аналізувати текст не лише з точки зору наявності в ньому міжмистецьких елементів, а й звертати увагу на те, як вони виявляються на рівні жанру, композиції, лексики, образотворення тощо.

При тлумаченні терміну «інтермедіальність» важливою є ідея Ю. Лотмана про «поліглотизм» культури і будь-якого художнього твору. У системі міжмистецьких відносин перекодування знаків однієї семіотичної системи в іншу супроводжується взаємодією смислів. «Складні діалогічні та ігрові відносини між різноманітними підструктурами тексту, що утворюють його внутрішній поліглотизм, є механізмом

смыслотворення Так, вербальна і живописна картини суттєво різняться, але водночас вони набувають нових смислових асоціацій і відтінків» [175, с. 107], – підкреслює Ю. Лотман. Суголосною цим думкам є позиція сучасної української дослідниці Г. Сиваченко: «Оскільки інтермедіальність передбачає організацію тексту завдяки взаємодії різних видів мистецтва, то в цьому випадку в роботу включаються різні семантичні ряди. У системі інтермедіальних зв'язків здебільшого спочатку здійснюється переклад одного художнього коду на інший, а далі відбувається взаємодія, але не на семіотичному, а на смисловому рівні. Приміром, включення елементів інших видів мистецтва в нехарактерний для них вербальний ряд значно модифікує сам принцип взаємодії мистецтв» [244, с. 4].

Дослідник У. Вайсшайн виокремлює декілька типів зв'язків літератури й мистецтва:

- твори мистецтва, які відтворюють та інтерпретують відповідну історію, а не є простою історією до тексту;
- літературні твори з описом окремих витворів мистецтва;
- літературні твори, які створюють або літературно перетворюють зразки мистецтва;
- літературні твори, що імітують образотворчі стилі;
- літературні твори, що використовують технічні прийоми образотворчих мистецтв (монтаж, колаж, гротеск);
- літературні твори, що співвідносяться з образотворчим мистецтвом та художниками або передбачають спеціальні знання з історії мистецтв;
- синоптичні жанри (емблема);
- літературні твори на ту саму тематику, що й твори мистецтва [див.: 39, с. 380].

Саме про такі типи зв'язків і зауважує, наприклад, Н. Мочернюк, у рецензії «Джаз і література, джазова література,

літературне джазування: інтермедіальні інтерпретації» на збірник праць на літературно-джазову тематику [див.: 200].

Дослідниця В. Просалова вважає, що інтермедіальність – це, з одного боку, спосіб висвітлення художньою літературою інших видів мистецтва (музики, живопису, скульптури, кіно тощо), з іншого – це й методологія порівняльного аналізу художнього твору і культури загалом. Вона доводить, що з теорією інтермедіальності генетично пов'язана теорія медіа (про яку говорив Д. Гіггінс), що знайшла осмислення у працях М. Маклюена, В. Флюссера, В. Беньяміна, Ф. Кіттлера, І. Смирнова та інших учених. Під медіа маються на увазі «канали художньої комунікації між мовами різних видів мистецтва» [див. про це: 228]. Різні медіа, згідно з теорією В. Флюссера, можуть вступати у зв'язки взаємного означування. Кожний медіум має свої засоби зображення. Скажімо, в малярстві – колір і лінія, в музиці – звук і тиша (пауза), у літературі – слово. Синтетичні мистецтва (як, наприклад, кінематограф) поєднують різні складові, отже, мають широкий арсенал відповідних засобів зображення.

Теорія інтермедіальності враховує, що художня форма бере активну участь у комунікації, а наділені специфічними ознаками художні форми різних видів мистецтва перебувають у стані взаємного обміну, взаємодіють одна з одною. Для дослідників важливою складовою інтермедіальності є наявність різного типу медій, що естетично наснажують художній твір. У таких структурах простежується домінування певного виду мистецтва, а саме того, як зауважує Н. Ізра, «просторово-часова організація якого найширша та багат шарова» [цит. за: 244, с. 14].

Теоретики, як відомо, класифікують види мистецтва на:

- часові (музика, література),
- просторові (архітектура, живопис),
- просторово-часові (театр, кіно).

Кожне мистецтво, за Р. Інгарденом, має свої рівні побудови. Ситуація ускладнюється, коли рівні різних мистецтв перехрещуються, тісно поєднуючись [див.: 123]. Тоді завдання дослідника – віднайти точки цього перетину, досягнути ступінь проникнення одного виду мистецтва в інший, залучити відповідні інструменти, що допоможуть глибше досягнути художній результат. Багат шаровість літературного тексту (коли залучається музика, кіно, живопис, хореографія тощо), по-перше, передбачає багатофазовість в осмисленні твору мистецтва (картини, літературного твору), по-друге, потребує виявлення притаманних різним видам мистецтва засобів. У такому разі слушно говорити, наприклад, про колористику «як виражальний засіб, притаманний малярству, літературі, театру, кіно» [див.: 31]

Важливим для розуміння глибин інтермедіальності є поняття поліфонії, яке М. Бахтін розглядає в аспекті «філософії множинності»; поліфонія – це не просто множинність самостійних голосів, а й множинність не зведених до спільного знаменника поглядів, розмаїття голосів, що знаходяться у русі [10, с. 243]. Термін запозичений із музичного мистецтва; цей факт також свідчить про тісний узаємозв'язок музики з літературою.

На сьогодні в українській гуманітаристиці інтермедіальні студії набувають широкої популярності: вони суттєво розширюють кордони інтерпретації текстів. Суспільно-історичні обставини, тенденції культурного розвитку охоплюють всі види мистецтва, означуючи й спільні проблеми, що потребують ґрунтовного вивчення. Так, скажімо, музикознавець Л. Кияновська зауважує про «світову картину мистецьких протиріч і здобутків», що стосуються постмодернізму: «Та як би ми не намагались дати точне визначення категорії постмодерну, знайти струнку теоретичну концепцію «того, що діється сьогодні», пошук спільного знаменника... ще триває.

Поставангард, постмодерн – явище, яке ще не знайшло свого завершення, динамічне і незбагнено парадоксальне, а тому можемо разом з творчим процесом шукати логічні точки опори, і переконуватись, що творча практика кожен раз їх спростовує» [138, с. 7]. І додає: «Чи все, що пишеться зараз нашими композиторами, можна і варто осмислювати крізь призму естетики постмодерну? Чи те, що написано поза постмодерном, теж можна згрупувати в якусь естетично-стильову цілість?..» [138, с. 14]. Порушені дослідницею питання, як відомо, потребують теоретичного обґрунтування і в літературознавстві, а отже, не зникає потреба говорити про комплексне дослідження художніх явищ у літературі, музиці, живописі, хореографії, що сприятиме виявленню не лише спільного, відмінного чи своєрідного, але й закономірного та самобутнього у вітчизняній художній практиці.

У сучасному науковому дискурсі користуються популярністю праці (лінгвістів, музикознавців, мистецтвознавців та ін.) із виразним міждисциплінарним сегментом; це результат аналітичного опрацювання системних знань із різних галузей знань (див.: 28; 325; 13; 149; 54; 166; 12 тощо).

Дослідження з освоєння міжмистецьких контактів передбачають залучення, по-перше, праць теоретичного спрямування та з проблем психології творчості – Р. Барта, М. Бахтіна, Л. Виготського, Р. Інгардена, Ю. Лотмана, М. Мерло-Понті, І. Франка, З. Фройда, К.-Г. Юнга та ін., по-друге, досліджень із культурології, українського народознавства, ментальності українців та їхньої творчості – М. Костомарова, І. Лисяка-Рудницького, Є. Маланка, І. Мірчука, Д. Чижевського, В. Яніва та ін.; по-третє, студій, у яких дискутується змістове наповнення спільних для багатьох видів мистецтв таких понять, як, скажімо, *текст*, *символ*, *образ*, *архетип*, *композиція*, *жанр*, *традиція*, *новаторство*, *синтез* тощо, а також сформованих у процесі історичного розвитку та тривалої взаємодії мистецтв

(наприклад, літературний монтаж, музикалізація прози тощо). Наявність численних теоретичних праць, неослабні дискусії навколо інтермедіальних проблем, активна й системна та доволі успішна робота науковців у сфері термінології, а також постійна з'ява творів із міжмистецькою складовою дозволяють говорити про формування інтермедіології як наукової ділянки.

Як зауважує Д. Наливайко, ряд країн мають виразні пріоритети в наукових зацікавленнях інтермедіального скерунку, скажімо, «у французькій компаративістиці переважна увага приділяється парі «література й живопис», тоді як у німецькій – літературі й музиці, що впливає з особливостей морфології духовної і художньої культури цих країн; в американській компаративістиці ці інтереси врівноважуються» [171, с. 25]. В українському літературознавстві більшість інтермедіальних студій (від 70-х рр. ХХ ст.) також були присвячені взаємодії літератури й живопису, що засвідчують колективні праці «Література й образотворче мистецтво» (Київ, 1971), «Типологические соответствия литературы и изобразительного искусства» (Київ, Одеса, 1975), дослідження К. Шахової «Література та образотворче мистецтво» (Київ, 1987) тощо.

У теоретичних працях про інтермедіальність не вщухає питання про домінування одного виду мистецтва над іншим. З огляду на факти тривалих «стосунків» літератури з іншими видами мистецтва – взаємозв'язки, взаємодія, взаємозбагачення, взаємозближення, взаємопроникнення [див. про це детальніше: 204; 297; 130; 260 тощо], – немає підстав говорити про перевагу, наприклад, літератури над іншими видами мистецтв, адже, підкреслює Д. Наливайко, «...на різних етапах літературного процесу і в різних художніх системах маємо різні співвідношення й різну активність предметно-чуттєвого, емоційно-сугестивного й когнітивно-епістемологічного елементів, що має фундаментальне значення

для взаємозв'язків і взаємодій літератури з іншими мистецтвами, їхнього вектору й характеру» [204, с. 9].

Однак про специфіку літератури в складному художньому процесі все ж варто говорити. Так, дослідник У. Вайсштайн (як і К. Браун) вважає, що пояснення взаємопов'язаності мистецтв «лише тоді цікава для порівняльного (чи загального) літературознавства, коли один із порівняльних об'єктів чи одна з ланок ряду є літературними» [38, с. 407]. Суголосну думку висловлює й дослідниця В. Силантьєва, стверджуючи, що «базовим компонентом художнього синтезу й нині залишається література» [248, с. 28].

«Література, – підкреслює Д. Наливайко, – виділяється з-поміж інших видів мистецтва тим, що тільки вона суміщає в собі весь комплекс його функцій у потенційно повному вияві. З цим пов'язана її здатність охоплювати всі сфери й аспекти буття, виражальна універсальність її мови, хоч у чуттєвій повноті й конкретності вираження певних його сторін вона поступається іншим мистецтвам (наприклад, скульптурі – в пластичності зображення, живопису – в його візуальній наочності й барвистості, музиці – в емоційній наснаженості вираження тощо)» [171, с. 280]. Дослідники зауважують про почасти ключову роль літератури в художньому продукуванні образів. «Узявши за зразок культурного концепту «вічний образ» (Фауст, Гамлет, Дон Жуан), можна виявити таку закономірність: його первинна поява здійснюється в художній творчості саме в літературі або в тісно пов'язаних зі словом синтетичних жанрах, наприклад, у драмі, а лише потім виникає інтерпретація виключно музичними засобами <...>. Культурний концепт опредмечується в художній формі за допомогою локалізації у слові, а потім, вимагаючи іносказання, розпредмечується, розфокусується за допомогою музичного звучання, що припускає семантичну множинність», – висновує музикознавець В. Марик [183, с. 72].

Сьогодні українське літературознавство активно практикує інноваційні методи дослідження, міждисциплінарні та міжгалузеві принципи сучасного наукового аналізу тексту, акцентуючи на багатоаспектній взаємодії літературного твору з різними видами мистецтва. Не ставлю за мету запропонувати повний огляд українського міжмистецького дискурсу, адже кожна системна ланка (література – малярство, література – хореографія, література – театр, література – музика тощо) заслуговує на окреме ґрунтовне дослідження. Завдання подальшого матеріалу – означити вектори вивчення в сучасному літературознавстві творів із активним використанням художніх практик різних мистецтв. Новітня мистецька стилістика змінює «стосунки» письменства з іншими видами мистецтва на жанровому, тематико-проблемному, архітектонічному, образному та інших рівнях. Генологічні експерименти письменників простежуємо, наприклад, у запровадженні таких жанрів у літературі, як *пуант*, *акварель*, *ескіз* тощо. В українській літературі ХХ ст. з'явилися синтетичний театр Л. Курбаса, кіноповісті О. Довженка, поетичний кларнетизм П. Тичини. Подібних літературних фактів в українському письменстві безліч, проте кожен вимагає виваженого комплексного підходу – з урахуванням особливостей індивідуального стилю, специфіки творчої лабораторії, світоглядних домінант письменника, мистецького контексту, контактних чи генетичних зв'язків, а також урахування тієї потужної енергії, яка присутньо доповнить розуміння літературного твору. Тут слушною є і думка Д. Наливайка: «При загальному домінуванні література не тільки «вчить» інші мистецтва, а й сама продовжує «вчитися» у них, що по-різному відбувається в різних художніх системах і в різних літературних родах та жанрах» [171, с. 35].

Актуальність інтермедіальних студій у сучасному українському літературознавстві зумовлена необхідністю перепрочитання класики, глибокого й різногранного аналізу творів новітньої літератури, осмислення загальних тенденцій розвитку культури, освоєння в сучасному дискурсі новітніх методологій та підходів до інтерпретації літературних текстів. Для розуміння й потрактування літературних творів (що синтезують різні мистецтва) слушно говорити про ще один важливий аспект – рецептивний¹, адже «один і той самий художній текст, один і той самий образ по-різному діють на різних людей і на одну особу в різний час так само, як одне і те ж слово кожний розуміє інакше» [226, с. 38]. У нашому випадку йдеться про сприймання твору та виникнення у процесі його потлумачення асоціацій зі зразками з іншими мистецькими практиками.

Не вдаючись до характеристики типів читачів, наголошу, що маю на увазі реципієнта, дослідника, літературознавця, який працює з текстом активно, фахово, апелюючи до перевірених досвідом методологій вивчення літературних текстів, що перебувають у тісному контактуванні з живописом, хореографією, музикою, кінематографом тощо. Текст, як відомо, апелює до індивідуальних здібностей читача, його інтелекту, світогляду, тобто збігається чи не збігається з інтересами інтерпретатора. Ефективне й глибоке спілкування з твором відбувається на смисловому, композиційному, образотворчому, емоційному та іншому рівнях, адже сприймання та розуміння тексту – складний процес співтворення й співпереживання з автором. Інтерпретатор рухається спочатку *до* тексту, а потім *по* тексту, обираючи напрямки роботи, позаяк, як зауважує

¹ Тут і далі в матеріалі про особливості сприймання й розуміння літературного тексту частково використано статтю Горболіс Л. Читання як самозбереження реципієнта. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2016. № 24. Т. 1. С. 126-129.

М. Гірняк, «індивідуальні нахили адресата художнього твору спрацьовують як “кодоперемикачі”» [67, с. 11].

Правильно обраний код (із міжмистецькою складовою) ефективно «працює» на утвердження ключових тез літературознавця. Так, наприклад, аналізуючи роман В. Винниченка «Сонячна машина» в інтермедіальному аспекті, Г. Сиваченко зауважує про активне абсорбування письменником елементів несловесних способів мистецького осягнення життя і порівнює його твір із живописом Г. Гросса, графікою О. Дікса, малюнками Е. Л. Кірхнера, з німецькими фільмами [див.: 244, с. 4]. Літературознавець отримує особливе задоволення від тексту, що йому близький, зрозумілий, цікавий, чимось знайомий – за естетичними параметрами, задумом, тематикою, проблематикою, громадянською позицією; реципієнт утішений текстом, який запрошує його до співпраці – не завжди легкої, проте захопливої. Часто реципієнтові/досліднику імponує у тексті *щось*, що його важко описати, ідентифікувати чи означити (особливо якщо в його структурі поєднано міжмистецькі складові), тобто контакт читача з твором відбувається на глибинному рівні. Скажімо, інтелектуальні поезії Ю. Іздрика потребують особливого налаштування й роботи думки; це читання повільне й глибоко-осмислене. Наприклад, його альбом «UNDERWORD» [див.: 126] пропонує зануритися у широкоформатну матрицю доробку письменника, заглибитися у його складомислення, світо- і саморозуміння, адже в альбомі зібрані улюблені тексти, колажі та світлини Ю. Іздрика, що влучно характеризують та посутньо доповнюють образ письменника.

Читання п'єси П. Ар'є «На початку і наприкінці часів» у моїй практиці відбувалося після перегляду вистави «Баба Пріся» Львівського театру імені Лесі Українки (режисер – Олексій Кравчук). Інтермедіальний підхід до твору посилив та увиразнив смислові акценти твору й образу

головної героїні – Баби Прісі. У виставі цю роль талановитого виконав Олег Стефан – чоловік із вусами, в хустці, поверх чоловічих штанів одягнений у жіночу спідницю. Ці важливі режисерські наголоси готують до складної роботи з непростим образом головної героїні, націлюють на його осмислення в контексті постчорнобильської парадигми, з допустимим переакцентуванням у структурі образу фемінної та маскулінної складових (про це йтиметься далі в інтерпретаційній частині монографії «Література – театр»).

Щільний у смисловому плані, виповнений авторськими ідеями, глибокими образами, багаторівневими символами, різноманітними художніми засобами й прийомами (в т. ч. й зі сфери інших мистецтв) літературний текст часто викликає в дослідника-інтелектуала розгалужену асоціативну-образну матрицю. Реципієнт активно читає текст, працює з ним, тобто приймає правила гри, що їх пропонує автор, «стає співучасником літературної комунікації, творчого дійства» [122, с. 47]. Дослідник О. Брайко, студіюючи колористичну майстерність В. Дрозда, висновує про словесний живопис і колірне тонування у прозі цього письменника, про синтез зображальних і виражальних можливостей літератури, малярства. Скажімо, аналізуючи весняний краєвид в оповіданні «Повінь», автор підкреслює, що «експозиційний пейзаж тут набуває форм, відмінних од зображених об'єктів, і вможлиблює малярські асоціації» [31, с. 85]. Словесні краєвиди «Повені» В. Дрозда дослідник засоціює з полотном С. Далі «Невільницький ринок із появою невидимого бюста Вольтера» та ілюзійністськими картинами з подвійним змістом сучасного українського художника О. Шупляка. Кожен читач/дослідник сприймає твір по-своєму, адже «процес прийняття...є неоднорідним, нерівним, не підлягає програмуванню і прогнозуванню, тому теоретично його важко звести до єдиної універсальної моделі» [122, с. 13].

Літературний твір – відкрита й багаторівнева, орієнтована на читача структура, що містить складні образи, арсенал різноманітних художніх засобів, глибокі підтексти (в т. ч. й міжмистецькі), що потребують розшифрування із залученням художньо-естетичного досвіду національного мистецтва. Мені, як реципієнтові, імponує художнє опрацювання фольклорного матеріалу в «Кураях» Я. Ясінського, про що вже мала нагоду писати [див.: 80]. За допомогою масштабного введення в повість переосмисленого й оригінально аплікованого фольклорного матеріалу (образів, мотивів, деталей, елементів казок, замовлянь тощо), ефективно залучених колажування, змішування, зчеплення асоціативних рядів із нечітко означеною демаркаційною лінією текст Я. Ясінського «Кураї» постає як складна конструкція з виразним ефектом загадки. Ця загадка притягує, заглиблює читача у світ українських традицій та культури. Інший яскравий приклад – повість О. Довженка «Зачарована Десна», перші сторінки якої, наголошує Я. Стецько, «звучать невгамовно-радісною, сповненою кришталевого сміху й найглибшого смутку музикою геніального Моцарта» [260, с. 25]. Авторка стверджує, що початок повісті виповнений музикою з 1 частини 21 фортепіанного концерту C-dur В.-А. Моцарта; твір українського письменника також має відчутний зв'язок із насиченою національними мотивами мелодикою В. Барвінського – з музикою його фортепіанного «Секстету» чи «Української рапсодії», з багатою на контрасти, зміни планів і настрою музикою Р. Шумана (з його фортепіанними циклами «Маскарад», «Метелики»); дослідниця проводить паралель із давньою псалмною — сповіддю «Житіє моє» [див.: 260]. Як бачимо, Я. Стецько успішно попрацювала з текстом, який, за М. Гайдеггером, володіє енергетикою притягування. Процес «зчеплення» реципієнта, тексту й автора, на переконання М. Зубрицької, залежить від «інтенсивності естетичного задоволення чи естетичної насолоди» [122, с. 83].

На сьогодні об'єктами дослідження літературознавців стають твори, що активно експлуатують художні засоби, прийоми архітектоніки різних мистецтв. Окрему групу складають твори письменників, «мультиалантів», які активно проявили (чи проявляють) себе в малярстві, музиці, кіно і, за У. Вайсштайном, «можуть бути показовими та методологічно корисними» [39, с. 384) – Б. Лепкий, В. Винниченко, Е. Андієвська, Ю. Андрухович, С. Жадан, П. Тичина, О. Довженко, Є. Гуцало, І. Драч, М. Вінграновський та ін. У літературних творах цих митців слід віднаходити приховані резерви інших видів мистецтв (в образах, архітектоніці, підтексті, художній свідомості автора), адже митець, який у певний період своєї творчості був причетним до кіноіндустрії, згодом ефективно (на вимогу новітнім тенденціям доби й відповідно до запитів читача/глядача) освоює кінематографічні елементи в літературі. Такий аналіз літературних творів відкриває нові шляхи вивчення доробку, особливостей індивідуального стилю письменника. Показовими у цій дослідницькій площині є студії, присвячені творчості М. Яцківа [187; 191] П. Тичини [284], Е. Андієвської [256; 305; 266] та ін. У цьому тематичному контексті слушно згадати і прямо причетного до «музичного цеху» М. Рильського, який упродовж 1934-1950 рр. (із перервою на війну) працював завідувачем літературної частини Київської опери, перекладав лібрето таких класичних опер, як «Травіата», «Кармен», «Корневільські дзвони» «Севільський цирюльник», «Євгеній Онєгін», «Винова краля», «Іоланта», «Мазепа», «Царева наречена», «Руслан і Людмила» та ін. «Можемо стверджувати, – підсумовує М. Стріха, – в усіх оперних перекладах поета українське поетичне слово так само ідеально “лягає” на нотний рядок музичної партії, дозволяючи опері бути саме музичною драмою, а не набором вокалізів, оздоблених пантомімою» [261, с. 8].

Синтез різних мистецтв простежується в площині творчої лабораторії митців, на етапі пошуку художніх засобів, створення художнього продукту. Відомо, що режисер С. Ейзенштейн шукав у поезії засобів для кіно. Показовим тут є і приклад «секретів творчості» художника В. Кандинського, для творів якого характерна синестезія – сприйняття фарб не тільки як оптичних, але і як звукових стимулів. «Кандинський класифікував фарби за їх ароматами, звуками та формами. Наприклад, він вважав, що синьому кольору відповідає коло, червоному – квадрат, жовтому – трикутник. Таким чином, свої картини він створював подібно до музичних симфоній, шукаючи гармонію у поєднанні кольорів» [263, с. 111]. Варто підкреслити, що в дешифруванні кольорів та геометричних конструкцій, що формують глибокий зміст літературного твору, варто враховувати і знання національної символіки (кольорів, орнаментів тощо). Це стосується, зокрема, тлумачення колірної образу поезії В. Симоненка «Лебеді материнства» закарпатського художника С.-А. Мадяра (2009). Принагідно додамо, що кольоромузичний код варто застосовувати до інтерпретації полотен литовського композитора й художника М. Чюрльоніса «Створення світу» (1905-1906), «Соната моря. Анданте» (1908), «Соната сонця. Анданте» (1907), «Соната сонця. АLEGRO» (1907), «Соната моря. Фінал» (1908) та кольоромузичної композиції художника Ф. Юр'єва на музику А. Шонберга й вірші О. Блока (1962) тощо (див. кольорові вкладки ілюстрацій у книзі В. Корнійчука «КольороМузика слова» [147]). Художні твори такого широкого міжмистецького діапазону дозволяють виявити важливі для кожного мистецтва «факти» взаємодії, запозичень та специфіку їхньої реалізації.

Окрему групу складають літературні твори, автори яких цілеспрямовано орієнтують читачів на міжмистецький «портал», модифікуючи жанрову платформу твору. Так, скажімо, до роману-екфразису «Кікі ван Бетховен» Е.-Е. Шмітта додається

диск із музикою Бетховена, що передбачає одночасне прочитання роману й прослуховування конкретних творів композитора. «При такому накладанні тексту і музики смислова структура роману розвивається у двоєдиному ключі і представляє неподільну спільність музики та тексту», – зауважує Т. Бовсунівська [20, с. 331]. І додає: «З цієї первісної установки виходить вся подальша дія, розташування персонажів, колізії і навіть фігури образної мови. Є багато романів, написаних під впливом або з використанням музики, але музичний роман-екфразис не просто використовує музику і долю великого музиканта, в ньому воєдино злиті дисонанси і лейтмотиви музики і людської долі і при вилученні мистецького комплексу ідей втрачається вся структура» [20, с. 331]. Швейцарський письменник, автор графічних романів Ф. Пажак створив писану й мальовану біографію відомого художника у книзі «Ван Гог. Іскріння», запропонувавши власні картини для ілюстрування життєписного матеріалу. Сучасний іспаномовний письменник, сценарист і композитор К. Сафон створює музичні композиції, пов'язані з сюжетами своїх літературних зразків. «Це стало частиною творчого процесу та чимось схожим на саундреки до фільмів, коли та або інша музика пишеться для різних сцен, подій або персонажів. Найчастіше музика допомагала мені знайти рішення в тих випадках, коли з розповіддю виникали складності і я не знав, як вчинити <...> Почавши працювати над книгами, спробував використовувати не тільки класичні теми і жанри світової літератури, але так само і весь той досвід у мистецтві оповіді, який ми набули протягом ХХ століття, і значна його частина належить до аудіовізуальної культури, до світу кіно, телебачення, реклами і журналістики», – пояснює письменник [242, с. 14].

Художня практика – складний процес, сприймання й розуміння якого має враховувати причетність письменника, обдарованої особистості, до інших мистецьких сфер. Сучасний

український письменник, хореограф, мистецтвознавець, театральний критик В. Корнійчук удадо представив у своїх поетичних і прозових творах музику, кольори, хореографію «в одязі слова». І своєрідним кодом до осмислення творів звучить назва його збірки «Я такий, як кольори у Реріха, або Духовні роси» (Київ, 2005), як, власне, й іншої його збірки – «КольороМузика слова» (Київ, 2016). У межах цієї групи творів слушно виокремлювати в певну підгрупу літературні зразки, автори яких також цілеспрямовано рекомендують перелік музичних творів для прослуховування під час прочитання романів. Ідеться, наприклад, про романи «Зазирни у мої сни», «Не озирайся і мовчи», «Де немає Бога», «Доки сонце не згасне назавжди» українського письменника М. Кідрука.

На сучасному етапі проблеми інтермедіальності продовжують викликати інтерес. Жодним чином не претендуючи на вичерпний перелік праць, згадаємо лише деякі: збірник наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України «Література на полі медій» (ред. Т. Гундорова, Г. Сиваченко) (Київ, 2018), що містить статті, присвячені електронній інтертекстуальності, різним видам екфразису, відеопоезії, інсценізації літератури на полі інших медій, співвідношенню синтезу та диференціації мистецтв, також матеріали про інтермедіальні адаптації, про місце та роль інших медій у художньому просторі літературного тексту; монографія Д. Наливайка «Теорія літератури й компаративістика» (Київ, 2006), де осмислено літературу в системі мистецтв як галузь компаративістики; праця О. Єременко «Літературний образ у силовому полі синкретизму» (Київ, 2008), у якій авторка запропонувала концепцію художньої прози, з акцентуванням на загальномистецтвознавчий план; монографія Т. Огневої «Відбиток часу у дзеркалі буття» (Київ, 2008), де висвітлено

розвиток українського модернізму в контексті європейських модерністських тенденцій у культурі, літературі, театральному та образотворчому мистецтві, архітектурі тощо; антологія «Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи» містить розділ «Література в системі мистецтв» (Київ, 2009); монографія «Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури» (Донецьк, 2014) В. Просалової висвітлює літературно-музичні кореляції в українській поезії кінця XIX – початку XX ст., проблеми синтезу мистецтв в українській еміграційній літературі міжвоєнних десятиліть XX ст., літературно-малярські співвідношення у творчості Е. Андіївської та ін.; монографія «Мелодія і барви слова: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст.» (Луцьк, 1996) О. Рисака присвячена колу важливих та актуальних інтермедіальних питань. Помітне місце в українському літературознавчому дискурсі посідають збірники наукових праць із міжмистецької проблематики [див., наприклад: 47; 48 тощо].

У виразному інтермедіальному ключі з широким діапазоном проблем осмислено творчість Т. Шевченка у працях «Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва» (Київ, 2008) Л. Генералюк, «Поетика візуальності Тараса Шевченка» Г. Клочека (Київ, 2013) та ін. [див.: 296; 65]. У контексті літературознавчих праць слушно згадати й працю Н. Королюк «Полум'яне слово Шевченка в музиці. Хорова творчість українських композиторів» (Київ, 1995) тощо. Окрему групу праць інтермедіального спрямування складають дослідження О. Брайка про кінематографізм прози Є. Гуцала, В. Дрозда та ін.; заслуговує на увагу дисертація «Синтез мистецтв у прозі Ольги Кобилянської: Проблема самототожності письменниці» О. Мацяк (Львів, 2006) тощо. Це, звісно, неповний перелік праць українських дослідників із інтермедіальної тематики (низка студій залучатиметься у процесі аналізу літературних творів), проте й він засвідчує їхню

різноспрямованість. Однак не слід оминати й групи досліджень, де проблеми синтезу мистецтв, впливу на літературу інших видів мистецтв досліджуються в контексті інших важливих літературознавчих питань. Наприклад, вивчаючи тенденції розвитку української літератури кінця XIX – початку XX ст., І. Денисюк у монографії «Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст.» (Київ, 1981) та Ю. Кузнецов у дослідженні «Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст.: Проблеми естетики і поетики» (Київ, 1995), О. Турган, Т. Гребенюк «Універсальні категорії в системі літературного твору (модерністська та постмодерна світоглядно-художні парадигми)» (Запоріжжя, 2008) висвітлюють музичність творів письменників, генологічну специфіку малої прози цього періоду (трансформація/змішування жанрів, з'ява в літературі таких жанрів, як пуант, образок, акварель, етюд тощо), зауважують про витoki імпресіонізму в живопису, музиці й літературі ряду зарубіжних країн, про універсалію танцю в поезиці українських письменників початку XX ст. До цієї групи літературознавчих праць варто долучити й монографії А. Білої, Л. Горболіс, О. Дроботун, О. Мельник, Л. Синявської [див.: 15; 82; 99; 191; 249 та ін.].

Звісно, це, як уже мовлено, неповний перелік праць, проте й він означає вектори ретельної роботи з науковців із українськими текстами.

Про необхідність досліджувати **словесний і музичний аспекти** народних зразків зауважував свого часу М. Грушевський: «Праця фольклориста... повинна піти тут вруч з працею музиків» [90, с. 118]. Дослідник наголошує на прогалинах «в наших відомостях і матеріалах, в приготовчих студіях для рішення таких кардинальних питань, як відносини старинного діатонізму до новішого хроматизму, речитативного первісноскладового ритму до пісенної рівноскладової римованої строфи..., роля елементів грецьких, римських, східноазіатських й турецьких в добі формування української

ритміки і мелодіки. Для в'яснення цих основних питань і для історії поезії досліди над ритмом, мелодією і поетичними текстами мусять бути поведені спільними силами музиків, фольклористів і соціологів, використовуючи матеріал не тільки слов'янський чи індоєвропейський, а в ширших, світових рамцях» [90, с. 118]. І хоча ця розлога думка вченого стосується фольклорного матеріалу, проте вона актуальна сьогодні і для літературознавців – важливо, скажімо, розуміти логіку вчування героїв художніх творів у прадавні ритми музичних творів.

Для осмислення глибинних зв'язків літератури й музики засадничо важливими є думки І. Франка, висловлені в розділі «Поезія й музика»²: «Коли музика апелює до нашого слуху..., то поезія властивими їй способами торкає всі наші змисли. Коли музика б'є переважно на наш настрій, може викликати веселість, бадьорість, сум, тугу, пригноблення, отже, переважно грає, так сказати б, на нижчих регістрах нашого душевного інструмента, там, де свідоме граничить з несвідомим, то поезія порушується переважно на горішніх регістрах, де чуття межує з рефлексією, з думкою і абстракцією і не раз помітно переходить в домену чисто інтелектуальної праці» [286, с. 86]. Дослідник заглиблюється у витoki мистецтва: «...поезія загалом первісно...була співом, рецитацією, оповіданням, грою... З того самого джерела випливала і на тій самій основі розвивалася...музика» [286, с. 85], тобто «початок обох був спільний», – висновує І. Франко. Автор трактату зауважує про давність ритміки поезії та музики: «У давніх людей поезія і музика довго йшли рука об руку, поезія була піснею, переходила з уст до уст не тільки в певній ритмічності, але також в певній, невідлучній від ритму *музикальній* (письмівка моя. – Л. Г.) формі» [286, с. 86]. Розгортає цю тезу І. Франка й сучасний дослідник Д. Наливайко: «На найраніших етапах розвитку

² Тут і далі в матеріалі про літературу й музику та малярство використано статтю Горболіс Л. «Із секретів поетичної творчості» І. Франка як теоретико-методологічна основа інтермедіальних студій. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. Вип. 42. Одеса: МГУ, 2019. С. 124-126.*

словесне мистецтво найтісніше було пов'язане з ритміко-музичним первнем і значною мірою підпорядковане йому. В часи розпаду первісного синкретизму воно лишалося включеним у ритуал чи обрядове дійство й підпорядковувалося їхній ритміко-музичній організації, відповідно більшого значення набував сугестивно-евокаційний потенціал слова, його здатність безпосередньо діяти на емоції, викликати необхідні емоційні й душевні стани» [204, с. 9].

Згодом поезія віддалилася від музики у зв'язку з продукуванням музичними інструментами тонів і мелодій. Ці тези є ключем до розуміння, наприклад, музичних підоснов поезії Олександра Олеся, П. Тичини, ритмічності прози Марка Черемшини, про що йтиметься далі. У текстах покутського прозаїка маємо справу з музикалізацією твору (В. Вольф), коли «зв'язок» означає, що «музика як медіум матеріально не представлена, натомість спостерігається посилення на неї в межах літературного медіуму» [189, с. 60]. І. Франко зауважує про «...слова яко сигнали, що викликають у нашій душі враження в обсягу всіх змислів» [286, с. 96], зауважуючи про «язикову мелодію». Адже «поезія від давніх-давен уміла використовувати ті музикальні ефекти, які дає сама мова» [286, с. 96]. Заявлена, наприклад, у новелах Марка Черемшини «язикова мелодія» употужнена найперше українським фольклором, скоординована ментальними «показниками» автора та специфікою модерністського письма (ліризм як прикмета літератури початку ХХ ст.). Тези І. Франка про «музикальні ефекти самої мови» є однією з основоположних для дослідження звуко-символізму в актуальних на сьогодні інтермедіальних студіях.

Від початку ХХ ст. й до сьогодні (коли в українському письменстві презентовано героя зі складним психосвітом, оновлюється арсенал художніх засобів та прийомів, художньо освоюються ідеї провідних учених – психологів, філософів,

соціологів, культурологів та ін.) активізується залучення музики в літературний твір на проблемно-тематичному, образотворчому, сюжетотворчому, жанровому та інших рівнях («Valse mélancolique» О. Кобилянської, «Діточа груди у скрипці» М. Яцківа, «Над морем» Лесі Українки, «Клоун» В. Корнійчука, «Акордеон» М. Жулинського тощо). «Із секретів поетичної творчості» І. Франка посутньо увиразнює можливості інтерпретації складних літературних текстів на всіх рівнях (зовнішньому, підтекстовому, внутрішньотекстовому). Скажімо, ритмомелодійні основи в новелі «Intermezzo» М. Коцюбинського, вчування протагоністів у романах «Криничар», «Вічник», «Горянин» М. Дочинця в ритм природи розгортає й урізноманітнює концепцію героя, скеровує її потрактування у відповідне русло: ритм природи – ритм твору – ритм персонажа, художня парадигма самотності, самодостатність протагоніста. «Вітер набива мені вуха шматками згуків, покошланим шумом. Такий він гарячий, такий нетерплячий, що аж киплять від нього срібноволосі вівса <...> Просто під ноги лягла співуча арфа й гуде на всі струни. Стою і слухаю. Повні вуха маю того дивного гомону поля, того шелесту шовку, того безупинного, як текуча вода, пересипання зерна...» [153, с. 302], – так реагує на музику докілья протагоніст із «Intermezzo» М. Коцюбинського. Як бачимо, письменник музикалізує фрагменти новели, протиставляючи місто природі, підсилюючи терапевтичну функцію природи за допомогою гармонії звуків, підкреслюючи вразливість душі героя, який уміє чути вітер, поле, голос колосків.

Підкреслюючи перевагу поезії над музикою, І. Франко констатує: «Деякі слухові явища з природи своєї недоступні для музикального представлення, напр., враження тиші; музика може користуватися ним тільки в дуже обмеженій мірі в формі пауз, тобто моментальних контрастів; поезія має змогу репродукувати в нашій душі і се враження в довільній довготі

і силі» [286, с. 86]. Тривалість тиші і її значеннєвість для відновлення емоційного стану заявлена в епізоді приїзду головного героя «Intermezzo» з міста додому: «Я зачиняю двері... От я і сам. Навкруги ні душі. Тихо й безлюдно <...> Ти хотів тиші й безлюддя – і тепер маєш» [153, с. 299]. Це можливість заглибитися героєві в себе, спробувати осягнути глибинні психічні процеси.

І. Франко конкретизує переваги літератури над музикою в зображенні тиші, наголошуючи: «Pianissimo, котрим музика звичайно маркує тишу, має те до себе, що рівночасно малює лагідні чуття, неясні мрії і ніяк не може малювати таких внутрішніх драм тиші, які часто малює поезія. От тим-то музика, що має претензію малювати людські думки, внутрішню боротьбу різних сил нашої душі, навіть різних пристрастей, тобто музика, що силкується вдертися в властиву домену поезії, наперед засуджена на невдачу» [286, с. 95]. Думку І. Франка слушно проілюструвати промовистим фрагментом кіноповісті О. Довженка «Земля», де спричинене смертю сина Василя глибоке мовчання його батька Опанаса майстерно реалізовано оператором Д. Демуцьким і потужно увиразнено за допомогою супроводу сучасного етно-хаос гурту «ДахаБраха» – тиша понад хвилину, доволі інформативна, декодує стан, настрій героя, трагізм ситуації та ступінь травмованості батька, який утратив сина. Ця мовчанка умотивовує подальші дії Опанаса, пояснює його лінію поведінки та обґрунтовує рішучість героя. Отже, слушно говорити про смислотворчу роль тиші в кіноповісті (детальніше про музичний супровід фільму від сучасного етно-хаос гурту «ДахаБраха» йтиметься далі).

Теоретичним аспектам блоку питань «література – музика» присвячували свої студії К. С. Браун, А. Гір, Г. В. Грубер, А. Геймей, С. П. Шер та ін. Дослідники зауважують різноманітність зв'язків між літературою і музикою, що стосуються трьох розмежованих

одна від одної головних сфер: музика і література, література в музиці й музика в літературі [див.: 189, с. 25-26], виокремлюють словесну музику, музичні структури і техніку, вербальну музику. Про парадигматичний і синтагматичний рівні тексту йдеться у працях А. Гіра.

Інтерес до цієї наукової проблеми в сучасному українському літературознавстві підтверджують такі праці: «Партитура роману» (Львів, 2014) С. Маценки, у якій авторка на матеріалі німецької культури масштабно висвітлила процес узаємодії літератури й музики; «Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики» (Львів, 2017) С. Маценки, де запропоновано дефініцію низки понять, що охоплюють площину контактів літератури й музики; збірник праць «Музична фактура літературного тексту: інтермедіальні студії» (Львів, 2017), де розглянуто текстуальну реалізацію музики в художній літературі, окреслено багатоаспектний діалог літературного слова й музики, наслідком якого є оригінальні музико-літературні феномени. Слушно виокремити праці літературознавців на «джазову тематику», де представлено дослідження міжмистецького діалогу джазового мистецтва та художньої літератури: збірник інтермедіальних студій «Літературно-джазові імпровізації» (Львів, 2019), дослідження М. Янкової [321] та ін. Активність українських учених пояснюється найперше тим, що естетика джазу стала актуальною стратегією творення художніх текстів Ю. Гудзя, І. Лучука, Г. Костенко [див: 94; 178; 150 тощо].

Зверну увагу на корпус статей у наукових виданнях початку ХХІ ст. Про методологічні основи вивчення взаємозв'язків літератури й музики йдеться в статті Т. Шевчук [307]. Різні аспекти «музичності» досліджено у творчості Лесі Українки [311; 312], Б. Лепкого [234; 271; 176; 161], М. Яцківа [191; 192], Олександра Олеся [231], І. Сенченка [238], Г. Чубая [116]. Про імпресіоністичну манеру прози М. Коцюбинського і музики

французького композитора К. Дебюссі йдеться в статті Л. Дем'яненко [95], інтертекстуальність музичного символу в образній структурі новел І. Франка, О. Кобилянської, М. Яцкова досліджує Н. Науменко [207].

Зв'язки української *літератури з кіно* давні, різнопланові й доволі системні, що засвідчують, скажімо, 20-ті роки ХХ ст., коли писали сценарії, працювали редакторами, виступали як критики письменники Михайль Семенко, Д. Бузько, Михайло Майський, Олесь Досвітній, Ю. Яновський, М. Бажан, Гео Шкурупій, Г. Епик, Дмитро Фальківський. Як художник, сценарист і режисер працював на Одеській кінофабриці О. Довженко. М. Бажан викладав теорію кіно в Київському державному інституті кінематографії. Творчий потенціал цих талановитих митців був спрямований на те, щоб українізувати Одеську кінофабрику, розширити естетичні можливості кіномови [див. про це: 34; 35; 37 тощо].

20-30 рр. ХХ ст. прикметні з'явою на українських теренах кінодраматургії. О. Довженко у цей час започатковує жанр кіноповісті, а згодом його фільм «Звенигора» (1928) та кінострічка «Злива» (1929) І. Кавалерідзе стали експериментальними в сфері пластики та поетики кінодраматургії й засвідчили активні пошуки митцями нових засобів кіновиразності. Від початку 30-х рр., коли українське кіно стало звуковим, значеннєвість слова на екрані зростає. У цей час кіно активно використовувало запозичені з літератури образи, конфлікти – екранізувалися «Вершники» Ю. Яновського, «Дорогою ціною» М. Коцюбинського [про екранізацію творів М. Коцюбинського та їх аналіз див.: 221]. Слушно говорити про ще один промовистий факт активного поєднання слова й кінематографічного ресурсу – твір Л. Скрипника «Інтелігент: Екранізований роман на шість частин з прологом та епілогом» (1929), що, на переконання О. Ільницького, є зразком футуристичної прози своєю «синтетичною формою (сценарій

і роман), іронічним і сатиричним тоном, тенденцією до наукової аналітичності» [див.: 33]. Додам, що Л. Скрипник у праці «Нариси з теорії мистецтва кіно» (Харків, 1928) розглядав проблему взаємин кіно з іншими мистецтвами, наголошуючи, що мова літератури й кіно суттєво відрізняється: за словом залишається царица раціонального викладу понять [див.: 33]. Продуктивний етап розвитку українського кінематографа пов'язаний із іменами М. Вінграновського (закінчив ВДІК, був режисером Київської кіностудії художніх фільмів імені О. Довженка), І. Драча (здобув фах кінодраматурга на Вищих сценарних курсах у Москві, працював у сценарній майстерні кіностудії імені О. Довженка), С. Параджанова (1952-1973 рр. працював на Київській кіностудії ім. О. Довженка, був лідером незалежного мистецтва, що сформувалося в часи відлиги) [див. про це детальніше: 243].

Як стверджує сучасна літературознавця Г. Сиваченко, «синтез кіно і літератури зумовлений загальними тенденціями культурного і суспільного розвитку, пов'язаний зі зміною інформації, що приводить до трансформації свідомості сучасного покоління» [244, с. 11]. Тому питання синтезу літератури й кіно, їх взаємодії та взаємовпливу на сьогодні все ще потребує вивчення. Тематика праць про письменство й кіно різноманітна. Під знаком кінофікації досліджується українська література 20-30-х рр. ХХ ст. у працях О. Пуніної «Кінофікація українського літературного дискурсу (20-30-ті роки ХХ століття)» (Донецьк, 2012) [229; 230]. Про кінематографічну візуалізацію художнього простору в доробку Є. Гуцала й пов'язані з ними літературні словесні аналоги монтажних, композиційних і ритмічних ресурсів, про перегук художніх засобів прозаїка з класичними малярськими творами й фільмами, теорією кіно С. Ейзенштейна йдеться у статті О. Брайка [29]. В іншій своїй студії літературознавець досліджує монтажні засоби в малій прозі Є. Гуцала [32]. Семіотичні аспекти

екранізації літературного твору, різні шляхи та засоби втілення в кіно літературного хронотопу висвітлюються в статтях О. Дубініної [100; 101]. Кінематографічний арсенал текстів українських письменників осмислюють І. Заярна [119], О. Пуніна [231], М. Федорів [281] та ін.

Активне залучення кінематографа в літературу на різних рівнях вимагає системного підходу до інтерпретації літературних текстів й обов'язкового апелювання до праць із питань кіно С. Ейзенштейна, Л. Кулешова, Ю. Лотмана, Л. Скрипника та ін.

Витоки тісних контактів *літератури й театру* сягають давніх часів – VI-V ст. до н. е., періоду створення й розвитку античного театру, з'яву якого спричинили суспільно-історичні та мистецькі фактори. Загальноприйнятою є думка про те, що драма виникла в часи переходу від народної форми творчості до індивідуальної. Основу античного театру склали драматичні твори, що з'явилися на межі епосу й лірики, органічно поєднавши основні риси кожного з цих літературних жанрів, акцентуючи на емоційності, загостреній чуттєвості, прагненні до самовираження та наявності реалій. За доби античності різні види мистецтва були в тісному взаємозв'язку. Як зауважує О. Шпенглер, «мистецтва зближуються одне з одним і шукають переходу одне в одне» [310, с. 300], тому театр стає своєрідним підґрунтям до такого гармонійного «переходу».

Драма емоційно та естетично впливає на глядача, синтезуючись із іншими видами мистецтва, насамперед із театром. Література – основа діяльності театру, адже всі театральні постановки вибудовуються на літературному тексті, від художньої якості якого залежить успіх театральної вистави. Тому слушно говорити про залежність театру від літератури та його змінність відповідно до мінливості літературного канону.

Література й театр, як уже мовилося, – просторово-часові види мистецтва. За допомогою акторської гри, декорацій,

музичного оформлення, хореографічних елементів, живописних ілюстрацій тощо театр відтворює конкретну епоху в конкретному просторі, дозволяє глядачеві зануритися в атмосферу сценізованої дії. Тому, на переконання Л. Генералюк, театр виступає своєрідним інструментарієм пізнання структури різних мистецтв, а особливо літератури, бо під час такої взаємодії (літератури з театром) на тематичному рівні відбувається взаємообмін темами й сюжетами [58, с. 85]. Театральна постановка (особливо якщо вона максимально наближена до авторського тексту) підсилює й увиразнює тематику, проблематику, систему образів літературного твору, сприяє глибшому його сприйманню та розумінню. Тому вповні пояснюваними є, скажімо, вболівання В. Стефаніка [див.: 259, с. 278-282], Лесі Українки за сценічні версії своїх творів. Про підготовку до сценізації «Лісової пісні» в листі до матері О. П. Косач від 6 червня 1912 р. писала, що без змін цей твір важко поставити, проте будь-яким змінам має бути межа, щоб мрія не перетворилася в бутафорію. Тут слушним є коментар сучасного дослідника творчості письменниці Л. Скупейка: «На жаль, сценічні (і кінематографічні) версії драми лише підтверджують побоювання письменниці» [251, с. 31].

Як відомо, активно інтерпретував український та польський драматургічно-сценічний модернізм кінця XIX – початку XX ст. І. Франко, вважаючи літературно-сценічні напрями і жанри потужними імпульсами «духовного розвою нації», що засвідчують статті-огляди, театральні рецензії на вистави галицьких сценічних колективів [див.: 290, с. 116-150]. Про зв'язки української літератури з театром, а також багатогранний корпус театрознавчих проблем ідеться у працях М. Вороного [див.: 49]³, Д. Антоновича, Л. Старицької-Черняхівської, Я. Мамонтова та ін. Різноманітні аспекти взаємодії

³ Див. про це: Горболіс Л. Театр корифеїв у змаганнях за національну ідентичність українців (на матеріалі театрознавчих праць кінця XIX – початку XX ст.). *Літератури світу: поетика, ментальність, духовність*. Вип. 2. Кривий Ріг: ДВНЗ «Криворізький національний університет», 2013. С. 90-98.

літератури й театру висвітлено у працях А. Новикова «Український театр і драматургія: від найдавніших часів до початку ХХ (Харків, 2015), Л. Залеської-Онишкевич «Текст і гра. Модерна українська драма» (Нью-Йорк, Львів, 2009) та ін.

Коллективний характер творчості відрізняє театр від літератури. Порівняно зі словесним мистецтвом процес співтворчості в театрі забезпечують драматург, режисер, художник, композитор, актори та ін., котрі перетворюють виставу на твір мистецтва. Провідна роль у системі побудови сценічної п'єси відводиться режисерові-постановнику, оскільки саме він має передати задум драматурга, створити необхідну атмосферу дії, вибудувати композицію вистави таким чином, щоб вона якомога глибше та яскравіше донесла до глядача основну ідею і концепцію сценізованої дії.

Цей процес є складним, особливо коли драматурга й режисера розділяє значний часовий проміжок. Режисер, беручи за основу драматичний твір іншої епохи, мусить передати атмосферу, в межах якої розгортається дія, відтворити специфіку побуту, особливості костюмів тощо. Ключову роль виконує художник, котрий за допомогою сценічного оформлення декорує сцену, та композитор, який посилює драматичне напруження дії, створюючи важливий емоційний фон спектаклю за допомогою звукових образів. Актор доводить задум до глядача; за допомогою засобів акторської майстерності створює повноцінний сценічний образ, використовуючи систему зображально-виражальних прийомів: міміку, дикцію, інтонацію, пластику, рух, фантазію, вміння імпровізувати тощо. Сценічні навички дають можливість акторові встановити емоційний контакт із глядачем, змусити його до співпереживання дії, що розгортається на сцені. Як стверджує Т. Білац, «актори зі своїми репліками, роздумами ніби входять у наше «Я», і ми відчуваємо весь світ у собі й себе в ньому, відбувається тотожність внутрішнього і зовнішнього – саме

це і впливає на формування світогляду особистості» [16, с. 108]. Театральна постановка емоційно впливає на глядача, змушує його переживати стан катарсису завдяки емпатичній взаємодії акторів із глядачами.

Кожен історичний період у світовій культурі по-своєму впливав на театральне мистецтво. Показовим із погляду відображення проблем та реалій є театр доби модернізму та постмодернізму, що бере початок від «нової драми» Г. Ібсена та Б. Шоу – митців, чиї тексти наповнені силою думки, апелюванням до складного внутрішнього світу людини; для їхніх творів характерний відкритий фінал, що давав можливість реципієнтові активно сприймати твір. Драми Г. Ібсена та Б. Шоу означили відхід від побутового опису дії та ознаменували початок «драми ідей» і «драми-дискусії». В українському письменстві найхарактернішими драмами цього типу стали твори Лесі Українки та В. Винниченка.

На українських теренах реформатором театру був Лесь Курбас, який разом із мистецьким об'єднанням «Березіль» створив «рефлексологічний театр», де експресивність досягалася інтелектом, високою технікою і досконалою фізичною формою акторів. Творчі методи «Березолю» зазнали впливу європейського модернізму. Л. Курбас вважав, що театр не має просто відбивати повсякденне життя, а повинен формувати життєві принципи. Як творче об'єднання «Березіль» мав шість акторських студій у Києві, Білій Церкві, Умані та Одесі, «режисерську лабораторію» (режлаб), мюзик-хол [див. про це: 141]. Л. Курбас запропонував українцям новий театр, що назвав філософським, позаяк він примушував думати в умовах соцреалізму, коли вільнодумство заборонялося [див.: 7; 22; 23; 24; 72; 73; 112; 168; 199; 308 тощо].

На сучасному етапі літературознавці порушують питання багатогранних контактів літератури й театру. Так, скажімо, у праці С. Хороба «Діалоги у світі слова (Українська драматургія і типологічних зіставленнях)» (Івано-Франківськ, 2013)

запропоновано аналіз п'єс українських і зарубіжних письменників та погляд на сценічну реалізацію літературних зразків у контактено-генетичному аспекті: типологія літературного і мистецького символізму, оновлення сценічних форм і модифікація драматичного конфлікту, трансформація авторського і режисерського трактування драматичних творів зарубіжних авторів у театральних постановках сучасників тощо. Осмислюючи типологічну близькість і відмінність літературно-драматургічного символізму Олександра Олеся і театрального символізму «Молодого театру» Леся Курбаса, С. Хороб слушно зауважує, що це проблема не лише літературознавча й мистецтвознавча, а «передусім загальнокультурна у відтворенні ідейно-естетичних та національно-духовних процесів перших десятиліть ХХ ст.» [289, с. 220]. Різноманітні аспекти літературного, сценічного життя творів українських письменників представлено й у інших дослідженнях С. Хороба [див.: 290; 292; 293; 294]. У вже згадуваній праці Л. Залеська-Онишкевич «Текст і гра. Модерна українська драма» (Нью-Йорк, Львів, 2009) у порівняльному аспекті висвітлюються драматичні твори українських і зарубіжних письменників, тексти й інтерпретації режисерів на сценах України й Америки. У дослідженні «Сучасна українська драматургія. Галерея портретів» (Кривий Ріг, 2018) Т. Вірченко акцентувала на відкритості п'єс сучасних українських драматургів Я. Стельмаха, В. Канівця, О. Клименко, О. Танюк, В. Герасимчука, Г. Штоня до театального втілення. У монографії прочитується прагнення дослідниці побачити обрані для аналізу твори на сценах театрів, адже п'єси, що про них вона пише, наділені сценічним потенціалом. Вистави за п'єсами В. Герасимчука, на її переконання, «не просто триматимуть увагу глядачів, а й виконуватимуть гедоністичну, дидактичну, естетичну функції» [45, с. 134], позаяк вони вже мали сценічний успіх не лише в Україні, а й Польщі, США, Канаді [див.: 83]. Театральність

як художній прийом у літературі, характерні для театралізованого поетичного мислення прийоми поетики, застосування поетики драми абсурду в творах, презентацію в поезіях І. Малковича структури вистав шкільного театру досліджує Н. Анісімова [4].

Далі в монографії запропоновано аналіз п'єси «На початку і наприкінці часів» сучасного українського драматурга П. Ар'є та її сценічного відповідника – вистави «Баба Пріся» Львівського драматичного театру імені Лесі Українки (режисер О. Кравчук).

Контакти *літератури й хореографії* також тривалі й різноманітні. Початки танцю, як відомо, сягають часів, коли прадавня людина намагалася забезпечити якість життя за допомогою сміху, жестів, рухів тощо. Згодом з'явилися замовляння, що найперше енергетично «контактували» з обрядами й ритуалами, які у своїй структурі почасти містили органічно поєднані й виповнені магією спів, слово й танець. Серед ритуальних танців дослідники виокремлюють такі групи танців: мисливські, очисні, еротичні, траурні, військові, імітаційні, жертвні [162, с. 107]. Про зв'язок словесного мистецтва зі співом і рухом у давній період розвитку людства зауважував М. Грушевський: «Людський колективний крик (не-артикульований хорівий спів у примітивній формі), ритмічний рух (танець) і ритмічний гук, викликаний різними ударами, почавши від ударів голих рук і різних інструменті (примітивна форма оркестру), – се той ґрунт, на котрім виростають, очевидно, найстарші форми словесного мистецтва» [90, с. 63].

Художньо представлені танці у творах Г. Квітки-Основ'яненка, І. Котляревського, Т. Шевченка, І. Нечуя-Левицького, М. Кропивницького, І. Франка, Лесі Українки, М. Коцюбинського, М. Яцківа, О. Турянського, В. Винниченка та ін. реалізовані з різним ступенем деталізації і відіграють сюжетотворчу, характеротворчу роль.

Серед студій про хореографічні включення в текстах українських письменників помітним є дослідження О. Турган,

Т. Гребенюк, які універсалію танцю досліджують у поетиці українських письменників початку ХХ століття – Лесі Українки, М. Коцюбинського, О. Олеся та ін. [див.: 272, с. 49-76]. Літературознавиці узагальнюють: 1) зображений у художньому творі танець є моделлю, а то й дублікатом міфопоетичного змісту твору; 2) певний танець відбиває певну філософію, ідейний зміст твору; 3) для письменника танець – метафора особливого онтологічного стану, в якому поєднуються мудрість і природна безпосередність; 4) танець у літературних творах зі своїм тілесним «кодом виразності» підкреслює екзистенційний стан танцівників, певну ритуалізованість дійств, культурний дух епохи, національну і станову приналежність, своєрідний виклик оточенню; 5) через мистецтво танцю художники слова відтворювали всю складність життя, його ритм, у цій універсалії вони вивчали модель культури, принцип життєбудови; 6) феномен танцю, що зайняв своєрідне місце в поетиці українських митців початку ХХ ст., виражав ту загальну захопленість ідеєю стихійності, життєвої динаміки, яка характеризувала культурну свідомість епохи [див.: 272, сс. 50, 52, 53, 74]. Окремі аспекти художнього включення хореографічного матеріалу в літературні тексти М. Яцківа досліджено в монографії О. Мельник [191].

Танець як ланка переходу від зовнішніх життєвих реалій до внутрішніх відчуттів, що їх необхідно ретельно розшифровувати, декодувати досліджується в статті М. Ільницького «Українська сецесія: етос болю (новела М. Яцкова "Діточа грудь у скрипці")» [128]; як органічну складову поезії В. Голобородька «Кривий танець» представлено хореографічний компонент у статті Г. Ключека «Інтертектуальність як чинник художньої енергії літературного твору (вірш Василя Голобородька "Кривий танець")» [140]. Вивчення літературних творів із виразними хореографічними акцентами вимагає комплексного підходу, з застосуванням

спеціалізованих праць із танцювального мистецтва, психології танцю тощо [див., наприклад: 236].

У запропонованій монографії представлено матеріал про художньо змодельовані хореографічні конструкції у творах М. Яцківа, В. Корнійчука.

Література перебуває у тісних контактах *із малярством*. Мистецтво слова, однією з найважливіших функцій якого є обмін інформацією, сягає витоків піктографічного письма – графічного зображення предметів, понять, що заміняли слово. Із розвитком писемної культури піктографія трансформувалася в образні знаки літературного вжитку – ієрогліфи, каліграфічні зображення, а з винайденням друкарського верстата – у книжкову ілюстрацію, поліграфічні прикраси. У трактаті «Із секретів поетичної творчості» І. Франко розглядає «відносини між поезією і малярством, як двома найважливішими паростями людської артистичної творчості» [286, с. 102], зауважуючи спільні й відмінні риси. Як стверджує дослідник, поезія і малярство мають багато спільного, особливо в сприйманні: змальовані пейзажі дають естетичне задоволення, як і поезія – «властивими їй способами репродукувати у душі читача чи слухача ті самі моменти життя (рухи, ситуації), які закріпив у поетичному творі його автор» [286, с. 103]. Проте кожен вид мистецтва, зауважує автор, має свої специфічні риси: «Бо коли малярство апелює тільки до зору і тільки посередньо, при помочі зорових вражень, розбуджує в нашій душі образи, які найзвичайніше являються в асоціації з даним зоровим враженням <...>, то поезія апелює рівночасно до зору і до слуху, а далі при помочі слів і до всіх інших змислів і може викликати такі образи в нашій душі, яких малярство ніяким чином викликати не може» [286, с. 104].

Для відображення «дійсного світу», його нерухомості малярство користується лініями, фарбами, світлом; воно здатне відтворити, наприклад, природні явища в русі: «...перед гарним пейзажем ми відчуваємо не раз свіжий подих холоду, гаряче

сонячне проміння, а уява переносить нас чи то в холод під намальованими деревами, чи на запилений шлях, чи на круту стежку, що в'ється ген далеко по склоні гори» [286, с. 103]. Поезія також здатна властивими їй способами репродукувати в душі читача чи слухача рухи, ситуації. Ключові тези І. Франка про літературу й малярство не втрачають значенності й сьогодні.

Корпус літературознавчих праць про літературу й малярство представлено різними тематико-проблемними блоками. Про спорідненість поезії і малярства в естетико-філософському осмисленні, про екфразис і гіпотипозис у творчості письменників ідеться у працях Р. Бобрика, Т. Бовсунівської, О. Виноградова, Л. Генералюк, Т. Гребенюк [103; 61; 59; 201]. Різноманітним питанням стилю, що зазнав впливу малярства, присвячена уже згадувана вище праця «Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст. (Київ, 1995) Ю. Кузнецова про імпресіоністичну манеру письма у творчості М. Коцюбинського, О. Кобилянської, В. Стефаника, М. Яцківа, М. Могиланського. М. Чернявського, А. Крушельницького, С. Коваліва та ін., витоки імпресіонізму в живопису, музиці й літературі зарубіжних країн, психологічний імпресіонізм в українській прозі [див.: 158], «пейзаж мелодії», «краєвид співу», «празелень звуків», «хміль акордів», «омузикальнено-живописну мелодію пейзажу, кольоровість художнього світу Б.-І. Антонича, синтез елементів різних мистецтв у макро- та мікроструктурі творів письменника досліджено в статті Т. Салиги [239].

Про образ-концепт дерева, орієнтований у глибинну сутність Шевченкової натури, висновує Л. Генералюк, зіставивши рисунки дерев 1858-1859 рр. Т. Шевченка з образами дерев у художніх творах 1845-1846 рр. [62], про образ-концепт кобзаря в живопису та графіці йдеться у статті О. Єременко [109], про ресурси образотворення літератури й малярства, про пластичну виразність,

світлотіннові ефекти, гіпотипозис ідеться у статті О. Брайка [30], присвяченій колористиці малої прози Є. Гуцала, позаяк твори письменника демонструють багаті зображально-виражальні можливості словесного живописання. Колористичні та світлові нюанси, коментарі настроєвих домінант прози письменника, варіативний опис одного й того ж об'єкта і краєвиду залежно від моменту дії дають підстави О. Брайкові порівнювати поетику Є. Гуцала з відомим циклом К. Моне «Руанський собор» (1890-ті роки).

Різноманітні питання літературно-малювального дискурсу представлено у студіях, присвячених творчості Б. Лепкого [52; 195; 196], В. Барки [217], В. Дрозда [31], есеїстики кінця ХХ – початку ХХІ ст. [208] тощо.

Перспективними на сьогодні є студії, присвячені взаємозв'язкам художнього тексту з тенденціями оформлення видання [113]. Такий ілюстративний матеріал важливий для розуміння змістового наповнення образів, загальної концепції, проблематики, ідейного спрямування збірки (творів) тощо. Показовою, наприклад, є студія В. Нарівської «"Енеїда" Анатолія Базилевича: живописна міфологізація поеми Івана Котляревського» [206], у якій, урахувавши складність перетину літературних і мистецьких течій від ХVІІІ до ХХ ст., проаналізовано ілюстрації українського художника А. Базилевича до видань «Енеїди» І. Котляревського 1969 і 1970 рр. як малюнковий авторський міф. Колір (червоний, чорний), постава, одяг, взуття увиразнюють літературні образи Енея, козаків. «Малюнки Базилевича, – узагальнює дослідниця, – виходили за межі свого безпосереднього призначення, набуваючи рис образотворчої інтерпретації, особливо того матеріалу, який не піддався буденному ілюструванню» [206, с. 98]. Серед цієї групи праць варто згадати й відгуки на збірку поезій О. Гончаренка «Катрени оголошених картин (нав'яне живописом Івана Марчука)» (Київ, 2011) [8; 68; 185; 75], у якій 500 поезій супроводжуються тематично, ідейно, образно, настроєво близькими репродукціями

відомого художника І. Марчука. Із книжкою цього поета, наголошує А. Мартинюк, «народився новий жанр світової літератури, ідеальний приклад поліфонії мистецтв» [185].

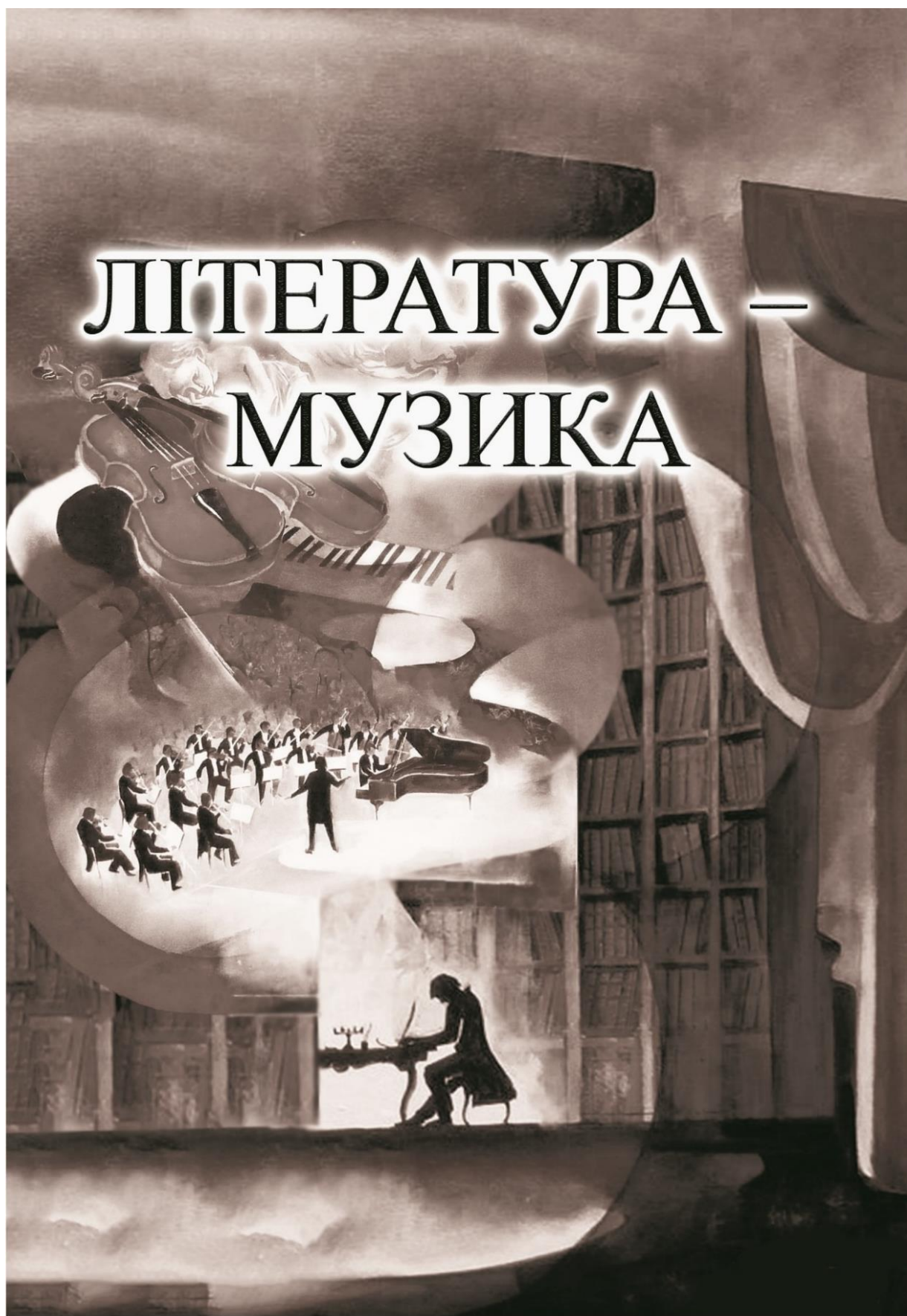
Зауважу, що в такому ракурсі, де цикл малярських робіт – код для потумачення глибини літературних творів, слушно розглядати, наприклад, ілюстрації В. Касіяна до «Кобзаря» Т. Шевченка, роботи С. Якутовича до збірки Л. Костенко «Річка Геракліта» тощо.

Як бачимо, питання інтермедіальності мають тривалу і давню традицію: від часів Аристотеля до сьогодні учених цікавлять міжмистецькі взаємозв'язки. Інтермедіальний підхід до осмислення різногранних і багатоаспектних зв'язків літератури з іншими мистецтвами є актуальним і перспективним напрямком сучасної компаративістики, що відкриває нові шляхи комплексного студіювання тексту. Апелюючи до мистецької практики музики, кіно, театру, хореографії, живопису тощо, література змінюється на жанровому, образотворчому, стильовому, наративному та інших рівнях. Першорядну роль у вивченні міжмистецької взаємодії відіграє термінологія, яка має бути точною й виразною у «називанні» явищ та фактів, що виникають у процесі взаємодії та взаємовпливів двох чи кількох медій. Серед студій інтермедіального скерунку на сьогодні перспективними є ті, що присвячені вивченню різноспрямованих контактів літератури й мистецтв і, на переконання дослідників, реалізуються в кількох аспектах. Музика, кіно, театр, хореографія, малярство тощо сприяють присутній конкретизації змісту й форми твору, розкодуванню зашифрованих у тексті архаїчних шарів культури, творять своєрідне енергетичне поле.

Подальший викладовий матеріал покликаний продемонструвати слушність застосування інтермедіального підходу до інтерпретації обраних авторкою літературних зразків (чи їх окремих аспектів), адже творчість українських письменників –

яскравий приклад ефективної взаємодії літератури з іншими видами мистецтва. Запропоновані далі матеріали – це авторське прочитання показових в українському письменстві творів, акцент (із застосуванням міжмистецької складової) на специфічних рисах творчої манери письменників, своєрідності їхнього доробку на тлі стильових змагань доби. Перевага запропонованих інтерпретацій полягає в тому, що актуальний на сьогодні міжмистецький ракурс потрактування ще не був застосований до обраних літературних текстів.

ЛІТЕРАТУРА — МУЗИКА



**Творчий потенціал героя і релігійна мораль народу:
аспекти осмислення
(на матеріалі прози українських письменників
кінця XIX – початку XX ст.)⁴**

Сучасні дослідники, звертаючись до висвітлення «музичної» теми у прозі українських письменників кінця XIX – початку XX ст., порушують питання синтезу музичного й образотворчого мистецтв, студіюють роль музики як засобу моделювання художньої дійсності та характеротворення, елементу архітектоніки твору тощо. Поєднання різних видів мистецтв літературознавці вважають яскравим виявом модерністського дискурсу. Слушною є думка, що саме на музику модерністи, насамперед символісти, покладали «важливу функцію розкриття потаємного змісту існування, змісту людської культури, закликаючи за зовнішньою звуковою дійсністю почути первісну оформленість буття, яка дана лише в звуковій формі» [298, с. 49]. Логічно й історично зумовлена заглибленість героя в первісну музичну культуру предків – один із аргументів, що дозволяє розглядати музикотворчість персонажа літератури кінця XIX – початку XX ст. у контексті релігійної моралі народу. Під народнорелігійною мораллю розуміється синтез історично й емпірично складених знань, норм, неписаних правил поведінки, що синтезують язичницькі та християнські традиції, унормовують зв'язок персонажа з Богом, сакральним світом, природою, громадою й визначають стиль життя, культуру поведінки, спосіб мислення й шляхи реалізації героїв [див. про це детальніше: 82].

⁴ В основу матеріалу покладено фрагмент монографії Л. Горболіс «Парадигма народнорелігійної моралі в прозі українських письменників кінця XIX – початку XX ст.» Суми: ВАТ «СОД» видавництво «Козацький вал», 2004. 200 с.

Буття людини виражається в основних універсальних формах: практичних, духовних, моральних, естетичних. Маю на меті довести їх єдність, аналізуючи зв'язки музики, процесу її творення з релігійною мораллю народу. Синтез цих складових світу соціально-психологічних явищ є одним зі шляхів творення ідеалу і його конкретно-чуттєвого оформлення. Музика допомагає героям вибудувати певну шкалу цінностей, визначальну для культури життєдіяльності. Тому цікава стилетворча роль музичного інструменту в житті персонажів, функціонування музики як одного з чинників формування і розкриття душевного світу героя.

Релігійна мораль народу – складна й багатогранна структура – відображає життєвий досвід, зберігає комплекс емоційно-образних уявлень, переживань, норм людського буття, «підтримується» багатьма атрибутами духовної культури, серед яких чільне місце посідають трембіта, сопілка, скрипка, що єднають героїв із минулим, предками, сакральним. У гірській акварелі «Трембіта» Г. Хоткевич зауважує: «Це стародавній подарунок минулих гірських людей своїм нащадкам, се єдина лучність поколінь. На сій трембіті в сих горах грали тисячу літ тому. І так само тоді стояли ці ж самі гори, і так само шумів і злостився внизу блідий Черемош» [295, с. 337]. Із наведених рядків постає узагальнена картина космічної гармонії.

Музикування в аналізованій прозі розглядається як вияв творчого потенціалу, що відповідає психічним настановам героя, і важлива складова традиційної релігійної практики, яка відіграє істотну роль у проектуванні будівлі духовного буття, адже музика успадковується від предків і актуалізується в підсвідомості нащадків. Тому сопілку, що звучить на храмове свято в новелі Марка Черемшини «Перші стріли», або скрипку, яка звуками супроводжує виконання колядки в новелі В. Стефаника «Лист», не можна трактувати лише як доречну

художню деталь чи етнографічний артефакт; це свідчення глибинного зв'язку духовного світу героїв із культурою предків, обґрунтоване внутрішньою потребою людини бажання прилучитися до родових набутків, духовно поєднатися з предками. Тому і процес музикотворення містить ознаки сакрального, неповторного та особливого.

Порушене питання синтезу музикотворчого потенціалу героїв прозових творів і релігійної моралі народу розкриває важливу для українського літературознавства проблему органічного постання народної музики на ґрунті прадавніх традицій, релігійної культури. Своє завдання вбачаю в тому, щоб на матеріалі прози українських письменників кінця XIX – початку XX ст. дослідити різні аспекти музикотворення – підсвідомий потяг до прекрасного, священного; складний, спрямований на задоволення внутрішніх потреб процес, унормований релігійною мораллю і духовними традиціями народу; опанування комунікативною «мовою» рухів, жестів, поз, барв, звуків, успадкованої, на думку А. Макарова [179, с. 196], від тварин і давніх предків.

Потреба героя української прози кінця XIX – початку XX ст. висловити свої переживання за допомогою трембіти пов'язана із сутністю останньої. У логічному, родовому зв'язку персонажа з інструментом відкривається логіка речі та внутрішнє бажання героя гармонічно злитися з довкіллям. Стильові звукокомплекси чабансько-мисливської музики, «виспіваної» трембітою, навіть ладово ще не сформовані, зауважують дослідники Гуцульщини, «пов'язані з наслідуванням звукового світу навколишньої природи» [93, с. 344]. Компонуючи акустичні твори, персонажі Г. Хоткевича, О. Кобилянської, М. Коцюбинського, як і їхні далекі предки-язичники, прагнуть осягнути світ і себе в ньому цілокупно. Наприклад, музика єднає Івана («Тіні забутих предків» М. Коцюбинського) із первісним світом, що засвідчує образ щезника. У творі

гармонічно співіснують макрокосм і мікрокосм, людина і світ, прадавнє і теперішнє. І слушним є припущення вчених про те, що «уся природа здається Іванові, наче давньому язичникові, сповненою живої і таємничої сили» [159, с. 131]. Злиття із природним довкіллям – один із аспектів, важливих для з'ясування сутності ідеалу людини у прозі українських письменників кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Волевиявлення героїв у музиці мають первісну генеалогію; це із часом трансформовані потяги з першобуття, що підтверджують прагнення персонажів до гармонії, досконалості, добра, – їх часто в середовищі людей бракує. На цих психологічних засадах вибудовується ідеал людини. Вроджена здатність героїв аналізованих творів учуватися в природу ґрунтується на любові до неї. І, таким чином, музикування Івана («Тіні забутих предків» М. Коцюбинського), Марусяка («Камінна душа» Г. Хоткевича) чи дідове акустичне розкошування («Сини» В. Стефаніка) слід потрактовувати як спробу повернутися до первісності, а музика, невербалізована словесна композиція, що зливається з голосом природи, як простір життя їхніх душ.

Ю. Кузнецов та П. Орлик, дослідники творчості М. Коцюбинського, зауважують: «Йому (Коцюбинському. – Л. Г.) треба було зазирнути в душу людини, зрозуміти, чим ця душа живе і на що сподівається» [159, с. 129]. Спілкування Івана («Тіні забутих предків») із довкіллям, налагоджене завдяки музиці, допомагає митцеві вже на початку повісті підкреслити своєрідність натури гуцула, його вроджену культурну й релігійну компетентність і психологічну готовність зануритися у світ божественного – природи та музики, оскільки «людина, особливо релігійна людина, є міра всіх речей, будь-якої реальності. Вона підносить на рівень божества все, що їй імпонує, все, що викликає особливе враження в її душі, нехай навіть дивний, незрозумілий звук» [282, с. 52].

Ритмоформуючі структури, відтворені Іваном, співзвучні з диханням природи, породжені нею. Уміння розуміти, сприймати голос довкілля доповнює художнє трактування ідеалу людини в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст. І не випадково для передачі складних душевних переживань літературного героя митці персоніфікують природу, надаючи музиці (голосу інструменту) важливу, часом ключову роль, він суттєво доповнює характеристику персонажа. Згадаймо, наприклад, розмову діда з жайворонком («Сини» В. Стефаника); тривожний шум тополі («Вістка» Т. Бордуляка); гірські акварелі Г. Хоткевича, в яких чується «душа ріки», «душа села»; символічний ностальгічно-мінорний голос трембіти на початку повісті О. Кобилянської «У неділю рано зілля копала» з композиційно-смісловим завершенням наприкінці твору; майстерне, зворушливе змалювання передсмертної гри на флюярі Марусяка з «Камінної душі» Г. Хоткевича: «...як далекий шепіт ріки, залитої місячним сяйвом, як скарга переляканої страдалиці-трепітки під вікном, як воркування горлички над щастям минулим, заспівали звуки і понеслися <...>. Плач стряснув товпою. Заголосили жінки...» [295, с. 294]. Голос природи відлунює в душах Марусяка та слухачів. Музика сопілки доповнюється людським плачем, слова і переживання учасників зібрання ритмізуються.

Схожою за змістовим та емоційним наповненням є сцена похорону Катерини зі згаданої вище повісті Г. Хоткевича, коли «страшне мужеське голосіння, і дзвони, і безперестанне переразливо-тужне трембітання, і причитування женщин, і похоронні співи священиків, і шум потоку... – все це творило незвичайну, неповториму картину звуків» [295, с. 26]. Печальний голос трембіти глибоко тривожить душі людей. Настрояєвість подібних фрагментів із творів українських письменників кінця ХІХ – початку ХХ ст. дозволяє виділити ознаки медитативно-асоціативної прози та сприяє повнішому

осмисленню душевного стану, з'ясуванню моральних переконань персонажа.

Етнокультурна традиція спілкування з музичним інструментом стає підґрунтям для самовираження героя. Музикотворення в «Тінях забутих предків» М. Коцюбинського та «Камінній душі» Г. Хоткевича імпровізоване; ця імпровізація, на думку дослідника С. Мальцева, ґрунтується на пам'яті й «далеко не завжди є вільний і нічим не обмежений спонтанний акт: у більшості випадків у ній обов'язково в тій чи іншій формі є момент заданого» [182, с. 6]. Це задане, пояснює вчений, «може бути запропоноване імпровізатору зовні чи обране як орієнтир ним самим» [182, с. 7]. Заданим для Івана та Марусяка, на моє переконання, є природа, релігійні вірування, потаємний зв'язок із предками, бо, скажімо, «не Марусяк-опришок то грав – то грали з ним усі, що творили пісню гуцульську...» [295, с. 81]. Герой і флюяра – єдине ціле. Яскраво виражений магічний зв'язок сопілки з культом предків, віра в те, що «була в тій флюєрі душа» [295, с. 81], готовність Марусяка заради сопілки пожертвувати любкою ніби перетворюють інструмент на фетиш і поглиблюють студіювання релігійної моралі народу. Із флюяри для героя починається світ, вона відкриває йому простір, допомагає пізнати життя («...Єк заграю у флюєру, видко мені кожду хату і знаю, що то в екі' хаті йку гадку тримає» [295, с. 79]), із нею, як засвідчує фінал повісті, гуцул і завершує своє життя.

«Роль слуху в нашій психічній житті безмірно велика, – зауважує І. Франко у праці «Із секретів поетичної творчості». – Світ тонів, гуків, шелестів, тиші – безмежний, і він дає звірам і людям першу можливість порозуміватися, передавати собі взаємно враження, бажання... Змисл слуху... дає нам пізнати цілі ряди явищ моментальних, невловимих, летючих, цілі ряди змін наглих і сильних, що вражають нашу душу» [286, с. 85]. Образи первісної міфології викликають

у Івана з «Тіней забутих предків» М. Коцюбинського бажання створити музику, вловити незвичне, миттєве, уявне, прадавнє. Заглибленість героя в архаїчну культуру зумовила розгортання творчих шукань Івана, осмислення своєї природи. Пам'ять, свідомість Івана живляться язичницькими віруваннями: вже малим він «знав, що на світі панує нечиста сила, що арідник (злий дух) править усім і що в лісах повно лісовиків...» [154, с. 179]. Невіддільність героя від культурних надбань предків виявляється у переживаннях, способі думання, вчинках, що є визначальним для національного ідеалу і релігійної моралі народу та показово для української літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Почуті в природі звуки викликають в уяві Івана слухові та предметові картини, зокрема образ арідника. Звукові структури поєднуються в образно-візуальний ряд, пробуджують фантазію, в якій гуцул знаходить продовження своєї сутності. «Емоційність... лежить в основі кожного мистецтва, кожної творчості. Від нас залежить повернути їй первісне, творче, а не руйнівне значення», – зазначає Є. Онацький [276, с. 38]. У ритміці музикування поєднуються емоційне й змістовне. Породжені уявою Івана образи язичницької культури виповнюють їх первісним змістом (арідник – уособлення зла). Асоціативне, предметно-чуттєве мислення гуцула, властиве ще його предкам за часів першобуття, породжує музику. Іван «позичає» акорди із гармонійної музики природи.

Образ представника нечистої сили в українців асоціюється з антиподом добра і злагоди. Він існує лише для того, щоб чинити зло. У повісті М. Коцюбинського арідник відсторонений від героя, перебуває на віддалі та музикує, а отже, творить корисне, добре, красиве. Така, на перший погляд, невідповідність підкреслює самотність народного світосприймання, естетизує мислення персонажа. «Українська міфологія, на противагу віруванням інших народів, значною мірою

демократизувала, якщо можна так висловитися, нечестивців, по-своєму відтворила цей образ, що втілює підступні сили... Своєрідне поетичне сприйняття “українського типу чорта” як демонічної сили засвідчує про свідомий відхід од усталених стереотипів, а отже, є переконливим доказом демократизації та опоетизування давніх вірувань наших пращурів» [252, с. 158]. Оповідуючи про музикування героя і створюючи образ міфічної істоти, вже в інтродукції М. Коцюбинський започатковує розв’язання проблеми добра і зла.

Із хаосу звуків герой виділяє тематичне утворення, близьке його єству. Так налагоджується природний, логічний зв’язок із первісними джерелами, актуалізується система прадавніх знань. Для українця з його емоційною вдачею, артистизмом (на їх визначальності в історичному характеротворчому процесі, як відомо, наголошують дослідники Д. Чижевський, В. Липинський, Ю. Липа, Г. Ващенко та ін.) – це звичний спосіб спілкування зі світом, джерело насолоди. Український артистизм, що виявляється в культурі праці, відпочинку, відіграє важливу роль і в спілкуванні з людьми та довкіллям. Цей факт підкреслюють літературознавці Ю. Кузнецов і П. Орлик, аналізуючи «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського: «І людська праця, і людська пісня – все дихає первісною дикою природою» [159, с. 133]. Творчість Івана та Марічки (дівчина складає пісні, і разом із нею «співають ліси й сіножаті, ґруні й полонини, дзвонять потоки і виспіває сонце» [154, с. 189]) автор сприймає як рівноцінну даність довкіллю, утверджуючи ідею єдності людини та світу (як відзначають і критики [159, с. 134]), за ідеал для нього править творча особистість, котра вміє побачити красу у звичному, близькому, буденному, як закохана у свій город-рай Параска з новели О. Кобилянської «Некультурна», як Максим із «Синів» В. Стефаника, котрий звертається до жайворонка, землі чи коня як до вдячних слухачів і співрозмовників.

Серед природи Іван із «Тіней забутих предків» М. Коцюбинського, Марусяк із «Камінної душі» Г. Хоткевича відчують себе вдома і тому творять, самореалізуються. Природа небайдужа до них, вона – свічадо їхніх переживань. Широкий і відкритий природний простір не гнітить гуцулів, а навпаки – сприяє розгортанню їхніх емоцій, переживань. Кожен із персонажів стає активним осердям простору, параметри якого визначаються почуваннями героїв і музикою, звуком. Там, де немає музики, світ інший, люди інші. Так у творах М. Коцюбинського, Г. Хоткевича розкриваються нові грані ідеалу людини – талановитої особистості, творця українського культурного середовища. Ґрунтована на первісних засадах природа музикотворення художньо визначає стратегію оновлення світу. Створена під впливом прадавніх вірувань музика налаштовує героя на добродійність, вона «непомітно створює у видимому просторі новий вимір, в якому лунає» [194, с. 257]. У цьому вимірі й живуть персонажі М. Коцюбинського, Г. Хоткевича, сповнені бажань і мрій бачити світ прекрасним та гармонійним.

Іван у «Тінях забутих предків» особисто переживає простір, де все реальне, справжнє, непідробне; він здатний побачити в ньому первісну красу і за допомогою музичного інструменту передати почуту в природі музику. «Людина оточує себе світом звуків для того, щоб сприйняти і переробити в собі світ предметів... Оскільки почуття і діяльність людини залежить від уявлень, а уявлення – від мови, то всі взагалі зв'язки людини із зовнішніми предметами зумовлені тим, як ці предмети уявляються їй у мові» [225, с. 42]. Зорові та слухові враження, відчуття героя М. Коцюбинського повністю належать певному куточку природи. Так у творі у змістовнюють стосунки героя зі світом, що в ньому персонаж відчувається затишно, комфортно. Природний простір і давні народнорелігійні вірування стають для героя джерелом творчої наснаги.

Сфера свободи персонажа в побуті обмежена, тому музикотворення – це тип його філософування, спосіб шукання ідеалу, нагальну потребу в якому відчувають герої-гуцули. «Основа музики, – констатує Ю. Борєв, – ритм і гармонія, що разом створюють мелодію» [25, с. 297]. Не випадково Іван Палійчук і Марусяк звертаються до природи – осередку первісної гармонії, що поновлює життєві сили, надихає на творчість, допомагає ствердитися. Природне довкілля стає для героїв оптимальним, підтримує їх життєдіяльність, спонукає до пошуків краси, добра, щастя, спокою, взаєморозуміння. Так від ідеалу в природі автор «рухається» до ідеалу людини, розкриваючи нові грані релігійної моралі народу.

Із цього погляду дискусійним є образ Марусяка з «Камінної душі» Г. Хоткевича. Характеризується глибоким смислом і вибуховою емоційністю сцена, коли молодий опришок зачаровує Марусю грою на сопілці. Його музикування не узгоджується з репутацією людини, перед якою тремтить ціле село. Марусяк постає перед жінкою як утілення краси, ніжності, міці, здоров'я. Він свідомо, з власної волі «доповнює» краєвид своєю творчістю. Своєрідне вираження емоцій, переживань Марусяка через музику під час зустрічі з Марусею та перед стратою відкриває непомічені, приховані для широкого загалу односельців грані його характеру. Лише поетична, талановита особистість може створити урочистий універсум, захопити красою своєї творчості. Так митець намагається уникнути однозначної категоричності в характеристиці Марусяка.

Сопілка стає засобом вираження духовно-емоційного світу гуцулів. Гармонійно-ідилічне спілкування з природою за допомогою фляри забезпечує єднання досконалого з ритмами їх душ. Музикотворення, засвідчують М. Коцюбинський і Г. Хоткевич, уможлиблює повернення героїв до себе, прилучення до національного надбання – традицій. У цьому полягає своєрідність і оригінальність відображення творчого антропоосвоєння

простору шляхом реалізації первісних культурних потягів, що підкреслює національну самобутність особи, яка пізнає довкілля.

Спільна риса героїв аналізованих творів – їх активність, схвалена релігійною мораллю народу. Пошук небуденного серед звичного, внутрішні рефлексії й імпровізоване їх вираження в музиці, що є показником ставлення персонажа до життя, – перше свідчення активності. Цей пошук вимагає фізичних і психічних зусиль, проте вони виправдані. Співтворчість із музичним інструментом стає для героїв потребою, способом реалізації свого творчого потенціалу, естетизації буденності. Творчий потенціал Марусяка й Івана вповні виявляється у сцені музикування, яка насичена відчуттям радості, задоволення, захоплення. Так формується віталістична філософія героя з яскраво окресленими стоїчно-гедоністичними настановами в дусі пропагованих релігійною мораллю цінностей.

Прикметно, що музика й худоба в почуттєво-емоційній сфері героїв української прози кінця XIX – початку XX ст. відіграють однаково важливі ролі, вони рівноцінні у народнорелігійній системі вартостей. Завдяки сопілці й худобі підтримується універсальний зв'язок Михайла («Земля» О. Кобилянської) та Івана («Тіні забутих предків» М. Коцюбинського) зі світом, дійсністю, врізноманітнюється й естетично оздоблюється їхнє буття. Марусякові («Камінна душа» Г. Хоткевича) гра на флюярі допомагає заспокоїтися. Але для згаданих героїв ці атрибути матеріальної та духовної культури є засобами їх духовного утвердження й самозбереження.

«Вона (сучасна українська людина. – Л. Г.) народилася з пориву створити свій власний новий світ із власних джерел і власних сил» [309, с. 21]. Прообраз такої людини знаходимо у творах М. Коцюбинського, Г. Хоткевича, О. Кобилянської. «Власні джерела» їхніх героїв заглиблені у первісну (з хліборобсько-чабанським спрямуванням) культуру, контрольовані релігійною мораллю народу й підживлювані бажанням звільнитися від

тягаря й негараздів буденщини (наголосимо, не від праці, а від соціальних проблем, несправедливості тощо; не бути до них байдужим, але і не стати їх рабом, підноситись над ними); музика, інструмент, первісні традиції та вроджені здібності допомагають їм реалізувати свої бажання.

Через «композиційну енергію речі» – сопілки чи трембіти – автори згаданих вище творів, скористаємось влучною заувагою В. Скуратівського щодо характеристики Вакули з «Вечорів на хуторі біля Диканьки» М. Гоголя, розкривають «народне, абсолютно цілісне селянсько-трудова начало Коваль, Пастух і Художник» [253, с. 75]. Правомірність такого порівняння підтверджується тим, що йдеться про один етнічний тип – українського селянина, котрий, видобуваючи з сопілки музику, власноруч вибудовує стилістику життя, естетизує працю й відпочинок, тішиться спогадами у важкі хвилини («Земля» О. Кобилянської); природний ритм його життя визначає музика природи («Сини» В. Стефаніка).

Українцю – трудівникові й митцеві в одній особі – радісно і спокійно на душі від праці й музики. Цей висновок дозволяє посутньо збагатити розуміння культури життєдіяльності героя. Михайло з повісті О. Кобилянської «Земля» не міг звикнути «до машинальності касарняного життя. ...Кидався за сопівкою і вигравав на ній. Сумні, протяжні мелодії... приволікали знайомі образи перед його смутну душу. Йому здавалося, що знаходиться знов на своїх полях, сидить знов на жолобі в стайні при своїх волах, яких очі звернені на нього» [142, с. 106]. Музикотворення у звичному середовищі (на землі, біля худоби тощо) вносить стабільність у його життя, а в екстремальних умовах викликає ностальгію. Для пастуха, хлібороба і музики Михайла складовими гармонії в матеріальному світі є земля і худоба, а в духовному – сопілка й природа. І вилучення хоча б одного компонента вносить хаос, невпевненість у собі й майбутньому і, додає, корегує народнорелігійні моральні норми. Праця на

землі стає для нього творчістю, джерелом насолоди. Українські артистизм, емоційність і ліризм доповнюються інстинктом господаря, що, як уже підкреслювалося, є визначальним для героя української прози. Натомість Сава «не вмів грати на сопівці, ані не любив того жалісливого голосіння. Воно його боліло» [142, с. 34], не поважав землі та праці. Це ще один доказ на користь структуротворчої ролі музикування в повісті, крок на шляху до досягнення релігійної моралі персонажів.

У контексті порушених вище проблем показовими також є образи Петра і Миколки з оповідання Т. Бордуляка «Перерваний страйк», Ларька з оповідання Степана Васильченка «У панів». Життя згаданих героїв без землі, власної оселі втрачає сенс, а їхня музика – це, за влучним висловом літературознавця Миколи Євшана, «ніщо інше, як в першій мірі скарга на недостаток, плач над поневоленням та рабством укритих в ньому потенціальних сил; а потім реакція, бажання іншого життя, будова ідеалу» [107, с. 20]. Так творчість конкретизує уявлення українців про ідеал, добробут, утверджує народнорелігійні моральні пріоритети. Музика викликає в Петра бажання зробити всіх людей щасливими, віддати бідній сироті останню сорочку. Граючи на скрипці, довірливий Ларько хоче навчити панів любити ближнього, творити добро, бути милосердними, жити за принципами релігійної моралі народу.

Старого батька з новели В. Стефаніка «Сини», який обробляє землю, приваблює спів жайворонка. Започаткована без жодних труднощів (оскільки ґрунтована на традиціях народної релігійної моралі, що пропагують добро, справедливість, чесність, щирість, і первісних знаннях про одухотвореність природи) розмова із пташкою налаштовує Максима на спогади. О. Потебня, поділяючи думку Г. Лотце, стверджує, що «в душі, вихованій досвідом, зустрічаємо уже більш складні явища. Легкий шурхіт може відвернути нашу

увагу від голосного шуму і взагалі впливу згадуваних сприймань на спрямування нашої думки неспівмірно силі їх чуттєвого змісту. Ступінь інтересу, який вони отримують у нашому розумінні з плином життя, залежить уже не від них самих, а від ціни, яку вони мають для нас як ознаки інших явищ чи вказівки на них» [225, с. 113]. Пташиний спів, пронизуючи теперішнє і майбутнє, земне й небесне (потойбічне), профанне й сакральне єднає батька з синами. Образ героя, культура його життєдіяльності розкриваються через прагнення, бажання, волевиявлення героя, ідею єдності з родом. Пташка, на думку діда, – посередник між людиною та Богом, саме вона може передати Всевишньому прохання старого – віддати йому синів.

Герой В. Стефаніка розмежовує земне й сакральне, проте у його свідомості останнє не є недоторканим – хліб і земля сприймаються ним як святі. У простір сакрального старий спочатку вводить коня Босака, з яким працює на полі, а потім зерно: «І як він викидав жменею зерно, то приповідав: колисочку я вам постелив м'ягеньку, ростіт до неба» [259, с. 177]. Наведені слова красномовно свідчать не лише про поетичну натуру персонажа, а й виявляють практичну зорієнтованість віри українців.

У функціональному призначенні трембіти також простежуємо намагання гуцулів безпосередньо наблизитися до предків, світу сакрального, зауважуємо пошанування героями традицій релігійної моралі народу, що майстерно відображає, скажімо, Г. Хоткевич у акварелі «Трембіта». Трембітання сина сповіщає односельців про смерть його батька: «Хто ішов дорогою, – станув, перехрестився і зітхнув до Бога. Вийде гуцул із хати, прислухається і говорить відтак до жінки: Дмитреюк старий си впокоїв, Пара! Ци є свічки сукані?» [295, с. 338]. Звуки трембіти мають інформаційний (повідомлення про смерть), філософський (коментарі, міркування, роздуми), емоційно-чуттєвий (співчуття, жаль) зміст, їх джерела

коріняться у релігійній моралі народу, культурі предків. Залучені у текст, вони підсилюють психологізм творів, надають прозі ідейної викінченості, як у повісті О. Кобилянської «У неділю рано зілля копала», де за допомогою трембітання, особливо на початку твору, простежується рух від зовнішнього простору, окресленого звучанням інструмента, до внутрішнього світу Андронаті, який переймається тривогою за долю онука. Цей рух асоціюється з неспокоєм і сумом героїв; трембітання сповнене глибокого філософського змісту, акумулювало первісні народнорелігійні знання й етичні переконання предків, саме тому воно вказує шлях до серця людини, відкриває складний світ її переживань.

Морально-етичним аспектом у номінативно-смісловому зв'язку «особистість – музичний інструмент» доповнюється мистецьке бачення ідеалу. Сутність моральної поведінки визначається сукупністю внутрішніх детермінант – честі, гідності, сумління. Моральне в аналізованих творах має підкреслено чуттєвий характер і виявляється у схильності героїв до справедливості й готовності виховувати моральні чесноти в собі й утверджувати їх у буденному житті, пропагувати шляхом удосконалення власної культури життєдіяльності.

Доброта, гуманізм, терплячість, що їх персонажі черпають із природи, сакрального простору, визначають засади культури життєдіяльності героїв. Гуманне підкріплюється духовним, музикою, працею. Персонажі української літератури порубіжжя, як і їхні предки, долучені до природи, тому вважають своїм правом «видобувати» добро і гармонію з довкілля, творячи музику. На нашу думку, виявляючи активність у музикуванні, зокрема трембітанні (згідно з вимогами релігійної моралі та етики народу, слід сповістити гори та їх мешканців про те, що добіг кінця життєвий шлях гуцула-трудівника), герої захищають від нищення прадавні культурні надбання – основу,

запоруку повноцінної життєдіяльності. Мудрі гуцули, виховані на засадах релігійної моралі народу, не хочуть бути «руїнниками», не погоджуються жити у світі штучних «вартостей», і їхнє апелювання до музичних інструментів переконує в цьому.

За допомогою музики Іван («Тіні забутих предків» М. Коцюбинського), Марусяк («Камінна душа» Г. Хоткевича), Ларько («У панів» Степана Васильченка), Миколка, Петро («Перерваний страйк» Т. Бордуляка) занурюються у макропростір, осягають гармонійність світобудови, діалектику співіснування добра і зла. Музика для них – не вигадка і не фантазія, а реалія, спосіб емоційно-творчого «розгортання» душі, це те *своє*, що стоїть на сторожі їхньої ідентичності, виховує героїв людяними, милосердними, добрими. У цьому переконує, наприклад, голос Марусякової сопілки («Камінна душа» Г. Хоткевича), що зачарував усіх, хто прийшов на страту гуцула. І смерть Івана («Тіні забутих предків» М. Коцюбинського), життєвий ідеал якого пов'язаний із утвердженням краси, слід сприймати як закономірність: краще вмерти, ніж жити, не кохаючи. Іван свідомо прагне служити красі.

Мета життя Параски («Некультурна» О. Кобилянської), Максима («Сини» В. Стефаніка) – це пошук істини, правди, взаєморозуміння, людяності. Наближаючись до природи, вони спрагло вбирають первісну музику довкілля. Реальність загострює їхні відчуття, активізує емоційну пам'ять, розвиває вроджену здатність учування в довкілля. Письменники чітко окреслюють налаштованість героїв на оновлення дійсності: змінити людей (Параска намагається порозумітися із приймаком та сестрою, а Максим – прихилити до себе невісток та онуків), на їхнє переконання, означає впорядкувати світ; герої прагнуть справедливості, миру в душі та гармонійних стосунків із ближніми.

Залучені до художньої прози М. Коцюбинського, Г. Хоткевича, О. Кобилянської та ін. сопілка, скрипка, трембіта – це

не лише декоративні елементи, задіяні письменниками для відтворення етнічного колориту твору, а оригінальні образи, в яких об'єдналися релігійні, моральні й естетичні первні духовної культури персонажів. Сміслове навантаження образів музичних інструментів полягає в увиразненні вдачі людини, яка вірить у природу і Бога, поважає і зберігає традиції. Музика тісно переплітається з народнорелігійною культурою, є формою вираження морально-етичних переконань, релігійної свідомості, реалізації духовного потенціалу героїв, у ній відтворюються емоційні переживання, інтелектуальні миследії, уявлення про ідеал.

Дослідження музикування, зв'язків із музінструментом сутньо доповнює концепцію героя української прози, свідчить про артистизм і самобутність персонажа, відкриває нові грані складної системи «герой – сакральний світ». Музикування поєднує персонажів із предками; творячи або сприймаючи гармонію звуків, герої пізнають довкілля, оцінюють власні можливості й усвідомлюють бажання робити добро; вони окреслюють і узмістовнюють український культурний простір, де належить дотримуватися норм релігійної моралі народу.

МУЗИЧНІ ПАРАМЕТРИ ПРОЗИ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

Партитура ритму у прозі Марка Черемшини⁵

В українському літературознавстві різними аспектами аналізу самобутньої творчості Марка Черемшини присвячені праці О. Гнідан, М. Зерова, А. Музички, Р. Піхманця, М. Федунь, С. Хороба та ін. Окремим сегментом у студіях цих учених є питання про зв'язки письменника з фольклором,

⁵ Вперше надруковано: Слово і Час. 2015. № 8. С. 70-79.

про мотиви, образи, тропіку тощо, адже фольклор у творах Марка Черемшини – потужна презентація письменника, «естета й декоратора» [121, с. 426], який глибоко відчував і розумів «вагу і цінність рідкого, надзвичайного слова» [121, 427].

Заявлена у заголовку тема виникла у результаті спостереженої реакції студентів-філологів на твори Марка Черемшини: захоплення молоді, попри складнощі лексичного плану. Була свідком актуалізації на практиці Бартової тези про «текст як об'єкт насолоди». Так виникло запитання щодо джерел насолоди, за В. Ізером, джерел значущості текстів, що утримують і підсилюють інтерес читача, заангажовують і стимулюють уяву, викликають у нього естетичне задоволення. Одна з гіпотез: насолода від творів Марка Черемшини – у ритмі його прози. Студенти отримували насолоду від потрапляння у запрограмовані, а почасти й прогнозовані наголоси. Це один із шляхів, за допомогою яких, на переконання І. Качуровського, «доходить до нас... твір» [134, с. 4]. Таких шляхів, стверджує дослідник, є три: перший – семантика, зміст слів, об'єднаних у певні речення; другий – ритм, третій – фоніка, тобто звучання твору, добір певних фонем, їх фреквентність та послідовність. «І це звучання, як, зрештою, й ритм, діє на нас не через інтелект, тобто не опосереднено, а безпосередньо – від душі поета – у душу слухача...» [134, с. 4]. І хоча ці основи сприйняття твору стосуються поезії, проте їх беззастережно слушно застосувати до творів Марка Черемшини.

У процесі різноаспектного осмислення тексту Марка Черемшини одну з ключових ролей відіграє значущість ритму. Студенти-філологи інстинктивно схопили цю значущість, що в подальшому сприяло стратегії потрактування творів, допомагало «піднятися на борт тексту» [127, с. 351]. Тобто, все, що «відбувається» з текстом Марка Черемшини на різних рівнях його освоєння, у процесі погодженості читача й тексту здійснюється не в останню чергу за допомогою ритму.

Моє завдання наразі – виявити логіку з'яви ритму в життєтворчості Марка Черемшини; з'ясувати засадничу роль ритму в а) сприйманні довершеної прози письменника; б) художньому освоєнні світоглядних позицій, логіки вчинків, культури мислення й філософії життя героїв-українців; в) формуванні настроєвої парадигми творів, спрямованих на утвердження гедоністичних основ життя.

Як відомо, Марко Черемшина був добре обізнаний із культурою свого народу. «Етнографічних матеріалів я не збирав, бо сам був тим матеріалом, пересякнувши наскрізь народними піснями та казками з самого малку», – писав він у «Автобіографії» [300, с. 176]. Фольклор, і зокрема його ритм, був тією закономірністю у творах Марка Черемшини, яка формувала культуру думки прозаїка, вибудовувала ладову структуру його творів, що виражалася у 1) наспівності слова; 2) відповідності між словесною й музично-ритмічною побудовою рядків. А це не дозволяє погодитися з тезою Ф. Ніцше, що ритм – це насильство [див. про це: 134, с. 4]. Душа й серце Марка Черемшини були виповнені народною творчістю, адже письменник мав потужний і тривалий у часі досвід *життя в фольклорі*, що визначив, тут слушно скористатися думкою Ю. Крістевої, «вокальний регістр» [157, с. 63] його новел. Український письменник перебував у ритмі народної творчості, переживав його, а згодом природно виповнив ним свої новели.

Прозаїк на глибинному рівні відчував первозданну музику українського слова, прадавню ритміку українських пісень, володів здатністю відчувати найменші відхилення і збої в ритмі. Як відомо, відчуття ритму в людини вроджене, а в Марка Черемшини воно ще й підсилене відчуттям ритму фольклорних творів, які він вдихав «в себе і віддихав ними» [300, с. 176]. Ритм прози Марка Черемшини – це своєрідний «текст» у тексті, вісь-основа, що утримує настроєвий

корпус; це спосіб художньо інтерпретувати світ, донести його красу, енергетику й неповторність.

Ритмомелодика в новелах Марка Черемшини – не зовнішня прикраса, а видобуті з його єства внутрішні ресурси, самобутне відтворення помічених талановитим гуцулом, ентузіастом «до мистецтва, природи і всього, що гарне» [300, с. 177], ритмів природи («...виспівував я до смерік і дубів» [300, с. 176]). Письменник не втискав свої твори у рамки певного ритму – його ритмізація була природною, невимушеною. Тому ритм є ключем до осмислення естетики й поетики творів Марка Черемшини, має смислову визначеність і художню вартість, позаяк перебирає на себе важливу інформацію. «Люблю ритм зір на небі і голос життя на землі», – небезпідставно наголошує в «Автобіографії» письменник [300, с. 177], адже, щоб любити ритм зір на небі, треба вміти його відчувати. Іван Семанюк мав уроджене почуття ритму й гармонії. Голос життя на землі, що про нього мовив Марко Черемшина, теж має свій ритм, тон і здатність самовідлагоджуватися. Природа володіє здатністю будь-яку аритмічність спрямувати у правильне русло. «Тенденції до вирівнювання пропорції, – зауважує дослідниця С. Грица, – закладені в природі» [69, с. 124]. Отже, людині треба вслухатися в природу, щоб навчитися через її ритм самовідновлюватися. Тому, перебуваючи від народження у ритмі природи – між небом і землею – Марко Черемшина був покликаний *бути й працювати в ритмі*, його проза була «приречена» бути ритмічною. Ритм природи зливався з його власним ритмом і поновлював енергію митця, а, перейшовши в художні твори, виражав суть автора. Творчість Марка Черемшини – яскравий приклад впливу географічного чинника на стиль письменника. Ця теза, як відомо, останнім часом активно представлена у працях Г. Ключека, М. Слабошпицького та ін.

Природа, довілля, спосіб життя його діда й баби, у яких він змалку виховувався, задиктовували свої ритми, і він перебирав

їх на себе, а згодом і на свої твори. Це чи не перший важливий «факт» закономірної з'яви ритму в творах українського письменника. Голоси природи, що їх відчув Марко Черемшина, бо носив у собі, відчули й сучасні читачі, згадувані на початку цього матеріалу студенти-філологи, етнічні українці. Їхні внутрішні реєстри вчувалися в текст, а потім, осягаючи його на поетикальному рівні, читання входило до їхньої пам'яті (за В. Ізером), відшукуючи знайоме і близьке. Спочатку, очевидно, вони перебували у «стані враженості», а потім у «стані задіяності», тобто «збігалися з відчутим» [194, с. 19]. Так Марко Черемшина найперше за допомогою ритму, а потім за посередництва художніх засобів, композиційних особливостей, інтертекстуальності, настроєвості тощо, скористаємося думкою І. Франка, розширював зміст їхнього «внутрішнього «Я», зворушуючи його до більшої або меншої глибини» [286, с. 46].

Звернення Марка Черемшини до фольклору було закономірним, а отже, убезпечувало його твори від штучності; це творча реалізація його внутрішнього досвіду, а досвід, на думку Ю. Крістевої, «це завжди досвід *знання* (письмівка Ю. Крістевої. – Л. Г.), що...спирається на того самого суб'єкта, що мислить, – суб'єкта свідомості...» [157, с. 108]. Тобто ритмо-мелодика у творах Марка Черемшини – це ретрансляція музичної культури, прадавніх знань, генетично переданих письменникові його предками, а отже, не вповні погоджуємося з думкою Р. Піхманця про те, що «підвищеною емоційністю й внутрішньою схильністю до ритмічної організації художнього мовлення такі жанрові форми здебільшого *відповідали* характерові *його літературної обдарованості* (письмівка моя. – Л. Г.)» [220, с. 240]. Обраним для художніх творів ритмом *говорила природа* письменника. І саме цю природу відчули/схопили студенти-філологи – українці, у глибинах яких упродовж багатьох поколінь утримуються реєстри прадавніх ритмів пісень, замовлянь тощо.

Письменник був тісно пов'язаний із попереднім досвідом, із колективним несвідомим, в обсягах якого перебували і знання про ритм. Ритм – частина іншого «поля» – первісної музичної культури. Якість досвіду зробила його неперебутним. Переживання прадавнього досвіду, сприймання й розуміння прозаїком ритму упродовж усього свідомого життя сформував досвід-в-собі, що згодом уплинуло на стратегію творення художнього тексту, визначило її самобутність і неповторність, поєднавши минуле й сучасне. За допомогою ритму письменник репрезентував світ. Відбулася реалізація цього досвіду, спрацювало те «друге «я», котре має свою окрему свідомість і пам'ять, свій окремий суд, своє почуття, свій вибір...» [286, с. 60].

Від спілкування з фольклором і в дитинстві, й у зрілому віці, а згодом і в творчості Марко Черемшина отримував насолоду, бо в такий спосіб він реалізувався, поповнював свою енергію, підсилював опірність своїх знань. «...щоб насолода була насолодою суб'єкта, треба, щоб вона містила інстанцію знання, в якій реалізується суб'єкт, а водночас, аби знання було не виявом влади, а дією суб'єкта, треба, щоб він відкрив у своїй логіці насолоду, яка конститує його» [157, с. 103]. Наголошу: ритм, що його Марко Черемшина освоював у творах, містить прадавні (з замовлянь, обрядодійств, магічних ритуалів тощо) знання про гармонію та досконалість. Саме такі знання склали ритмомелодійну підоснову творів Марка Черемшини про Першу світову війну: під час розрухи й горя Марко Черемшина апелював до істинного, правдивого, життєдайного – ритмомелодики фольклору, музичної культури нашого народу, до ритму як первісної естетичної категорії, «що зародилася у племінний період становлення і пов'язана з прагненням наших доісторичних предків здійснити перші спроби початкового *впорядкування чужої і незрозумілої дійсності* (письмівка моя. – Л. Г.)» [56, с. 326]. Ритм творів Марка Черемшини є тим якісним резервом, що несе знання про світ, пояснює людину

і дійсність, допомагає долучитися до традицій (що, власне, й відбулося зі студентами), пропонує, як у творах про події Першої світової війни, рецепт виходу з кризи і горя. Ритм у прозі письменника про ці страшні події та їхні наслідки виконує важливу психотерапевтичну функцію.

Варто також наголосити, що ритм у прозописьмі українського письменника є не лише чинником виразності художнього тексту, а й показовим «фактом» ліризації (що засвідчують, скажімо, колоритні описи природи), а також виразні психологічно насичені сегменти творів. Ритм органічно поєднався з високою культурою художнього мислення письменника. Яскравим прикладом, скажімо, є новела «За мачуху молоденьку...», зокрема, п'ята, прикінцева її частина:

«Тої ночі над Мотрюковим двором падали зорі.

Ліси заперли в собі дух і надслухали.

Сади у вікна зазирали.

Води, як лебеді, тихонько довкруги двору линули.

Камінні гори свої книги розтворили, чиесь життя записали...» [299, с. 274-275].

У світовій літературі важко знайти такий колоритний, виконаний за законами високого мистецтва опис першої шлюбної ночі. Це промовистий узірець і для сучасних письменників, які часто недолугими детальними описами *всього і всіх* поганблюють таємницю інтимних стосунків. Наведений вище фрагмент опису природи в новелі Марка Черемшини «За мачуху молоденьку...» не статичний: у ньому замальовується ніч у русі, у спокійному ритмі. І *забезпечується* цей ритм лаконічними реченнями-абзацами, що виголошуються на одному подиху – як констатація, мікрофакт, міні-подія, що фіксується в окремому рядку-абзаці і має свій ритм. Кожне таке речення самодостатнє, містить інформацію про певний чин, а кожне наступне (як, власне,

і подальші), потребуючи нової «порції» повітря, що підвищує значеннєвий поріг ритму, ускладнює й навантажує попереднє.

У цьому фрагменті письменник майстерно використав прийом умовчання: коректно, з граничною делікатністю й допустовою секретністю змалював цікаве й недоступне, утаємничене й інтимне, непрокоментоване болюче. Направду, будь-який додатковий коментар тут зайвий не лише з погляду змісту, а й у ритмічному плані чи то етичному аспекті. Речення Марка Черемшини правильні своєю лаконічністю, ритмічною довершеністю й характеризуються високою, що відповідає модерністським запитам, поетичністю. Інтонація та ритм, що, за, Ю. Крістевою, є музикою (підкреслення Ю. Крістевої. – Л. Г.) у звичайному спілкуванні відіграють підпорядковану роль, а в творі «становлять суть висловлення і простісінько ведуть нас у місце, що за інших обставин німе... Можна самому знайти цю музику» [157, с. 157]. І студенти-філологи, додам, цю музику у творах Марка Черемшини віднаходять.

Другий – симетрично-дзеркальний – фрагмент аналізованої наразі новели («А як сонечко нічку розігнало, ліси зашуміли, сади защебетали, води заіграли, гори почервоніли, то до Мотрюкового двору сорокаті сороки гостя привели» [299, с. 275]) виконаний, на перший погляд, ніби у заданому попередніми рядками темпі і має внутрішню динаміку – його читання пришвидшене за рахунок поєднання трансформованих у подієвому плані речень попереднього аналізованого фрагмента. Виголошення цього фрагмента потребує особливої уваги й зосередженості, бо це не повторюваний хід по колу, а кардинально інша сфера переживань. З'являється хвилювання, природа активно реагує на початок дня і на зміни, що відбулися в оселі, в душах і в долях старого Мотрюка та Єленки. Ущільнена подача образів – ночі, саду, двору, вод тощо, які «перемандрували» з першого фрагмента, суттєво змінившись, підкреслює необхідність

занурюватися й удивлятися в слово, шукати змін у часопросторових координатах. У цьому фрагменті запускається механізм презентації чогось несподіваного, невідомого і хвилюючого. І коли щільна подача заявлених образів, а також ритм прозофрагмента разом зі з'явою сорокатих сорок (що увиразнюють межі кульмінаційної ситуації) подосі декому ще нічого не говорять, то Марко Черемшина відкрито вводить образ гостя – цікавого, зненацького й до безміру схвильованого. Увесь другий фрагмент ефективно «працює» на подачу цього гостя, готує до його з'яви і є своєрідною первинною індивідуалізацією героя.

Виразним фінальним акордом психологізованого пейзажного міні-сюжету є лаконічний висновок-резюме, що є умовно третьою частиною аналізованого фрагмента: «Березина перед брамою задрожала» [299, с. 275]. Він завершує різноаспектний цикл переживань героїв новели (і читачів), адже у першому фрагменті відображено складний світ переживань старого Мотрюка і молоді Єленки, у другому – Штефана Мотрюка, у третьому фрагменті-висновку символічно акумульована тривога людей і стан природи. Аналізовані фрагменти новели не переобтяжені образами: все просто й логічно. Проте й цій простоті – секрет творчості Марка Черемшини, що вирізняє його стиль не лише з «Покутської трійці», а й усього українського літературного процесу кінця XIX – початку XX ст.

Принагідно наголошу, що саме цим прикінцевим фрагментом п'ятої частини новели «За мачуху молоденьку...» від слів «Тої ночі над Мотрюковим двором падали зорі» до слів «Березина перед брамою задрожала» починаю знайомити студентів-філологів із самобутньою творчістю покутянина Марка Черемшини: спочатку декламую («відчитую» ритм), а потім демонструю на екрані, і студенти працюють із текстом, намагаючись 1) відповісти на питання «Про що йдеться у

фрагменті?», 2) візуально відтворити схему (малюнок) зображених у фрагментах образів і прокоментувати її.

Підкреслю, що робота в аудиторії ведеться з фрагментом твору, а зміст цього твору студентам не відомий (!). Тобто, високу якість модерністського тексту Марка Черемшини пропонується досягнути через посередництво ритму, образів, а не сюжетних чи змістових «показників». Ефект запам'ятовування високої естетичної вартості художнього слова цього українського письменника незаперечний. Принагідно нагадаємо, що у творі йдеться про шлюб старого ґазди Івана Мотрюка з молододу дівчиною Єленкою, яка кохала його сина Штефана Мотрюка; Єленка і Штефан мали пошлюбитися, але завадила війна; Штефан, як стало відомо в селі, загинув.

Щодо першого завдання, то, осягаючи художні образи, приховану логіку зв'язків між ними (як, власне, і логіку з'яви цих образів), майбутні філологи апелюють до своїх «внесків пам'яті» (М. Мерло-Понті), інтелекту, досвіду, колективного несвідомого, прадавніх (хоча й дещо знівельованих чи трансформованих) знань про речі, об'єкти, явища національної культури. Працювати з виразно модерністським твором Марка Черемшини надзвичайно важко. Студенти озвучують різні варіанти зображених подій, почасти антитетичні: скажімо, на їхню думку, у запропонованому фрагменті йдеться про смерть людини, народження дитини тощо. Цікаво, що кожен їхній варіант має раціональне зерно, бо міркування молоді ґрунтуються на знаннях про певні образи, наприклад, про зорі, що падають, про цікавих до всього сорок тощо. Попри те, що майбутні філологи перебувають у повній змістовій невідомості (щодо змісту всього твору), їм надзвичайно цікавий і захопливий фрагмент новели Марка Черемшини своєю «секретністю». І чи не найперше тому, що *текст відповідає їхній ментальності*.

Після доволі аргументованих варіантів пропоную студентам Черемшинову «відгадку» (з огляду на загальний розвиток подій у творі) – і студенти захоплені, бо, по-перше, усвідомлюють слушність своїх інтерпретаційних процедур, по-друге, так *красиво* про першу шлюбну ніч, про любов і зраду, про вину і кару їм ще не доводилося читати, адже у першому запропонованому фрагменті описана перша шлюбна ніч старого Мотрюка і Єленки, у другому – йдеться про прихід до Мотрюкового двору живого й здорового сина Штефана, колишнього нареченого Єленки.

Щодо другого завдання, то схеми/малюнки в переважній більшості студентів складено правильно. Прокоментувати допомагаю: заявлені у цих фрагментах образи є етноконстантами національної картини світу українців. Відповідно скоординована схема/малюнок, де *горизонталь* (двір, хата, ліси, сади, води, гори, людина (гість), березина) і *вертикаль* (місяць і зорі, які асоціативно викликані ніччю, сонце, сорокати сороки), що поєднує три сфери – світ померлих, світ живих людей і світ Бога, святих та ангелів, *відповідають символічному Дереву життя*, засвідчує органічну єдність українця з природою. Додам, що архітектоніка таких об'єктів, як дім, гори, дерево, попри їх розташованість по горизонталі, розпросторюється по вертикалі: скажімо, кожен із названих об'єктів має а) основу/фундамент/підніжжя/корінь, що заглиблюється у землю, сферу предків; б) верхню частину (дах будинку, вершина гори, верхів'я дерева, де мешкають добрі духи) – це вища сфера.

Безальтернативним є ритмічно правильний фінал п'ятої частини, і твору в цілому, коли «гість з-під кобата збрую добуває і бадікові до грудей прикладає.

Грим раз, грим еще раз, грим по третьому разі:

- За обручку золотеньку!
- За нічку солоденьку!
- За мачуху молоденьку!» [299, с. 275].

Цей постріл «спрацював» не за законами театру, а згідно з моральними принципами і світоглядними переконаннями Штефана. У наведеній вище мовній партії Штефана Мотрюка лаконічно відображена історія його «я». Строгий ритм його слів є не лише свідченням рішучості героя, а й запереченням несправедливості.

Новелістика Марка Черемшини – це 1) яскравий зразок ефективної «співпраці» ритму, образів, художніх засобів, письменницького задуму, фольклору тощо; 2) приклад модерністської літератури, в якій авторський текст має фольклорну генезу, що увиразнює самотність творів, означає підоснови українського модернізму й доводить слушність апелювання до фольклору, підтримуючи, таким чином, тяглість національних традицій у модернізмі; ідентифікатор національної самотності читачів-українців. Творчість Марка Черемшини і сьогодні, якщо нею невідомо захоплюється молодь ХХІ ст., є викликом тим, хто бездумно захоплюється західною культурою, нехтуючи своїми традиціями; це випробуваний часом зразок *поводження* з фольклором (зокрема, з ритмом) – *щоб бути європейцем* і творити велику національну літературу, писати так, щоб творчість живила українську ментальність, утверджувала непроминальну національну ідентичність. Генетично занурений у традиції української культури ритм має стати одним із потужних резервів утвердження національної самотності української літератури й на сучасному етапі. На світових теренах наше письменство має самопрезентуватися самотнім тембром, ритмом, неповторним звуковим наповненням і фонетичним забарвленням.

Ритм творів Марка Черемшини несе заряд енергії, спрямованої на утвердження перемоги життя над смертю. «У стосунках письменника з фольклором діє свого роду закон перетворення енергії: засвоюючи фольклор як одну з форм енергії, автор перетворює її в інші, якісно відмінні форми, в яких специфічні ознаки тої «первинної» форми зникають, але які все

ж зобов'язані їй у певній мірі своїм походженням» [105, с. 176]. Ритм у творах Марка Черемшини употужнюється найперше завдяки первісній енергії фольклору. Письменник мав давні глибинні зв'язки з «таїнством думки, втіленої в звуковій матерії» [318, с. 31] фольклору, звичаєвої обрядовості тощо. Духовна глибина, енергетика українського фольклору підтримувала ритміко-акустичну площину творів Марка Черемшини, що фіксується в синтаксичних конструкціях, повторах звуків, звукосполучень та рядків (чи їх частин). Твори письменника – яскрава ілюстрація думок лінгвістів (Є.Гурджиєвої, Г.Лосик та ін.) про психофонему, володіння звуком нелінгвістичним емоційно-оцінним самостійним смислом тощо. Постійні епітети, метафоричні конструкції, символи, що складають основу фольклорного стилю, є важливими чинниками формування ритмомелодійних параметрів прози Марка Черемшини.

Голосіння, що з прадавніх часів кодує у змісті й формі магію слова й генетично пов'язані з замовляннями, з первісними формулами-побажаннями [див.: 89, с. 124], які «покликані ментально відновити родинну цілість» [220, с. 299], у прозі Марка Черемшини виконують важливу функцію підсилення ритму, що нарівні з образами, композиційними особливостями тощо увиразнював настроєвість, доносив головну думку твору – ідею про гармонію у світі, про радість існування на землі. Отже, ритм у прозі Марка Черемшини – дієвий засіб упорядкування художньої дійсності, «координатор» ідеї твору. За допомогою ретитаційних формул, причитань письменник брав на себе відповідальність заспокоїти українців, прагнув «врегулювати екзистенційну кризу, яка виникла внаслідок втрати» [220, с. 282], знайти рівновагу для світу, ввести героїв (і реципієнтів) у ритм мирного життя, в природний ритм, полегшити душевний стан, означити моральні альтернативи українців. Тобто ритм є виразником авторської позиції.

Повтори у прозі Марка Черемшини (новела «Бодай їм путь пропала!») не лише сприяють розумінню складної системи мислення автора, а й створюють неповторний ритмічний малюнок, виконують смислову й естетичну функції. Тут слушно залучити думку С. Грици про стилістичні градації речитативів в українській пісенній епіці: «Повторення одного й того ж музичного матеріалу, навіть при наявності деяких варіаційних змін, створює враження монотонності, зосередженості на одному психологічному стані» [89, с. 124]. Ритм триразово повтореного «Бодай їм путь пропала!» [299, с. 166], що має неприховані ознаки прокльону, фіксує ключову думку, найвищу точку емоційних переживань гуцулів. Цей повтор, що подається у кінці твору, утримує ритмічну цілісність новели. Ритм цього повтору, як, скажімо, й віршована форма, наприклад, замовляння, підсилює ефект впливовості й переконливості. «Віршоване слово, неначе гостра стріла, влучає в свою ціль» [143, с. 290]. І, безперечно, розуміючи це, Марко Черемшина виводить його у підсумкову частину новели.

Триразове повторення «Чи правда, що ґаздиню головка болить?» [299, с. 288] у прикінцевій частині новели Марка Черемшини «Марічку головка болить» формує таку ритмоплатформу, що допомагає героєві отямитися, ніби повернутися назад і зробити спробу переосмислити, спробувати зануритися у суть скоєного і, можливо, дещо опритомніти, адже за короткий час йому довелося перебувати в різних емоційних станах: «Скочив я, гей опарений, і сховався під постіль...» [299, с. 87]; «прискіпався до мене такий жаль і сором, що зараз побив би я себе на винне яблуко» [299, с. 287]; «Йду я з хати та стидаюсь...» [299, с. 288]. Отже, ритм у цій новелі виконує роль психостабілізатора головного героя, який у складний для нього момент має концентрувати свою енергію, адже на нього «паде світ» [299, с. 289].

Цікава з погляду ритму й морфологічна площина прози Марка Черемшини. На окрему увагу заслуговують дієслова:

«Скрипки зойкнули, газдині вівкнули, а газди метали князеві під ноги свій голос...» [299, с. 263]; «Луна йому (небу. – Л. Г.) вночі спати не давала, гранею ребра припікала, лице черленила» [299, с. 121]. Ритм дієслів, що фіксується в наголосах, несе інформацію про поступальну дію, відлагоджений рух, творення, а також про активні зміни, динаміку процесу чи явища. Отже, ритм у Марка Черемшини виконує й функцію текстової стратегії.

Дієслівні рими активно ритмізують прозу Марка Черемшини. Героїня «Зведениці», наголошує Р. Піхманець, «насихує свою мову виразно відчутними з фонічного погляду дієслівними формами, намагаючись надати їм магічних властивостей» [220, с. 299]. Дієслівні рими, переконаний дослідник, мають додаткову заклинальну функцію [див. про це: 220, с. 299]. А в наведених вище рядках із новели Марка Черемшини «За мачуху молоденьку...» дієслівні рими, як видається, увиразнюють ритмо-мелодійний фасон твору, окреслюють тенденцію до будування настроєвого ладу прозописьма.

Важливою стилістичною фігурою у творах Марка Черемшини є тавтологія: «мир-миренний» [229, с. 139], «правиться відправа» [229, с. 127], «заревів ревом» [229, с. 170], «дивом дивувалося, чудом чудувалося» [229, с. 131], «ожеледдю зажеледять» [229, с. 31] тощо. Це не лише спосіб організації тексту, а й засіб увиразнення смислу, адже у такий спосіб Марко Черемшина акцентує на сказаному, передає складні, часом не позбавлені протиріч моменти чи обставини; а завдяки інтонаційному ладу цих фрагментів посилюється емоційність твору.

Р. Піхманець слушно зауважує: «Значно побільшало ритмічних структур у воєнних і повоєнних творах» [220, с. 294]. І пояснюється це не лише тим, що автор «звернувся до творчої імітації колядкових мелодій» («Коляда», «Колядникам науки», «Туга» [див.: 220, с. 294], а чи не найперше тим, що аритмія й какофонія війни не збігаються з ритмами мирного життя. А отже, необхідно було у творах на воєнну тематику посилити

зовнішній (через форму) і внутрішній (через зміст) вияви ритму життя: «Неподалеку гримлять гармати, але ґазди й ґаздині хвалять собі верем'я і сапають на царинках ріпу, що до них барвінковими листочками усміхається. Видко ділу, що битва наближається...» [229, с. 149]. Активний чин селян продиктований складеною упродовж століть філософією: вчасно обробити землю, віддати їй належне [див. про це детальніше: 82]. Сапати картоплю – це зберігати й примножувати гармонію зі світом, не загубитися у вирі війни, *бути при землі*, не втратити сили роду. У таких аргументах виражається логіка й мудрість гуцула. Праця ґазд і ґаздинь мала б супроводжуватися царинними піснями [див. про це детальніше: 124, с. 73], проте «супроводжує» їхню працю ґрім гармат. Розпочавши твір із опису праці на царинках, Марко Черемшина у такий спосіб на перший план цілеспрямовано виводить ідею гармонії українців у стосунках зі світом.

Праця на землі – спосіб самоствердження, позаяк спрямована на перспективу, на успіх, у майбутнє, на результат, на врожай, а бій у розумінні селян – скороминуща подія. Сапання картоплі – це захист своєї гідності, свого місця в соціумі та права бути самим собою, що є «одна з головних онтологічних проблем людського буття» [267, с. 36]. У праці герої Марка Черемшини *відбуваються* як господарі, змінюються самі і змінюють світ. На царинках, із маржинкою вони себе-реалізують. Біоритми цих трударів збігаються з ритмами природи. Ритм є регулюючим елементом у праці людини [див.: 143, с. 42]. Їхня праця скерована на творення добра. Селянин у цій «сродній праці» – носій і утримувач традицій. Земля і праця на ній створили його поміркованим і неагресивним. А отже, і праця, навіть у таких незвичайних умовах, продукує позитивну енергію, бо є змаганням за добробут і красу. Праця, попри воєнні обставини, приносить селянам задоволення, адже, як стверджує Ф. Колесса, «ритмічне виконання рухів не лише полегшує працю, але, доведене до

свідомості, стає також джерелом естетичного вдоволення» [143, с. 42]. Чи не доцільно тут говорити про ритм природи як одне з джерел волюнтаризму героя-українця.

Ритм у творах Марка Черемшини виконує характерологічну функцію. Герої у новелі «Бодай їм путь пропала!» реалізують себе через ритм праці, ритм щоденного селянського життя, де все впорядковано й має свою незаперечну й логічно продуману послідовність та закономірність. «Цей люд бадіків...», – підкреслює М. Зеров, – що на всі удари може лише зуміватися та упрівати», переступає через усі жертви, залишує рани і живе, як жив досі, виповнений стихійною силою, неубутньою» [121, с. 433]. Своєю працею персонажі Марка Черемшини ігнорують війну, нехтують її руйнівні закони. Тут слушно говорити про внутрішню свободу героя-українця-селянина, на чому не наголошують літературознавці, проте саме ця структурна складова національного організму (поруч із іншими) відповідала загальній концепції модерністського героя. У горян немає страху перед війною, їхня праця на царинках – вмотивоване способом їхнього життя й думання поклоніння землі. Ритм праці увиразнює ідеологію селянина: на порушення законів гуманізму, мирного життя й справедливості вони відповідають працею. Отже, ритм у таких творах Марка Черемшини, як «Бодай їм путь пропала!», – це засіб інтерпретації світу й способу життя українців. Мудрий селянин-газда намагається дотримуватися ладу (а отже, певного ритму), навіть у час небезпеки: «З кожної хати люди втікають, працю виносять» [299, с. 122]. Навіть тоді, коли селяни перед загрозою знищення змушені залишати село, у їхніх діях немає хаосу й безладу: поміркованість, порядок у діях селян Марко Черемшина фіксує за допомогою ритму (наголоси в останній цитаті в цьому переконують). І далі виконаний у заявленому вже ритмі висновок: «Але худібка найперша» [299, с. 122]. Така мудра,

дієва, скористаємось думкою О. Забужко, «опірність на рівні цінностей» у цих людей праці.

Звернімо увагу, в якому ритмоладі Марко Черемшини фіксує реакцію худоби на бойові дії у фрагменті «Після бою»: «З села овечки заблеяли, корівки замукали» [299, с. 174]. Тут ритм також є своєрідним вектором подачі ідеї твору. Уболівання ґазд за худобу координується прадавнім інстинктом самозбереження. Селяни впевнені, що, зберігши худобу, вони зможуть себе захистити. А інстинкт самозбереження, як зауважує В. Янів, веде «до самовпевненості, віри в свої сили, охоти проявити їх і себе, до охоти тріумфу, до інстинкту самопіднесення» [319, с. 160]. Інстинкт самопіднесення героїв Марка Черемшини підтримує віра у своє призначення, свою потрібність. Так у ритмі творів Марка Черемшини виповідується туга за гармонією і воля до життя й самоствердження. Вітальна енергія героїв письменника спрямована на подолання депресивності. Додам: усе, що пов'язано з працею у творах Марка Черемшини антивоєнного спрямування, ще потребує вивчення в широкому блоці екзистенційних проблем.

Використання приспівних вигуків *гей* також ритмізують твори Марка Черемшини. Як відомо, зміна вигуку *ой* на *гей* у стрілецьких піснях – «це малесенька, але характерна деталь: від інтимно задумливого відбувається перехід до бадьоро-молодечого» [124, с. 241]. У ладовій структурі новел Марка Черемшини, де зустрічаються вигуки *гей*, також панують мажор, закличність. Звукоемоція присутньо доповнює ритмічні характеристики творів письменника: «...хитається межі горами, гей дубова колиска у віночку» [299, с. 31]; «Зоря росю їх змиває, гей мід співає» [299, с. 32] тощо. *Гей* перебуває у сильній позиції, в експресивних зв'язках із кожною одиницею фрази, що надає останнім ритмічній завершеності. Вигук *гей* не блокує частину речення й не відмежовує, а логічно зв'язує фразу, виконуючи роль своєрідної наснаженої переправи.

Духовна глибина творів Марка Черемшини закодована в ритмі. Разом із формозмістовими чинниками свою позицію, головну думку, важливі концептуальні ідеї Марко Черемшина маніфестує за допомогою виформованого на засадах українського фольклору, упорядкованого способом життя селян ритму, який розкриває життєствердні світосприймальні настанови героїв його прози, утверджує ідею гуманізму, перемоги добра, праці й здорового глузду над війною й розрухою. Ритм у творах Марка Черемшини виконує естетичну й емоційно-оцінну функції. Саме ритм робить твори письменника неповторними й самобутніми. Своєю прозою письменник підкреслив, що ритм маркує національно ідентичну літературу, надає модерністським творам виразної національної забарвленості.

Музичність новели Марка Черемшини «Карби»⁶

Творчість українського письменника-модерніста Марка Черемшини (проблемно-тематичний діапазон, стильова манера, зв'язок із фольклором тощо) постійно цікавить українських літературознавців. В означеному в заголовку аспекті проза письменника стала об'єктом студіювання кількох поколінь українських дослідників. О. Гнідан зауважувала про роль коломийок, дум, фольклорної образності, символіки в орнаментуванні новел та поезій у прозі Марка Черемшини. І. Денисюк констатував у новелах письменника свій синтаксичний лад, свою ритміку «і пафос нагнітання, ступенювання оздобів» [97, с. 155]. Учений порівнює його твори з гуцульською вишивкою, щедро інкрустованою різьбою ХХ ст., проте характерно, «що цей нахил до щедрої орнаментативної урівноважується певним почуттям композиційного ритму» [97, с. 155].

⁶ Уперше надруковано: Горболіс Л. М. Інтермедіальне прочитання української класики. *Advanced trends of the modern development of philology in European countries: Collective monograp.* Riga: Izdevnieciba «Baltija Publrsning», 2019. P. 42-60.

Про роль родини, фольклору в формуванні світоглядних переконань, настроєво-музичної фактури, ритмомелодики творів Марка Черемшини зауважує Р. Піхманець.

Попри зацікавленість самотньою творчістю Марка Черемшини, потребують вивчення закодовані нюанси прози письменника, ті основи маловловимого в смисловій фоніці новел, що увиразнюють оригінальність доробку письменника, дозволяють «зчитати» з музики культурну ідентичність героя. Марко Черемшина належить до тих письменників, що їх, скористаємося слухною думкою К.-Г. Юнга, інколи наче несподівано відкриваємо заново, коли «раптом починаємо чути у відомих рядках щось нове. А воно все було закладено у творі спочатку, залишаючись таємничим символом, що його ми можемо розгадати лише в ході оновлення духу часу» [315, с. 81]. Несподівано відкриваємо заново, розгадуємо таємниці тексту Марка Черемшини «в ході оновлення духу часу» саме завдяки ритму. Адже «ритм – це основа всього. А найголовніше – основа пізнання. Коли вловити ритм якогось явища, то тоді легко його пізнати. Ритм – це вісь дедукцій» [169, с. 48]. Отже, саме ритм допомагає розкодувати прозу, виявити й проаналізувати підтексти творів Марка Черемшини, простежити енергетику образів, з'ясувати джерела музичності, досягнути авторські інтенції, поглибити характеристику концептуально важливих складових творів, означити канали комунікації тексту з музикою. Зауважимо, що музичність розуміємо, за А. Геймеєм, як зв'язок між літературою і музикою, автором і композитором, літературою та музичною естетикою, окремими аспектами літературного та музичного творів [див.: 190, с. 18].

Музичність «Карбів» Марка Черемшини найперше реалізується в ритмі, що формується «з участю» зовнішніх, природних чинників. Ритм природи Карпат (гірських річок, лісів тощо) визначає ритм життя, праці, а також творчості горян. Я. Гарасим зауважує про вплив географічно-кліматичних,

історико-соціологічних та етнопсихологічних чинників на формування етносів, етностетичних уявлень і критеріїв; клімат країни, де проживає народ, фізико-географічні чинники визначають його обряди, звичаї, творчість і впливають на мову [див.: 56, сс. 86-87, 98]. Про вплив географічно-кліматичного фактора на мову наголошував дослідник Г. Гачев: «Природні національні мови трактуються як голоси місцевої природи в людині. У звуків мови – прямий зв'язок з простором природної акустики, яка в горах є іншою, ніж у лісах чи в степу. І як тіла людей різних рас і народів є адекватними до місцевої природи, як етнос – до космосу, так і звуки, що утворюють тіло мови, в резонансі знаходяться зі складом національної природи-батьківщини» [57, с. 431]. Отже, звуки природи стають виголошувачами суті батьківщини, де зростав Марко Черемшина.

Неповторна природа Карпат витворила в українців тонке відчуття краси, що органічно реалізувалося в багатій народній музиці й оригінальній народній поезії, що «відповідають рівною мірою законові естетичної досконалості, естетичної насолоди, законові, що може постати лиш як продукт цього інтимного споріднення з природою та переживання її краси» [198, с. 26]. Світ, який «"говорить" з людиною ...своїми ритмами» [313, с. 158], був внутрішньо близьким і зрозумілим Маркові Черемшині з дитинства, що засвідчують «Автобіографія», новели з автобіографічною домінантою «Карби», «Бо як дим підіймається» тощо.

Милозвучність української мови стала тією основою, що на ній вибудовувалася вся творчість Марка Черемшини, підсилена енергетикою і ритмом Карпат, а також українського фольклору. «Національна експресія мови українського пісенного фольклору закладена насамперед у генотипі народної мови» [56, с. 339]. Письменникові не було особливої потреби вдаватися до пошуку енергетичних потоків, щоб збалансувати енергетику своєї творчості – його чутливі внутрішні структури вбирали цю життєдайну енергетику тут-і-зараз, вони були запрограмовані

на такі відчуття й сприймання. Внутрішні структури, вдача Марка Черемшини, заглиблені в енергетику українського фольклору, скоординували природу його творчості, визначили ритм його прози.

Новела «Карби» починається зі своєрідного зачину, який О. Гнідан називає ліричним вступом-пейзажем, схвильовано-емоційним описом гуцульського села, що визначив загальну тональність новели [71, сс. 43, 44]; І. Денисюк наголошує, що це пейзаж не «географічний», а «ліричний пейзаж враження», «дзвінкий і запашний заспів» [97, с. 155]. Початок новели передає відлагоджений ритм природи. Текст подано короткими лаконічними абзацами-реченнями, почасти з мінімальною кількістю слів. Це ліричний заспів до новели, чотири тужливі поетичні акорди, як зауважив О. Засенко [див.: 118, с. 122]. Такий «краснопис акордами», стверджують дослідники, розрахований «передусім на візуальний ефект» [202, с. 86]. Слушно погодитися з цією думкою, проте варто й додати, що в «Карбах» Марка Черемшини ця «акордність» має й інше значення: 1) започатковує виразну мелодичну неперервну лінію, що з розгортанням сюжету урізноманітнюється; 2) формує тональність, що утримуватиметься упродовж усієї новели й надаватиме їй динамічності.

Ритм і енергетика карпатської природи на початку «Карбів» відтворені за допомогою різноманітних прийомів, що «працюють» на гармонійність образів, звуків, це, скажімо, залучення спільнокоренових компонентів (*позліткою золотити, росою росити, ожеледдю зажеледять, в садочку посадити*); використання порівнянь (*леліяв би, як запашну отаву, гладив би, як паву*); уникнення нагромадження приголосних (*таке тото село тихеньке, таке зарошене*); залучення повторів (*лиш би їх до серця тулити, лиш би ними серце кривавити*) тощо. Значеннєвість цих стилістичних прийомів для формування ритмомелодійної основи новели

підсилюється і їхньою заґрунтованістю в давні пласти народного мистецтва. Так ритмічний повтор «ніби відкриває «канал», через який вливається у світ священна енергія, наповнюючи все своїм одночасно багатоголосим і єдиним звучанням і рухом» [180, с. 29]. Емоційність, схвильованість від споглядання природи ліризують зачин «Карбів», надають йому ознак музичності, це саме той рух назустріч музиці, що «характеризується прогресивним зростанням художньої ролі звукового аспекту словесної тканини образу» [189, с. 72]. Коли звуки є, за Д. Чижевським, «фактами культури», мають соціальну вартість», читач «поціновує» кожен почутий звук, деякі «упізнає», а інші «відкидає». «Упізнання» – це передусім визнання того, що звук належить «нашій», «наявній» фонологічній системі» [301, с. 275].

Наявні у зачині «Карбів» суфікси здрібнілості (віночок, садочок, дрібненька) також активно долучаються до ритмізації прозописьма Марка Черемшини. Такі слова, за В. Жайворонком, належать до тих, «що не втратили здатності виконувати магічну функцію, причетні до обрядодій та обрядових текстів» [111, с. 59]. Залучена з фольклору й активно збережена магія слів і образів у творі Марка Черемшина, безперечно, впливає на суб'єктивні психологічні відчуття людини, як, власне, й окремі звуки, що викликають у читача яскраві, естетично зорієнтовані асоціації, образи тощо. У контексті викладених вище думок про витоки ритмомелодики у новелі Марка Черемшини «Карби» слухним є і висновок Я. Гарасима: «Коли народний поет творить пісенний рядок, слова змонтовані одне з одним не лише змістом, але також, і то чи не в першу чергу, звуком» [56, с. 331]. Так ритм художнього слова Марка Черемшини долучається до ритмізації організму реципієнта, підтримує його вроджений ритм, допомагає побачити естетику індивідуального стилю митця.

Глибинне сприймання і розуміння внутрішніми структурами Марка Черемшини значеннєвості звуків рідної мови пояснюється

не лише емоційністю, чутливістю, ліризмом, артистизмом української вдачі, що про них зауважував Д. Чижевський у «Нарисах з історії філософії на Україні». Письменник «зчитував» музику з довкілля, природи, фольклорних зразків, обрядовості, звичаїв, коли в структурах душі письменника озивалося «колективне несвідоме» (К.-Г. Юнг), коли фольклор ставав його суттю, коли, потрапивши в могуть «стихії слова» (Ю. Лотман), він не міг нею не скористатися. Музика активно присутня в його житті й творчості. «Мовою музики озивається поза-свідоме людини, виявляють себе несхопні й не окреслені настрої...Музика притишує свідоме, тому завдяки їй легше відчувати свої основи, першопричини й першорушії буття» [202, с. 71]. У героїв «Карбів» активізується досвід попередніх поколінь у відчутті ритміки, розумінні музики.

Отже, зачин обраної для аналізу новели Марка Черемшини складається з чотирьох умовно сформованих інтонаційно близьких блоків, об'єднаних мінорно-тужливим настроєм, який, скажімо, у першому блоці описаний словами *мрець, не повеселіють, не покрасніють, серце кривавити* та експресивно містким реченням *Сухі надмогильні квітки на цвинтарних струпішіли хрестах*. У цьому блоці настрої змінюється від захоплення (перші два абзаци) до настороженості (третій абзац) і тривоги (четвертий – сьомий абзаци). У другому блоці тривожна картина доповнюється словосполученнями *чорні долоні, німі лиця стривожать, ожеледдю зажеледять*. У третьому блоці тривога переростає в плач: *плачі горами стеляться, співанки жалібні, німі могили*. Четвертий блок є підсумком у зачині та своєрідним смисловим переходом до основної розповіді про карби, що засвідчують такі показові маркери, як *серце покервавить, глибоко покарбує*. У зачині простежується виразна настроєва градація: захоплення переростає у сум, далі в тривогу, а потім у неспокій, що ранять серце. Свідченням настроєвої і смислової єдності всіх складових

зачину є заявлені в першому і четвертому блоці (тобто на початку і в кінці вступу) експресивно місткої структури *серце кривавити*, а також образ *надмогильних квітів* у першому блоці та *німих могил* у третьому блоці; а згадані у третьому блоці *плачі, що горами стеляться, співанки жалібні* в основних частинах новели «Карби» трансформуються в голосіння. Так зачин координує настроєво-змістовий компонент твору і є ключем до розкриття музичності новели.

Тривога у зачині передається початку першої частини новели. Як засвідчує твір, ритм оточення, що в ньому перебуває головний герой Петрик, порушений: «Дьидя гримав кулаком у стіл і погрожував Петрикові...Петрик ..шепотів синіми губками <...> А неня плакала» [299, с. 32]. *Гримав/шепотів/плакала* характеризують різноспрямовані дії героїв і водночас є свідченням розлагодженого оточення. Настроєвість першої частини новели відповідає стривоженому ладу зачину, що закономірно, адже йдеться про цілісний художній твір. Далі простір мешкання головного героя змінюється – його забирають до себе дід і баба: баба визирала онука, а під час зустрічі «завела його у хату та й денцівку дала... а дід казав, що купить йому велику сопівку на вісім пальців» [299, с. 32]. Як бачимо, ритмізований за допомогою описаних вище прийомів вступ-зачин доповнюється музичними інструментами – денцівкою, що її герой має тут-і-зараз, і великою сопівкою, яку матиме в недалекій перспективі (адже дід пообіцяв придбати разом із брилем). Так у творі інструмент візуалізує музику. За допомогою денцівки герой отримує інформацію про діда, бабу, їхню оселю. Ця річ не забавка, вона – промовиста характеристика, що засвідчує причетність героя до традицій; денцівка є тією оздобою життя, що допомагає героєві освоїтися в етнічно-культурному естетичному просторі, налагодити контакт із родом, представниками старшого покоління, налаштуватися на лад. Вона мала задати ритм життя героя. До того ж, цей

музичний інструмент виконує і психотерапевтичну функцію: звільняє Петрика від страху, напруження, тривоги, стресу, суму за батьками. У комплексній характеристиці внутрішнього світу героя музика відіграє важливу роль.

Сопівка – як річ важлива, не випадкова у житті героя – заявлена і через тиждень перебування хлопчика у діда: коли прийшла провідати мама, він «розповідав нені, як йому добре у діда <...> Показував сопівку, і постільці дублені, та онучки черлені...» [299, с. 33]. Прикметно, що перелік важливих для дитини речей, придбаних дідом-бабою (сопівка, постолі, онучки), «очолює» саме сопівка. У сцені відвідин домінує сердечно-схвильований настрій, що формує ліричну складову твору, своєрідне силове підґрунтя для ритмізації.

Увиразнює музичну партитуру новели прикметний інтермедіальний сегмент – дідова *гра гуцулки* на сопівці, коли до хати сходилися заїжджі люди. У цій сцені образ сопівки доволі відкрито транслює музику, адже йдеться про конкретний музичний текст – гуцулку – веселу, жваву, гранично ритмічну мелодію, що виконується на сопівці. Музика залишається «за лаштунками» літературного тексту, що пояснюється 1) модерністською спрямованістю твору, для якої характерні мінімальні залучення описів, пояснень, коментувань тощо, 2) самодостатністю назви музичного тексту-мелодії, 3) індивідуальним стилем письменника. Такий прийом (без детального опису мелодії) Марко Черемшина застосовує і в інших частинах новели (наприклад, спів діда у першій частині без зазначення тексту пісні).

Музика в житті Петрика створює потужний емоційний контекст, позитивний настрій, вона стає засобом характеристики героя. Саме завдяки музиці хлопчик отримує інформацію про світ, людей, історію краю, працю, життєві негаразди тощо. Марко Черемшина урізноманітнює музичні компоненти твору: дід каже, «аби-с йшов гайдука данцувати».

Музика в літературному тексті оприявлюється звуками танцю *гайдук* і увиразнюється рухами хлопчика: «На дідове слово хлопець несміливо попід боки брався, підскакував і присідав навприсядки, плескав землю ручками» [299, с. 33]. Ці хореографічні рухи, як відомо, є ключовими у народному танці *гайдук*. Доповнюють рухи хлопчика й ритмічні вигуки-схвалення дорослих: «Гей-гоп, гопача». Про вправність рухів танцівника та відлагоджений ритм свідчать також і дідове лице, що «ясніло» від задоволення, та реакція присутніх: «Жінки підспівували довгими, крутими голосами, а вуйки підтоптували ногами» [299, с. 34]. Ритм, як бачимо, увиразнюється, тон употужнюється: до звуків сопівки, танцю хлопчика додається спів жінок – так спонтанно створюється доволі складна музично-танцювальна композиція, супроводжувана співом. Природні музичні здібності гуцулів допомагають естетизувати простір їхнього перебування (тимчасового чи постійного). Отже, музичний контакт протагоніста з середовищем, оселею діда-баби, куди він потрапив і де вже освоївся, урізноманітнюється, адже, як було мовлено, до дідової гри на сопівці додаються танець, пісня.

Головний герой «Карбів» перебуває в динамічному взаємозв'язку музики-танцю-пісні: спів жінок змінюється співом діда, адже «коли данцівник відтанцював своє, дід заводив такої жалібної, що всі гості надолину голови спускали, як птахи...а баба глибоко зітхала. Петрик піснів (робився сумним. – Л. Г.) на вид покорченої і засумованої старині...» [299, с. 34]. Тексту пісні в новелі не подано (як і опису видобутої з сопівки музики, про що вже йшлося вище), але промовиста реакція присутніх («всі гості надолину голову спускали...а баба глибоко зітхала...») засвідчують сумовитий компонент пісні. Увиразнена інформативна функція пісні: дитина пізнає світ з його тривогами, злом, неспокоєм, горем, бідами. Ця тужлива дідова пісня 1) суголосна зі вступом новели,

що має таку ж настроєву домінанту, 2) емоційно близька з наступним викладом, де йтиметься про тяжкі часи, про Гуцулію, яка «на старців переходить»; а як почалася розмова про дідового зятя й доньку, то «вхопив Петрика туск за серце», що хлопчик ледве не розплакався.

Сумовита тональність твору доповнюється такими рядками: «Петрик не раз уже бачив у селі похорони, чув голосні жалібні плачі» [299, с. 34]. Так перша частина новели за допомогою жалібної пісні діда, плачу дитини й спомину про похорон і голосіння інтонаційно й ідейно суголосна зі вступом-зачином та згадкою про карби, що про них детальніше йтиметься далі. Фрагмент від слів «От так як би буря зірвалася...» до слів «Болю не переболів, рани не загоїв» [299, с. 35] ритмічно суголосний із початком зачину і має всі названі вище «показники» ритму (порівняння, слова з суфіксами здрібності, повтори тощо). Так внутрішня музична канва твору не переривається, а ідейно-тематична парадигма твору продовжує генерувати за допомогою музики; у такий спосіб дотримується і пропорційність твору.

Смерть діда, навчання в місті змінюють життя головного героя – з'являються ознаки розгармоніювання. Щоправда, ще приїзд головного героя додому почасти радуватиме рідних, як, власне, і його самого. Час сопілки минув разом із дитинством, а музичну вертикаль новели Марко Черемшина різьбить за допомогою *польки* – вербально не описаної, проте підтримуваної ритмом повтору:

- А де твої, Петрику, пави?
- Де топорець карбований?
- Де твоя стрільба, Петрику? [299, с. 36].

Згадки про капелюх із павиним пір'ям, топорець карбований і рушницю – це спогади про щасливе дитинство з гармонією почуттів, вражень, музики, співу і танців. Акустичність цього фрагмента підсилюється спогадом товаришки дитинства

Калини Несторієвої, яка з Петриком колись вівці пасла, співанки співала. У співанках, як відомо, український народ художньо відтворював події, переживання, настрої людей; це «поетичне оповідання» (В. Шухевич) про життя гуцулів, минуле краю. Завдяки своєрідній ладовій будові, а також відсутності внутрішньо складової розспівності вони характеризуються жвавим темпом виконання. Лади мажорного нахилу, повторюваність фраз формували своєрідну енергетику співанок. Тому, як видається, за допомогою музики з минулого автор намагається утримати позитивну настроєвість новели (читай: життя протагоніста). Однак це йому вдається лише частково, адже герой, не забуваймо, став дорослим, і негаразди та проблеми кривавлять його серце, що підтверджує й епізод у лісі, коли лісничий соромив Петрика, що він, пан гімназист, пішов зі старою мужичкою гриби збирати. «А Петрик чув, як в його серце новий карб врїзувався» [299, с. 37], – так завершується друга частина новели. Як видається, ритміка цього прикінцевого підсумку збивається: у короткому реченні наявна значна частка слів із нагромадженням приголосних (Петрик, карб врїзався). Біль збиває ритм серця (і життя!) героя. Так письменник відтворює переживання героя.

Початок третьої частини новели «Карби» теж «заритмізований». Стримана тональність сприяє відтворенню плинності й відлагодженості буття («Ще листячко з дерев не попадало, ще багацька бараболя у купинах не дійшла, ще коноплі у мочулах не вимочились...» [299, с. 37]) й готує до нападу емоцій («...як Петрикова баба забагла умирати» [299, с. 37]). Частка ще вказує на незавершене виконання дій, а отже, й бабина смерть невчасна.

Далі наведені короткі мовні партії баби надають новелі стрункості, певної змістової логічності. Традиційне в українській народнорелігійній культурі прощання також ритмізоване, найперше, завдяки повторам. Кожна пара реплік

баби й онука (прохання пробачити + виголошення пробачення: «Прощай мене, Петрику» / «Най біг простить, бабко») «виконана» з різною за висотою звучання тональністю – щоразу пара озвучується все тихіше, а речення «тиша пролетіла через хату, сльозами обмита» [299, с. 37] є висновковою у цій тональній градації, що мала увиразнити й стогін баби: «Карби, карби! – простогнала тяжко, мовби через горло важку велику колоду перетручувала» [299, с. 38]. Розгорнута в цій частині новели сумовита тужливість досягає звукової кульмінації: за бабиною душею «розбігалися жалібні плачі і тужливий голос трембіти та й сільських дзвонів» [299, с. 39]. Воєдино злютовані звуки із трьох різних джерел (плачі людей, голос трембіти, звуки церковних дзвонів) підсумовують земне життя Петрикової баби й завершують музичну вертикаль новели Марка Черемшини «Карби».

Творчість Марка Черемшини – яскравий приклад активного й ефективного залучення музики. У новелі «Карби» авторський діалог із фольклором розгортається головним чином у ритмічній площині до природної мелодики рідної мови додається мелодика української народної пісні, а до них долучаються видобуті героями з музичних інструментів звуки. Активно, різноманітно й по-модерністськи вишукано заявлені в новелі гра на сопівці, пісня, танці (гайдук, полька), плач трембіти, звуки дзвонів створюють своєрідну вертикаль, що окреслює музичні параметри твору, увиразнює настроєність та ідейну зорієнтованість новели, характеризує головного та другорядних героїв. Протагоніст за допомогою музики сприймає й пізнає світ, реагує на проблеми, висловлює почуття. Сопілка, наприклад, бере участь у формуванні ідилічного хронотопу (дитинства), інформує, підтримує його рівновагу. За допомогою майстерно введених медій письменник генерує ідею, представляє твір як єдине ціле.

Означені напрямки аналізу художнього тексту з виразною інтермедіальною домінантою, не претендуючи на вичерпність, можуть застосовуватися й до інших текстів письменника, не втрачаючи ефективності.

Музична основа оповідання Лесі Українки «Над морем»⁷

Звернення до оповідання Лесі Українки «Над морем» викликане потребою конкретизувати місце, роль і значення прозового доробку письменниці в літературному процесі кінця XIX – початку XX ст., у виробленні й утвердженні запитаних для українського письменства засобів психологізації та інтелектуалізації української прози. Активізація новітніх методологій, увага до художнього тексту, цілеспрямоване заглиблення у творчу лабораторію митця, проникнення в психологічні особливості письма, різногранне осмислення складних життєвих обставин письменника, а також розкодування функціонально важливих міжмистецьких включень посутньо оптимізують сучасний літературознавчий дискурс та означають шляхи перепрочитання української класики. «Над морем» належить до маловивчених текстів і потребує повноти інтерпретації, а означена в заголовку проблема є складовою у комплексному підході до аналізу твору.

Різножанрові твори Лесі Українки від часу їх появи по сьогодні є об'єктом багатоаспектних досліджень літературознавців (В. Агеєва, А. Диба, А. Бичко, Л. Демська-Будзуляк, О. Забужко, Н. Колошук, М. Кудрявцев, Л. Масенко, Л. Мірошниченко, Л. Скупейко та ін.). Не становить винятку і проза, яка, слід визнати, останнім часом перебуває дещо поза увагою дослідників. Окрім праці Л. Кулінської «Проза Лесі Українки» (Київ, 1976),

⁷ В основу матеріалу покладено статтю Горболіс Л. Музична основа оповідання Лесі Українки «Над морем». Літератури світу: поетика, ментальність і духовність. 2020. Вип. 14. С. 180-190.

де запропоновано системний аналіз прози письменниці, нині не існує комплексних студій. Прозовий доробок письменниці посідає помітне місце не лише в творчості письменниці, а й у літературі кінця XIX – початку XX ст. в цілому. До аналізу самобутньої прози Лесі Українки слушно застосовувати новітні методології, зокрема й популярний у сучасному літературознавстві інтермедіальний підхід, що вже мали нагоду продемонструвати [див.: 81]. Таким чином, мета студії – виявити й проаналізувати особливості художнього оприявлення музики в оповіданні Лесі Українки «Над морем».

Оповідання «Над морем» написане 1898 р. (рукописний авторський примірник із датою «19.XI.1898, Київ» зберігся в архіві І. Франка, вперше надрукований у журналі «Літературно-науковий вісник» 1901, кн. 1, 2). Текст оповідання, а також листи Лесі Українки з Криму з червня 1897 р. по червень 1898 р. дають підстави говорити про наявність автобіографічних елементів у творі, що властиво доробку письменниці, адже, як зауважує Л. Мірошніченко, «творчість Лесі Українки... органічно злита з її особистістю, і події її життя, до найінтимніших моментів «біографії душі», стають природним, таким важливим для розуміння коментарем до текстів, так само як тексти – ключем до її життя» [197, с. 20]. В українській літературі кінця XIX – початку XX ст., як відомо, твори з автобіографічним компонентом представлені доволі активно.

Листи письменниці є важливим кодом для студіювання оповідання «Над морем», твору, що потребує повноти інтерпретації з акцентуванням на вивчення музичних засад. Слушно навести з епістолярію Лесі Українки кілька фактів про її мешкання в «оригінальному дворі» [273, с. 396] в Ялті, згодом заявлені в оповіданні «Над морем». Скажімо, в листах до рідних письменниця повідомляє про співмешканку – слухачку московських фельдшерських курсів: «Вона нічого собі дівчина, та все-таки зовсім чужа, а я не люблю, як хтось чужий стримить

повсякчас у мене перед очима» [273, с. 380]. А в іншому листі додає до характеристики співмешканки: «Добре бути такою натурою, як моя “товаришка”, їй всього 20 літ, але вона вже зложила собі певні категоричні мірки і рамки і вірить в них без критики. Се навіть часом мене дражнить» [273, с. 380]. Ця співмешканка і стала прототипом героїні Алли Михайлівни, яка також із Москви, має схожу вдачу, чужа нараторці за поглядами, життєвими принципами. Психотип нараторки суголосний характеру, світогляду, переконанням Лесі Українки. Деякі факти з життя письменниці в Криму також відповідають епізодам із оповідання, наприклад, головна героїня, як і Леся Українка, шиє (порівняймо з листа від 2 січня 1898 р.: «Не люблю я страх сеї роботи, та дуже тут дорого беруть за шиття» [273, с. 419]).

З огляду на тему нашого дослідження слушно зауважити і про «музичну сторону» перебування Лесі Українки в Криму. Із листів відомо, що в Ялті в неї було фортепіано [див.: 273, сс. 371, 401]; вона не лише грає, а й вчить Катерину Дерижанову – дружину лікаря, який її лікує, в будинку якого мешкає. Катерина грає щодня, зауважує Леся Українка в одному з листів [див.: 274, с. 24]. Відомо також, що Леся Українка просить матір надіслати ноти «Крейцерової сонати» Бетховена, що її згодом грала К. Дерижанова («...вона їй подобається, але заграти цілу, з початку до кінця, без перерви їй не під силу» [274, с. 18]), просить також надіслати XII шумку М. Завадського («...купи і пришли сюди XII шумку Завадського., я б хотіла подарувати її пані Дер[ижановій]» [274, с. 27]; «Оце Катюша (Дерижанова. – Л. Г.) почала грати шумку (мою), треба слухать» [274, с. 44]); повідомляє про отримані ноти М. Левицького [див.: 274, с. 48] – ковельського лікаря, письменника й композитора, культурного діяча, який створив музику до поезії Лесі Українки «Колискова» і надіслав поетесі ноти.

Людина з вродженим відчуттям краси, витонченим слухом та музичними здібностями, Леся Українка реагувала на найменші звукові акценти в щоденному житті. Про деякі з них вона пише в листах: «За стіною у мене (в будинку в Ялті, куди Леся Українка переселилася 3 жовтня 1897 року з Чукурлари. – Л. Г.) була сусідка, що співала по вечорам циганські романси з акомпанементом гітари, а ранком сварилася з своєю служанкою так, що врешті я мусила її «сократити» [273, с. 396]; «Дивлюсь оце поперед себе і бачу, як іде татарин з великим букетом пролісків і свище якийсь *air printanier* (весела арія (фр.) – прим. ред.). Кипариси стоять тихо-тихо...» [274, с. 15]. Згодом подібні музичні вкраплення з'являться в оповіданні «Над морем». Утворивши, разом із іншими важливими фрагментами твору, своєрідну музичну матрицю.

Художньо трансльована музика в оповіданні Лесі Українки «Над морем» заявлена в різних проявах: музичними термінами, фрагментами пісень (наспівів), оркестром, а також за допомогою стилістичних засобів виразності; музика бере активну участь у побудові епізодів, характеристиці героїв, розгортанні подієвості твору, відображенні настроїв, переживань, емоційних станів героїв, внутрішньо структурує твір, урізноманітнює стильову фактуру оповідання, бере участь у панорамному зображенні образу моря.

Апелювання до музики в обраному для аналізу оповіданні пояснюється не лише особистими зацікавленнями письменниці (відомо, скажімо, про її пієтет до фортепіано), прагненням урізноманітнювати індивідуальний стиль, а й тогочасними запитами доби, адже активне й різноаспектне залучення до літератури музики, як, власне й інших видів мистецтва, є характерною особливістю модернізму. Як відомо, музика на різних рівнях естетичного освоєння представлена в циклі Лесі Українки «Сім струн», драмах «Лісова пісня», «Орґія», новелі «Голосні струни» тощо.

Звернення Лесі Українки до музики в оповіданні «Над морем» засвідчує необхідність оптимізувати поетикальні можливості прози, оновити й осучаснити жанр оповідання (як відомо, в цей час популярності набуває новела), відкрити його незапитані можливості, інтелектуалізувати прозу. Не варто відкидати й факт постійного прагнення письменниці психологізувати українську літературу, урізноманітнювати й удосконалювати художні прийоми й засоби змалювання складного внутрішнього світу персонажів. Море, що є функціональною складовою музичної палітри оповідання Лесі Українки, по-перше, органічно зв'язане з проблематикою, сюжетом, по-друге, має свою «історію взаємин» із головною героїнею; по-третє, будучи вповні самодостатнім пейзажним компонентом, утримує настроєвий баланс твору, корпус переживань і дій (внутрішніх і зовнішніх) героїні-нараторки. Притишено-спокійний початок оповідання – перше, однак доволі промовисте, знайомство з головною героїнею (у творі вона без імені), яка віддає перевагу усамітненню, а не спілкуванню з людьми, заперечуючи в своїй натурі мізантропію: «...хочеться на якийсь час втекти від людей власне для того, щоб не почати ненавидіти їх» [275, с. 159]. Початок твору показовий, адже «за кадром» залишається зрада, непорядність, заздрість людей. Протистояння з цим негативом у героїні, як засвідчують її роздуми, вже відбулося. Вона перемогла, проте виснажилася – тепер віднайшла джерело зцілення в природному й довершеному ритмі моря. Море стає для героїні тим енергетичним конструктором, що наснажує її життя сенсом, зцілює тіло, а для Лесі Українки море стає ще й потужним джерелом творчості.

Із перших рядків твору головна героїня постає як особистість, котра розуміє цінність свободи, здатна осягати повноту буття й вартісність роботи над собою. У презентації нараторки ключову роль відіграє саме море, могутня водна стихія.

Ось лише фрагмент опису з помітною звуковою домінантою: «Море шуміло, дрібні камінці торохтіли, зачеплені хвилею, немов порікували, що їм не дає спокою химерна вода. Чайки цілими зграями літали над водою, жалібно скиглячи... Завжди поважні кримські садки стояли тихо... Каміння і скелі над берегом здавались ще більше нерухомими проти вічно живого, вічно рухомого моря, що при кожній хмарці, при кожній зміні небесного світла переміняло свій вид, але ніколи не розбивало гармонії картини» [275, с. 160]. Море асоціюється в нараторки з гармонією, яку руйнують різкий, мідяний гук військового оркестру, уривок солдатської пісні, свист парохода, а коли на берег розгнівана хвиля викидала лушпиння, старі черевики і «всілякі злидні людські», тоді «гармонія раптом розбивалася, мрія про незаселену людьми країну зникала» [275, с. 160]. Так за допомогою моря окреслюється конфлікт героїні з байдужим зовнішнім світом.

Для детальної характеристики музичної палітри оповідання й «участі» в ньому моря слушно звернутися до епістолярію, де описані враження Лесі Українки від цієї стихії, переживання її краси, що сприятиме максимальному заглибленню у внутрішній світ, емоційний стан, переживання головної героїні оповідання «Над морем». Додам, що описи моря настроєво, за імпресіоністичною манерою виконання суголосні з п'єсою для оркестру «Море» (у трьох частинах) К. Дебюссі, написаною 1905 р.

Численні відгуки Лесі Українки про море (в різний час доби чи пори року) сповнені прихильності, попри його бурхливість чи нестриманість. У мисткині немає до нього неприязні. Таку прихильність виявляємо і в аналізованому оповіданні, як-от: «То була весела літня буря...» [275, с. 180]. Нараторка прихильна до моря, як і Леся Українка, що засвідчують її листи: «...море як дзеркало, і їздити по ньому се просто втіха, варта богів» [273, с. 379], «Вдень тут тепло, часто громові бурі набігають, море таке чудово гарне, як ніколи літом не бувало» [273, с. 386],

«Море часом досить тихе <...> Я ж його щось ніколи не боюсь, і, далєбі, я певна, що воно куди добріше від людей: як втопить, то вже втопить, а довго не мучить, принаймні хто сам до нього не лізе, воно того не зачіпає. Я могтиму сказати про нього, як Гейне сказав: “Wir waren einander gut“» [273, с. 388]. Леся Українка часто вдається до описів настрою моря, як-от: «...море дуже грає, так що ввійти в нього і не думай, а можна тільки лягти з самого берега і ждати, щоб хвиля лизнула...» [273, с. 375]. Море її заспокоює, скеровує на роздуми: «...я щодня швендяю над морем “словно овца беспредельная“, і се немало розважає мене. Врешті, нічого цікавого зокола, приходиться, отже, більше «себя собою наполняя и из себя собой сияя...» [273, с. 409]. Море – друг, порадник у моменти її садинокості. Численні описи настрою та кольору моря представлено в багатьох листах письменниці [див.: 273, сс. 392-393, 418, 419; 274, сс. 14-15, 50 та ін.]. Прикметно, що звуків моря в листах заявлено небагато («Тут все ще сонце, тепло, хоч море *гомонить несамовито* (письмівка моя. – Л. Г.), наче хоче послухати мене і затопити Крим» [273, с. 385]) – письменниця ніби залишає на потім гаму звуків моря, щоб згодом перенести їх в оповідання.

Море в оповіданні Лєсі Українки «Над морем» характеризує нараторку, а введені різноманітні музичні фрагменти (пісні, музика оркестру тощо) представляють протилєжну за світоглядом і життєвими принципами героїню – Аллу Михайлівну, яка не любить «розводити сантиментів з природою» [275, с. 177]. Співбєсідниця говорила, «перебиваючи сама себе раз у раз – то співами, то якимсь чудним гуком, що вона називала “цыганским взвизгиваньем“» [275, с. 161], наспівувала різні пісні («“О море, море, о ночь любви!..“ – завела вона ненатуральним, горловим голосом» [275, с. 161], «Я гуляю, слез не знаю, распеваю...» [275, с. 162], «...голос Алли Михайлівни, що виводив з притиском на ферматах: “До самой зари, до рассвета/ Он жарко меня целовал...“» [275, с. 167] тощо). До невдало проспіваних із

сумнівним змістом мелодій долучається інформація про домівку Алли Михайлівни, Москву, коли вони разом із братом і його товаришами вирушали на трійках-конях із циганами на прогулянки: «Вам от циганські романси не до сподоби, а коли б ви почули, як їх сами цигани співають: “Мы в тишине, наедине...”» [275, с. 163]. Фрагменти пісень у виконанні Алли Михайлівни характеризують її як людину нецікаву, поверхову. Реакція нараторки на дівчину та її спів також промовиста: «Її гарне, з тонкими рисами лице пройняло такий “цыганский” вираз, що мені стало невимовно шкода її, так як бувало шкода малих дітей в цирку, коли вони показують чужим людям свої тоненькі виламані тільця» [275, с. 163]. Доповнює образ дівчини й низка показових штрихів: «Панночка, одягаючись, так зашелестіла і зарипіла шовками, що нерви мої не витримали сього прикрого для мене шелесту, і я вийшла...» [275, с. 166], «безжурне щебетання моєї бесідниці робили на мене якесь тяжке, сливе тригічне враження...» [275, с. 169]. Непрямим доповненням характеристики Алли Михайлівни є її приятель Анатоль, «що мугикав шансоньєтку: “Це не суп, це шоколад”» [275, с. 179], а також висловлена дівчиною неприхильність до музичної освіти своєї сестри, яка, навчаючись у консерваторії, «мучилась, мучилась, виламувала пальці і всім життя труїла своїми вправами, а тепер навіть не грає...» [275, с. 182].

У хвилини внутрішньої дисгармонії і спричинених людьми та зовнішньою какофонією роздратування нараторка постійно знаходила спокій та розраду у спогляданні моря, як-от: «...у вузькій щілині між кипарисами сміялося море свіжим іскристим усміхом, що викликав ясний усміх і в мене...» [275, с. 161]. Головна героїня налаштовує тональність розмови з морем, що підтримує її емоційних стан, скеровує на позитивний лад. Музика (оркестрів чи як супровід пісні тощо) і море вступають у тісний контакт, по-перше, утворюючи неперервну і, що прикметно,

неодноманітну за емоційним наповненням лінію, по-друге, різнобічно характеризуючи обох героїнь, адже музика моря імпонує нараторці, а музика оркестрів, невігадливі пісеньки подобаються Аллі Михайлівні. Про несхожість цих героїнь свідчить і епізод, коли Алла Михайлівна пропонує піти до павільйону, пояснюючи: «...се ж на морі, вам повинно подобатись. Ви будете на своє прекрасне море дивитись, а я на людей. Хто більше побачить!...» [275, с. 175] – з підтекстом відповіла нараторка, яка вміє бачити в людях і природі потаємне, приховане, непомітне.

Алла Михайлівна постійно декларує байдужість до природи, як-от: «Мені задається, що то більше так, для годиться розпадаються: ах, море! ах, море! А як сказати по щирості, – вода, та й годі. Ми не земноводні...» [275, с. 175]. Характеристику обох героїнь доповнює епізод, коли приятельки вирушають «в міський сад на музику», зустрітися з Анатолем, курортним захоплення Алли Михайлівни. Головна героїня намагається всіляко уникнути «такої знайомості», зауваживши: «Сьогодні море, он дивіться, яке гарне, ото ж я боюсь, коли б пан Анатоль не зіпсував мені враження своєю особою і розмовою» [275, с. 167]. Від утомливого й беззмістовного спілкування нараторку рятувало море: «Море привабило мене...» [275, с. 172]. Героїня захоплена динамічною картиною моря з неперевершеними кольорами і досконалими звуками.

В оповіданні Лесі Українки «Над морем» немає опису оселі, де мешкає нараторка, не подано її зовнішності чи портрета, позаяк у модерністському творі характеристика героїні, її стан, різноманіття настроїв «у виконанні» Лесі Українки вишукані – письменниця вдається до ємних описів моря. Водна стихія розкриває вразливу, глибоку й тонку натуру уважної до неповторних митей життя натуру. Море заспокоює нараторку, суголосне її переконанням, внутрішньому світу, воно знімає

втому. Відображені за допомогою моря переживання протагоністки сприяють психологізації художнього твору.

Море з'являється в оповіданні неодноразово і, що прикметно, в моменти дисгармонії нараторки, порушення внутрішньої рівноваги – тоді музика моря відновлює гаму почуттів героїні, а також емоційно-настроєву динаміку твору. Це дає підстави зауважити, що панорамні картини моря в оповіданні Лесі Українки – не географічний пейзаж, а, як стверджує І. Денисюк, аналізуючи українську малу прозу кінця XIX – початку XX ст., пейзаж-враження [див.: 97, с. 155]. Море – велична стихія – захоплює Лесю Українку своєю могутністю. «А споглядання величі, – наголошує дослідник Г. Башляр, – визначає особливу позицію, своєрідний стан душі, коли бажання виводить мрійника за межі навколишнього світу, відкриваючи перед ним світ, помічений знаком безкінечності» [11, с. 159]. Лесі Українці внутрішньо близькі лісові масиви, що згодом надихнуть, як відомо, на створення неперевершеної драми-феєрії «Лісова пісня». А тут, у Ялті, море стає для Лесі Українки і для головної героїні аналізованого оповідання незвіданою таємничою стихією, сила безмежності якої вражає і притягує. Як засвідчують численні листи Лесі Українки до рідних, споглядаючи і глибоко відчуваючи природу, переживаючи звуки й кольори моря, вона набуває інший (ніж завдяки волинським лісам) досвід роботи над собою, вміє по-особливому чути себе, своє хворе тіло. Природний ритм моря позитивно впливає на письменницю.

Перебуваючи тривалий час у Криму, Леся Українка дуже сумує за рідними [див.: 273, сс. 415, 419, 375, 386 тощо], проте мужньо долає цю вимушену розлуку, потлумачуючи сум і нудьгу по-філософськи мудро – як «малодушіє, про яке і згадувати сором, і прошу дивитись на нього, як на хвильовий настрій, не вартий серйозної уваги. Скучати чи не скучати се в великій мірі залежить від волі самої людини, і коли вона дуже дає собі в

сьому волю, то, значить, сама й винна, коли їй погано» [273, с. 418]. Вона звикла покладатися на себе, «общество помощи с единственным и неременным членом» [274, с. 54]. Ця підтримувана морем стверджувальна самотність дарує Лесі Українці, як і головній героїні оповідання «Над морем», відчуття зібраності, спокою і внутрішньої цілісності. Так море в оповіданні відкриває дещо приховану, на перший погляд, екзистенційну площину проблематики. Море постає для нараторки, як і для Лесі Українки, психологічним захистом. На думку, Ю. Стадницького, однією з найважливіших особливостей психіки людини є уподібнення простору, що її оточує, до структури «власної душі і власного тіла». Саме тому «простір, у якому ми мешкаємо, несе інформацію про наше глибинне “я”, про наш настрій, стан душі» [258, с. 19]. Море допомагає оновитися емоційно й фізично. Звуки моря (спокійне воно чи тривожне) заспокоюють. Головна героїня оповідання апелює до моря – як виразника гармонії та постійності – у хвилини емоційної нестабільності.

Море гоїть душу й тіло Лесі Українки, що засвідчують її листи з Криму [див.: 273, сс. 371-374, 397, 401, 416; 274, с. 10 тощо]. Показовими, скажімо, є такі рядки зі сподіваннями на видужання: «...мені не слід би рано втікати звідси (з Ялти, з Криму. – Л. Г.), – я чую, як весь мій організм на іншу гаму строїться під впливом сього повітря і моря, все більш і більш мною опановує ідея фіхе, що коли б років три пожила в доброму кліматі, то була б як люди чи хоч коло людей» [273, с. 371]; «Нога моя ніяких тривожних признаков не обнаружує, на неї, як завжди (письмівка моя. – Л. Г.), море має добрий вплив...» [273, с. 372]; «Тепер мені добре, здоров'я значно проти зими поправилось, і не скучно тут на морі» [273, с. 378]. Отже, море протистоїть хворобі письменниці, бере активну участь у подоланні її недуги; звуки моря (тобто музика як нереалізовані через хворобу бажання) запускають механізм ігнорування хвороби, зцілення душі й тіла.

Саме за допомогою моря Леся Українка блокує у свідомості інформацію про руйнівну силу хвороби, декларує перемогу над життєвими негараздами. Нараторка оповідання «не озвучує» хворобу, лише констатує втому від людей – цю втому нейтралізує море. Так вишукано, відповідно до модерністської практики Леся Українка представляє героїню – чутливу, вразливу, емоційну, яка сприймає досконалі звуки й неперевершені кольори моря як гармонію. «У душі героя перебуває сам письменник і розглядає інші дійові особи», – зауважує З. Фройд [287, с. 114], а отже, є підстави, апелюючи до тексту оповідання й листів Лесі Українки з Криму, говорити про невдоволені бажання письменниці бути фізично здоровою, щасливою, що є рушійними силами фантазій, «і кожна окрема фантазія – це здійснення бажань, коректура невдоволеної дійсності» [287, с. 111].

Завдяки морю Леся Українка сподівається на суттєве покращення здоров'я, що необхідно для виснажливої творчої праці («та вже коли пишу, то живу» [274, с. 61]), готує свій організм для операції, що згодом 1899 р. відбудеться в Берліні. Позаду 16 літ паліативів [див. про це: 274, с. 85], попереду виснажливий період лікування із застосуванням хлороформу, миш'яку, морфію, бром, сульфону [див.: 274, с. 26]. Море – альтернативна терапія для душі й тіла Лесі Українки та її головної героїні – нараторки з оповідання «Над морем». Додам, що під час наступних відвідин Криму таких ємних описів моря та вражень від нього в листах немає. У творі не заявлені вік, соціальний статус головної героїні, зауважено лише, що віддає перевагу самотності та особливо прихильна до моря. Про хворобу чи якусь слабкість не йдеться.

Музика в оповіданні Лесі Українки «Над морем» художньо реалізована в фрагментах пісень, музиці оркестрів, у звуках моря. Море є активним компонентом у структуруванні твору, формуванні його музично-настрійової палітри; «бере активну

участь» у відображенні вдачі, внутрішнього стану, корпусу переживань головної героїні, її самодостатності. Панорамні візуально-акустичні описи водної стихії в оповіданні Лесі Українки «Над морем» дають підстави говорити про море як енергетичний канал, джерело емоційного й тілесного відновлення героїні (з ним їй відродно, спокійно, затишно), своєрідну вісь, що тримає смислову конструкцію твору. Енергія, звуки моря художньо увиразнюють ідею захищеності героїні, котра усвідомлює цінність і повноту буття. Музично-мариністичні акценти письменниці – вдале авторське рішення, покликане оновити жанр, модернізувати підходи до характеристики героїв та увиразнити екзистенційні проблеми. Системне залучення новітніх методологій і міждисциплінарних підходів до аналізу прози Лесі Українки сприятиме вивченню самотності доробку української письменниці.

Із секретів творчості Володимира Корнійчука: інтермедіальний вектор осмислення⁸

Психологія творчості письменника – важлива ділянка пізнання секретів його майстерності (виникнення задуму, робота над образами, вибудування композиції тощо). Вона відкриває широкі можливості інтерпретації художнього твору, в якому закодовані світовідчуття, світорозуміння, світопереживання, моральні пріоритети, уподобання, знання автора. За допомогою художнього слова письменник розповідає про важливе, почасти особисте, ділиться досвідом, намагається застерегти від помилок. Твори сучасного українського письменника Володимира Корнійчука – своєрідна розмова зі світом про пізнане і ще не осягнене, про відоме й ще не відкрите. Це складна проза, де майстерно синтезовано енергетику слова,

⁸ Уперше надруковано: Слово і Час. 2018. № 6. С. 22-32.

музики й танцю. За допомогою діалогу мистецтв письменник озвучив різногранні й багатоаспектні проблеми буття.

Триєдність *слово-музика-хореографія* в доробку письменника, внутрішня ритмізованість творів уповні закономірні, адже В. Корнійчук – театральний критик, хореограф, музикознавець. Набуті під час навчання в Київському театральному інституті знання з історії української та зарубіжної літератури, театру, музики, українського і зарубіжного живопису стали тією підосною, що формували естетичні смаки, світоглядні орієнтири письменника, визначили домінанти його художнього світу. Музичність творів В. Корнійчука пояснюється і його захопленням східною поезією. А ще, додає автор, відчуття музики йому передалося від батька [див.: 147, с. 183-189].

Будучи безпосередньо причетним до гармонійного світу музики й танцю, письменник надає їм у художній прозі ключового значення; вони – активні «учасники» творення тексту, підтексту, концепції й образів, формування ідей, проблематики, інтонаційності тощо. Музика в прозі цього письменника – свідомо введений уже на етапі підзаголовку компонент. Текстову аналогію з музичними формами дослідник В. Вольф називає «музикалізацією літератури» [див.:189, с. 27]. Для текстів В. Корнійчука характерна закодована присутність музики, що її С. Маценка називає «прихованою» інтермедіальною імітацією, «імітацією музики в наративному тексті» [189, с. 27-28]. Музика в літературних творах В. Корнійчука – це той «екстратекстуальний контекст» (К. Любкоць), який представлений як указівка на реальні музичні твори чи композиторів, як опис композицій, як музично-естетичний підхід – усе це впливає «на поетологічні рефлексії чи тематизацію й організацію музичного в літературному тексті» [цит. за: 189, с. 28].

Музика визначає стильову самобутність творів В. Корнійчука, що слушно зауважують і поціновувачі його доробку, наприклад,

А. Мойсієнко: «Музична стихія, якій він віддається сповна «на виробництві», володарює і в його прозі, багатій на інтонації, на слово, органічне в своїй основі, вдумливе. Це проза – поетична» [147, с. 164]. Перебуваючи в музичній стихії, В. Корнійчук стає її органічною складовою; це той стан, коли музика межує, як переконує І. Франко, з несвідомим [див.: 286]. Літературні твори В. Корнійчука належать до тих зразків, які, читаючи, чуєш, бо музика є їх наскрізним архітектонічним компонентом. Вроджена чутливість до музики довкілля й ритмомелодики рідної мови допомогли письменникові вписати музику в слово як природну складову. «Слід читати, розуміти, занурюватись у свою мову, знаходити свою музику, свої жести, свій танок, пускати в танок час, свою історію, просто історію», – зауважує Ю. Крістева [157, с. 150-151]. У прозі В. Корнійчука музика звучить підтекстово, інтонаційно, у внутрішній заримованості, вона представлена пісеньними фрагментами, грою на музичних інструментах, хореографічними композиціями, образами героїв – тілесно й емоційно (жестами, рухами, переживаннями, мімікою тощо), промовистими символічними деталями. Музичність творів цього письменника, скористаємося слухною думкою Т. Еліота, «визначається як його звуковою моделлю, так і моделлю всіх додаткових значень, з яких твір складається; обидві ці моделі – звукова й асоціативна – існують неподільно, як одне ціле. І якщо хтось вважає, що прикметник «музичний» стосується тільки чистого звуку безвідносно до сенсу, я можу лише повторити своє попереднє твердження: звучання твору є такою ж самою складовою, як і зміст» [104, с. 101]. Проза В. Корнійчука наповнена «музикою звуків і образів» [104, с. 104], вона є наскрізною і всеохопною.

Синтез слова, музики й хореографії в літературному творі – показник майстерності, високої культури мислення автора, який інтелектуалізує художній твір, робить його

змістовним, цікавим та естетично вишуканим. Проза В. Корнійчука належить до тих зразків «інтегральної форми» (С. Маценка), що синтезують словесну й музично-звукову образність. Підтвердженням цього є пояснення самого автора: «Часто мої новели витримані у формі конкретного музичного твору» [147, с. 185]. Ідеться, скажімо, про такі твори, як «Притча про сивого сома (За «Місячною сонатою» Людвіга ван Бетховена)», «Клоун (Фантастична симфонія за Гектором Берліозом)», «Земля і жінка (Пори року за Антоніо Вівальді)», «Шоста Чайковського», «Петрові батоги. Реквієм за Вольфгангом-Амадеєм Моцартом», «Хризантеми. У ритмі вальсу» тощо.

Для творів В. Корнійчука характерна різьбленість характеру, продумана, вибудована на чіткому ритмі структура образу. У його прозових творах музика й хореографія посутньо поглиблюють проблематику, підсилюють образну систему, індивідуалізують героїв, психологізують твір, а також сприяють розкриттю особливостей індивідуальної мистецької практики та світоглядних орієнтирів автора. Ця студія присвячена прозовим творам В. Корнійчука, де слово й музика утворюють нерозривну художню єдність. Маю на меті з'ясувати особливості текстуального освоєння музики в новелах В. Корнійчука; на матеріалі новели «Клоун» проаналізувати роль свідомо-підсвідомих структур у життєтворчості талановитої особистості.

Активно залучена й творчо опрацьована у прозі В. Корнійчука музика передбачає використання популярного й перспективного в сучасному літературознавстві інтермедіального підходу, що відкриває широкі можливості потлумачення літературних текстів. Це засвідчують уже згадувані дослідження Д. Наливайка, Г. Клочека, О. Брайка, О. Рисака, О. Мельник та ін. Різноманітні види зв'язків між літературою та музикою представлено в дослідженнях С. Маценки. Питання багатовекторних діалогів літератури й

музики на сьогодні залишається відкритим не лише в силу їх актуальності, а й тому, що подосі, як уже мовилося, залишається не вповні усталеним поняттєвий апарат.

I

Твори В. Корнійчука – ускладнені синтетичні структури, де інкорпорування музичних творів є не формальним, а осмисленим, пережитим, закономірним; де музика є текстом, що органічно заявлений на всіх рівнях побудови й осмислення літературного твору; де музика «озвучена» і в інтонації та ритмі, що, на переконання Ю. Крістєвої, «у звичайному спілкуванні відіграють тільки вкрай підпорядковану роль» [157, с. 157], а у В. Корнійчука є своєрідною віссю-основою. Вага художнього слова в новелах цього письменника усутнюється за допомогою музики. Підкреслимо, що це не експериментування, а природне самовираження прозаїка, що підтверджують, скажімо, твори, де я-героя стає виразником я-автора («Петрові батого») чи переживання автора автобіографізуються («Клоун»). В. Корнійчук звертається до тих зв'язків, завдяки яким, за влучним висловом Н. Копистянської, «твір в цілому, або якісь його елементи, особливості, якості стають частиною загального художнього мислення нації, епохи, людства» [145, с. 279].

В. Корнійчук уважний і сумлінний у поводженні зі словом та його відтінками: «Слово для мене – святе. Коли працюю, то відчуваю його не лише смак, дотик, а й тембр. Воно звучить у мені мелодією божественного...» [147, с. 176]. Ці рядки суголосні з відомою тезою І. Франка про здатність людини відчувати імпульси слова [див.: 286]. Своїми наставниками письменник вважає В. Шевчука – від нього перейняв асоціативність письма й філософську заглибленість, від раннього Є. Гуцала – поетичність, В. Стефаніка й Гр. Тютюнника – лаконізм і прозорість письма [див.: 147, с. 185]. Помножене на граничну відповідальність

автора глибинне відчуття слова надають його прозі особливої вишуканості.

Проза цього письменника потребує обізнаності, уваги, чуття слова й музики, адже реципієнтові слід самотужки подолати інтелектуальну дистанцію, щоб осягнути автора та його текст. Продуманість архітектоніки Корнійчукових новел виявляється вже на початку – в заголовках, підзаголовках та епіграфах, максимально спроектованих на тему, ідею, ключовий образ тощо. Як відомо, назва твору – той перший показовий знак, із якого починається презентація теми: митця й мистецтва («Клоун»), материнства («Земля і жінка»), кохання («Хризантеми»), зв'язку поколінь («Петрові батого») тощо. Заголовок – «це компресований нерозкритий зміст тексту. Його можна метафорично відобразити у вигляді закрученої пружини, що розкриває свої можливості в процесі розгортання» [55, с. 133]. Підзаголовок у новелах В. Корнійчука – не менш важлива складова, інформаційно-настроєвий вектор, що продовжує (нарівні з заголовком) вводити текст в інтермедіальний дискурс, задає ритмічний темп усьому твору. Це суттєві зауваги на вихід тексту в «зовнішньотекстовий контекст, вихід з тексту в нетекстовий простір, зв'язок із зовнішнім світом: літератури, культури, науки...» [145, с. 279]. Концептуально важливий підзаголовок ідейно усутнює змістову парадигму творів письменника, помітно увиразнює позицію автора, створює платформу для глибшого розуміння динаміки дії, специфіки конфлікту, структури ключових образів тощо. Це першоетапне *очікування музики у творі, музики від слова*, пропозиція-підказка автора правильно налаштуватися на текст, прочитати, зрозуміти й відчутти його.

Інформаційно-очікувальний ефект від заголовка та підзаголовка підсилює епіграф до творів, наприклад, «Клоун», «Земля і жінка», «Петрові батого». Відомості про роботу над новелами, скажімо, про первинність музики чи тексту на етапі

задуму, вигранення композиції, різьблення образу, наповнення тексту символами тощо створюють ширші можливості для розуміння природи, значенності та функцій музики в літературних конструкціях В. Корнійчука.

Про «Землю і жінку» автор зауважує, що «використав твір А. Вівальді «Пори року»: намагався якомога достеменно передати той стан, який відчуває жінка, що має народити <...> Земля – жива істота. Вона родить квітами, плодами, дбає про людей» [147, с. 186-187]. Паралель земля/жінка в новелі В. Корнійчука вибудована на основі спільності характерного чину (здатності народжувати, готовності змінюватися) й виконує композиційну функцію. Твір, попри лаконічність кожної з чотирьох частин (вони відповідають порам року – осінь, зима, весна, літо), настроєво суголосний циклу з чотирьох скрипкових концертів італійського композитора А. Вівальді «Чотири пори року». Щоправда, за задумом письменника, його новела починається з осені, а в А. Вівальді – з весни. Італійський композитор відображає красу природи в динаміці – радісно, спокійно, весело, не надто рухливо, тихо, голосно в різні пори року; український письменник за допомогою слова відтворює картини природи, що суголосні з емоційним станом, переживаннями жінки, яка «відчувала себе землею і землю в собі» [147, с. 58]. Це жінка зі сформованими ціннісними установками, мріяла реалізувати себе в материнстві, а коли її знесилене тривалими переживаннями та доріканнями неважного чоловіка серце не знаходило втіхи, вона вбігала «у кімнату і слухала «Пори року» Вівальді. Слухала до болю, до знемоги. Але спрага не втамовувалась. Ніч у сльозах...» [147, с. 58]. Літературний і музичний твори перегукуються не лише структурно; музика А. Вівальді ніби розтинає новелу, проте логічно з нею поєднується, «унаочнює» й конкретизує переживання головної героїні. У композитора цикл об'єднує скрипка, а в письменника – жінка. Скрипкова партія у прозаїка

звучить підтекстово, утривавлює очікування жінки й підсилює її переживання. Домінантна тональність обох творів – спокій.

Новела В. Корнійчука «Хризантеми» написана, як зазначено в підзаголовку, в ритмі вальсу. Ця підказка орієнтує на ліричну історію про двох, історію кохання, а також на конструктивний сенс вальсу в архітектоніці літературного твору. Автор так пояснює свій твір: «Темп вальсу, його музичного та хореографічного візерунка, досягаю за рахунок своєрідної ритмізації тексту. У цій новелі прослуховується внутрішній музичний ритм вальсу, який є тлом імпресіоністичної замальовки історії двох закоханих, де ніби у вихорі вальсу, промайнуло життєве почуття і... згасло» [147, с. 187].

Письменник у «Хризантемах» художньо відтворює історію кохання тридцятирічного чоловіка і старшої жінки. Своєрідним сегментом для таких взаємин стає активно задіяний у творі вальс, що кореспондує з відповідною ліричною атмосферою новели. Саме у вальсі стосунки цих двох людей набувають кульмінації. Танець обнадіює героїню на продовження взаємин: «...він з відтінками її веде, з нюансами, музичні паузи витримує, майже нечутно ту ручку тримає, не те що ріано (тихо (італ.) – авт.), навіть ріаніссімо (дуже тихо (італ.) – авт.) її веде. Не робить ніяких перепадів, переходів» [147, с. 53], «тендітно так її веде, граційно вальсує» [147, с. 53]. Жінка світилася від щастя.

Вальс у тексті розширює межі художньої реальності, його змальовано чуттєво, тілесно: через плавність рухів, потиск рук, зіткнення енергій і, що важливо, в міру пропорційно – не перевантажує текст і не обтяжує героїв, він їх характеризує. Тут слушною є думка Т. Маценки: «Слово, текст покликані не так розповідати про музику, як виразно виступати в ролі медіума музики <...> тобто воно є формою зображення звукового мистецтва, проекційною площиною» [189, с. 92]. Вальс помітно увиразнює акустичність першої (умовно означеної) частини новели.

Під час вальсування молодий чоловік бачить у героїні перш за все жінку, лише згодом додається інформація про її вік. У вальсі героїня – жінка без віку. Мрійливий, «тендітний граційний вальс! Легкий, як вітерець!» [147, с. 52] є головним засобом передачі душевних переживань, почуттів героїні; він орухомлює стосунки персонажів, ліризує твір. Вальсова ритмоінтонація індивідуалізує героїню, яка від очікування взаємності й продовження стосунків «ще більше світлішала, сліпучо сяяла, як хризантема» [147, с. 54]. Проте не бачив перспектив їхнім стосункам чоловік: «Я хоч і молодий, але ж і в мене є сім'я, діти» [147, с. 53]. Так вальс утримує інтригу твору.

Героїня – жінка з відчуттям стилю, вона вишукана в музиці, танці, одязі, зачісці, звичках, узаєминах. Прикметно, що у стосунках вона знає міру, адже коли молодий чоловік не прийшов до кафе на колективне святкування 8 Березня (на цю зустріч героїня поклала особливі надії, сподіваючись на продовження стосунків), «жінка згасла, як хризантема осінньої пори» [147, с. 54]. Ідейно-естетичне, образотворче фокусування на вальсі в новелі В. Корнійчука форматує стосунки героїв: їхні взаємини гармонійні, як гармонійною є музика; допоки триває вальс – ще жевріє надія на взаємність.

Про новелу «Шоста Чайковського» В. Корнійчук зауважує, що вона «хоч і не «витримана» прямо в формі симфонії, як музичного жанру, але по суті своїй близька до цього <...> я чимало «уживався», як актор у роль, в музику Петра Ілліча, навіть зняв деякі рядки, щоби «укластися» у певний ритм звучання твору композитора <...> симфонія звучить сорок п'ять хвилин – я сам те зауважив, звірюючи за годинником відтинок звучання. Рівно сорок п'ять хвилин відводить фашист на роздуми юній дівчині, з усього видно – розвідниці, колишній випускниці консерваторії. Сорок п'ять хвилин. А далі – постіл і пауза. Музика змовкає» [147, с. 185-186]. Отже, назва новели відкрито інформує про один із найтрагічніших творів світового

музичного мистецтва. Уже перше речення «Рвонуло гладінь землі» [147, с. 59] є тим потужним звуковим образом, що акцентує на трагічному зачині, спроектованому на весь твір і зокрема на поданий у другому абзаці опис: «Здибилася, злетівши угору чорним конем, і простогнала од пекучого болю... Усе змішалось» [147, с. 59]. Лаконічна, гучна й доволі промовиста какофонія звуків на початку маркує весь твір, означає його тривожну настроєвість і символічно протистоїть неспокійним, проте гармонійним звукам симфонії, що виражає внутрішній стан дівчини-розвідниці. Сила вибухів і сила музики – як вияви добра і зла, що виповнюють життя людини.

«Шоста симфонія» П. Чайковського виконує в новелі В. Корнійчука сюжетотворчу та образотворчу роль, адже її звучання перед розстрілом продовжує тривання життя дівчини. Музика композитора у короткому літературному творі описана стисло, проте з наголосами на її особливостях:

«На початку тихо, дедалі гучніше, багатотонно, сумно й тривожно піднялись...перші акорди симфонії. Тиша. І знову повтор <...>.

Звуки мелодії дедалі слабшають, ніби їх поглинає невидима сила, згасають, мов безнадійний організм у передчутті близького кінця. Далі переходять на *piano*, *pianissimo*, й ось зовсім не чути.

Пауза.

Враз повітря наповнюється вибухом трагічних звуків, що нагадують клекотіння розбурханого моря, яке стогне, гуде, реве, немов смертельно поранений звір. Та згодом сила їх вибухає, і на тлі ще не змовклих трагічних акордів полилось легке й ніжне звучання тендітних скрипок <...>.

Музика поступово наростає, переходить з *crescendo* (посилення звучності (італ.) – авт.) у *fortissimo* (дуже голосно (італ.) – авт.) й різко обривається на гучному акорді, мов блискавка, розрядившись у страшенну бурю» [147, с. 59-60].

Опис звукової палітри 45-хвилинної симфонії П. Чайковського подано в новелі у три етапи, поміж якими введено фрагменти минулого героїні (навчання в консерваторії, випускний, «вальс. Біле плаття і він. Біла ніч і він» [147, с. 60]) і теперішнього (репліки фашиста, який, схилиючи дівчину на свій бік для співпраці, «розумує» про життя). Розмова між ворогом і полоненою не складається. Кілька реплік фашиста залишаються без відповіді – замість дівчини промовляє музика, яка доповнює філософськи виповнений фрагмент внутрішнього мовлення героїні: «Життя кожного з нас – мить порівняно з вічністю. Спалахне, мов сірник, і згасне. Але не тобі, смертному (умовне звертання до фашиста. – Л. М.), судити про це. Різниця між мною і тобою в тому, що я помру сьогодні, а ти – завтра» [147, с. 60]. Симфонія П. Чайковського суголосна емоційному стану молодій дівчини, яка усвідомлює близьку конечність свого життя.

Про «Петрові батоги» В. Корнійчук зауважує, що, пишучи новелу-реквієм у прозі, «десятки разів прослуховував «Реквієм» Моцарта, намагаючись певним чином передати словами й образами свої почуття. У «Петрових батогах» одна частина – життєстверджуюча, друга – трагічна. Як у батька мого...» [147, с. 186]. Важливі для розуміння загальної концепції твору й такі зізнання автора: «Коли мій батько розбився в автомобільній аварії, і я написав у 1975 році новелу-реквієм «Петрові батоги», то думав, не витримаю, піду слідом за батьком» [147, с. 185]. Моцартова трагічність заявлена вже на початку твору і не лише констатацією «Він (батько. – Л. Г.) загинув», але й алогічним з огляду на смерть уточненням: «...у час, коли народжувалося сонце, в час, коли народжувалась птаха, квітка, людина...» [147, с. 78]. Повтор цього речення в першій частині відіграє роль своєрідного камертону, смислово-настроєвої структурної складової твору, у підзаголовку до якого зазначено: «Реквієм. За Вольфгангом-Амадеєм Моцартом» [див.: 147, с. 78].

Як відомо, ця музична композиція В.-А. Моцарта – траурна заупокійна меса, створена на канонічний латинський текст. Твір для хору, солістів та симфонічного оркестру відкривається сповненим трагічністю й невимовного суму співом хору. Трагізм, як уже зазначалося вище, характерний і для початку літературного твору В. Корнійчука. Шість суворих епізодів лаконічно відтворюють драматичні картини смерті й розрухи. Звуки сповнені тривоги за майбутнє, гіркоти прощання з життям. Контрастні за характером виконання картини нагадують про загробне життя душі, передають емоційну виразність змісту [див. про це: 50].

Коротка повість, як називає свій твір В. Корнійчук, складається з цілісних, внутрішньо об'єднаних образом батька 15 частин. Емоційна насиченість кожної з частин висока, проте настроєво вони різні: виповнені радістю чи навпаки – болем. Так біль головного героя то підсилюється, то затихає. Така контрастність епізодів сприяє 1) увиразненню образу батька за допомогою радісних і сумних епізодів його земного життя, як, власне, й різна звукова палітра «Реквієму» В.-А. Моцарта; 2) змалюванню амплітуди переживань наратора, який утратив дорогу йому людину. Повторювані фрагменти підсилюють драматургію всього твору, допомагають заглибитися у психологічний стан автора, зраненого втратою батька. Драматична напруга всього, що сталося, переноситься у внутрішній стан наратора.

Музичність цього твору різноаспектна й художньо реалізується у 1) наведених фрагментах пісень, 2) процесі виконання пісень/музичних композицій, 3) ритмомелодійності тексту, повторях («Голосила рідня, голосила...» [147, с. 81] тощо). Кожен епізод має свою музичну «партію», свій музичний ритм, свій «контур музики» (Ю. Крістева); він може бути інтуїтивно вгадуваний, позаяк удало закодований письменником, який володіє умінням інтуїтивно відчувати й розуміти музику в

зовнішньому світі. Саме тому в новелі ефективно спрацьовує триєдність «ритм-інтонація-музика» (Ю. Крістева), тобто вписана в мову музика, що є засобом утілення тривоги, напруги, конфлікту, вона увиразнює драматургію літературного твору, розкриває тремтливість почуттів батька. Тут слушно згадати про епіграф – фрагмент із останнього листа батька письменника від 16 серпня 1974 р., в якому висловлені побажання успіхів і вболівання за дітей. Ключовими в цих рядках є прикінцеві слова: «...а найбільше переживаю я...» [147, с. 78].

Музика в «Петрових батогах» – це особлива мова, текст у тексті. Батько й музика – дві важливі взаємодоповнювальні складові твору. Музика пронизує літературне полотно й відображає внутрішній ритм батька, а також його біологічний ритм, нагло перерваний автомобільною катастрофою. У стриманій ритмічності й розміреності виконаний фрагмент IV частини твору:

«Східці...сорок вісім, сорок сім, сорок шість, сорок п'ять, сорок чотири...

Серце... сорок чотири, сорок п'ять, сорок шість, сорок сім, сорок вісім...

Східці...сорок три, сорок два, сорок один, сорок, тридцять дев'ять...

Серце...тридцять дев'ять, сорок, сорок один, сорок два, сорок три...

Східці, прохідна...» [147, с. 79].

Цей показовий сегмент 1) утримує започаткований ще в I частині ритм, 2) означає ті «контури музики» у творі, що про них вже згадувалося, 3) максимально підсилює нестерпно болючий момент очікування страшної звістки про смерть батька. Подолання сходинок напружують героя не лише тому, що в часі наближають його до страшної звістки, а й створюють фізичне та емоційне навантаження.

Уся архітектоніка «Петрових батогів» пройнята музикою-сумом від втрати, ностальгією за батьком, минулим. І вказівка у підзаголовку на Моцартовий «Реквієм» несе виразне емоційно-сміслову навантаження, що употужнює в літературному творі мотив втрати, ускладнюючи звукову палітру. Саме завдяки музиці кожна фраза письменника глибоко осенсовлена, містка, філософськи насичена. Вона стає, за влучним висловом Ю. Крістєвої, дискурсом [див.: 157, с. 162]. Пам'ять сина міцно тримає яскраві епізоди з життя батька, який щороку проростає до нього квіткою – петровими батогами і дивиться «очима ні сумними, ні веселими – цикорійно-синіми. Дивиться і мовчить. І так щоліта, рік у рік природа ... призначає побачення» [147, с. 86]. Музика В.-А. Моцарта увиразнює філософську зорієнтованість твору, що різногранно реалізується на поетикальному рівні.

II

Внутрішнє життя, психостан, роль свідомо-підсвідомих складових у житті артиста, незбагненні секрети творчості художньо відображено в новелі В. Корнійчука «Клоун». Указівка на міжмистецьку складову твору заявлена вже в підзаголовку («Фантастична симфонія за Гектором Берліозом») та означає напрямки інтерпретації новели.

Фантастичну симфонію Г. Берліоз написав у 26 років (1830) як відгук на своє нещасливе кохання. Повна назва твору, як відомо, така: «Епізод з життя артиста, фантастична симфонія в п'яти частинах» (новела В. Корнійчука «Клоун» теж має 5 частин). Задум написати твір подібного змісту композитор пояснює так: «Я збираюся написати свою велику симфонію, де змалюю розвиток моєї пекельної пристрасті» [279]. Отже, музичний твір автобіографічний; це романтична історія його любові до ірландської актриси Гарієтти Смітсон. Таким чином, лейтмотивом симфонії є тема кохання, що звучить на початку

музичного твору, а потім своєрідно оприявлюється в усіх частинах. Прикметно, що кожній із 5 частин симфонії Г. Берліоз запропонував назву: 1) Мрії і пристрасті. 2) Бал. 3) Сцена в полях. 4) Похід на страту. 5) Сон у ніч шабашу. Композитор подав також текст програми, детально описавши сюжет [див. про це детальніше: 279].

«Клоун» В. Корнійчука належить до тих «збірних» творів, у яких «маємо одного разу пріоритет слова над музикою..., а з іншого – пріоритет музики над словом... А це означає, що в наукових заняттях над цим матеріалом...кут зору літературознавця необхідно чергувати з кутом зору музикознавця» [38, с. 397-398]. Саме такого літературознавчо-музикознавчого підходу й вимагає новела, де чітко простежується певна музична форма. Автор зауважує: «...багатовимірність «Фантастичної симфонії» Г. Берліоза сприяла написанню новели «Клоун», де фантазмагорично переплітаються події, долі, психологічні порухи людської душі. Сюжет народився, коли натрапив у «Литературной газете» на статтю Ю. Нікуліна «Знімаю звичайний капелюх з незвичайної голови». Що мене вразило: у відомого артиста у лікарні лежав важко хворий син, а клоун мав...смішити людей. От вам і трагедія, і парадокс нашого життя. А то й – абсурд. Мені здалося, що саме музика Берліоза, з його «Фантастичної симфонії», здатна передати такі несподівані зіткнення реальних обставин» [147, с. 186-187]. Кожна з 5 частин літературного твору В. Корнійчука настроєво й смислово суголосна з «Фантастичною симфонією» Г. Берліоза і має (як і музичний твір) свої ритм, композицію, сюжет. Образи актора, дитини, тиші, сміху об'єднують їх у єдину художню структуру. Важливу сюжетотворчу функцію виконує у I, III і V частинах телефонна трубка – вона рухає дію, є визначником амплітуди переживань героїв.

I частина «Allegro agitato» В. Корнійчука інтонаційно відповідає I частині «Мрій і пристрастей» симфонії Г. Берліоза. Це своєрідний вступ, знайомство з героєм, його світом переживань і пріоритетів. Складність ситуації, що в ній перебуває протагоніст, фіксується уже в першому рядку-репліці («Ну? Як він почувається?..» [147, с. 45]) з першими двома наголошеними складами, що перехоплюють подих і започатковують лінію душевного напруження героя. Так ритм у новелі українського письменника виконує психологічну функцію.

В обох митців твори починаються тихо і, на перший погляд, спокійно. В. Корнійчук уточнює: «Коридором тихо ступає тиша в особі клоуна...» [147, с. 45]. Трепетні музичні паузи у Г. Берліоза виконують важливу ідейно-змістову роль. Значеннєвість тиші у В. Корнійчука інша. Тут, як зауважував І. Франко у праці «Із секретів поетичної творчості», є «драма тиші» – тривала, виснажлива, тривожна, що тримає в лещатах невідомості думки й серце головного героя.

Протагоніст В. Корнійчука зосереджений на тиші, бо вона – важливий інформатор. Тиша в новелі має кілька місць локалізації – лікарня, цирк, амфітеатр, а отже, має різне значення і є показником стану здоров'я хворого сина, виразником переживань батька-артиста (скажімо, німотна тиша в амфітеатрі Еллади свідчить про захоплення глядачів неперевершеною грою артиста). Щоб підсилити у творі звук (наприклад, сміх), письменник удається до детального розлогого змалювання тиші, скажімо, у I частині: «Тиша ступає м'яко, мов рибалка берегом, щоб не розгойдати поверхні води, не збудити риби...Сміх ударив клоуна в обличчя різко і немилосердно, сміх іскристий, свіжий, запашний» [147, с. 45]. Поєднання цих двох антиномічних звукових характеристик лише трикрапкою засвідчують, що тиша бере активну участь у творенні ритму персонажа, у відображенні його внутрішнього стану, щемливих моментів переживань, що, з одного боку,

ніби уповільнюють темп його життя (очікуючи інформацію про стан сина, він ніби завмирає), а з іншого – пришвидшують спогадами-уривками про минуле. Тиша з ознаками небезпеки, вибухи сміху – ті зовнішні чинники, що аритмізують дихання, роботу серця героя і навіть простір перебування. Тиша, як і телефонна трубка, загострює відчуття тривоги.

Згодом тиша у В. Корнійчука, як, власне, і в Г. Берліоза, змінюється мажорними картинками-епізодами. Це миттєві, проте доволі дієві екскурси в радість. У Г. Берліоза: тихими, спокійними акордами завершується I частина симфонії; У В. Корнійчука: сторожко ступає тиша, як рибалка берегом, боячись розгойдати поверхню води, збудити рибу. У композитора певна невизначеність; у письменника питання про стан здоров'я сина також відкрите і «залишається одне – терпіти» [147, с. 46]. І як висновок I частини: «Телефонна трубка впала на важіль» [147, с. 46]. Телефонна трубка – виголошувач інформації, засіб зв'язку з сином через повідомлення про його здоров'я, індикатор переживань протагоніста-артиста, адже упродовж усієї новели телефонна трубка падає незмінно важко від невтішних новин, лише в останній частині її значеннєвість змінюється.

Фрагментарно-калейдоскопічна подача матеріалу, що найкраще фіксується за допомогою змінності хронотопу та застосування прийому потоку свідомості, засвідчує, що «клоун сам не штучний. Він живий...» [147, с. 45], він думає, переживає, страждає. Емоційно-щемливі епізоди-спогади про сина, звуково наповнені фрагменти з дітьми в цирку, сміх малечі, що «спадає на клоуна рясним дощем, теплим та ніжним весняним дощем» [147, с. 46] відкривають дві грані життя героя – батька й митця. Калейдоскопічна змінність спогадів уповні відповідає ритму – *Allegro agitato* – швидко, схвильовано, збуджено (італ.), що, власне, характерно і для I частини симфонії Г. Берліоза. Зі зміною фрагментів подій змінюються й почуття та емоційний

стан героя В. Корнійчука. Сплески музики у Берліоза // миті тиші, що змінюються сплеском сміху у В. Корнійчука. Вибуховість окремих фрагментів першої частини симфонії на звуковому рівні відповідає вибухам сміху та яскравих ракет на Хрещатику в новелі.

Друга частина «Клоуна» В. Корнійчука, що має назву «Adagio», виконана у спокійному, повільному ритмі – у ній відображено задоволення від нічим не затьмареного спілкування з сином. Як і в другій частині Г. Берліоза, у В. Корнійчука різногранно, з емоційною насиченістю представлено самотність героя в чужому оточенні: у музичному творі – на балу, в літературному – серед еллінів, що зібралися у просторому амфітеатрі Діоніса подивитися гру актора, у якого «сміється маска. Ридає обличчя» [147, с. 47], бо «ще вчора актор купався з сином у морі, а сьогодні син уже хворий» [147, с. 47]. Герой-митець натхненно виконує свою роль, адже, як митець, має вроджений дар захоплювати публіку – амфітеатр виповнюється то бурєю сміху, що відлунням котиться по головах афінян, то завмирає.

Залучення вальсу в другій частині симфонії Г. Берліоза відповідає емоційно насиченій картині гри в морі з дельфіном батька й сина у В. Корнійчука. Дельфін занурювався у воду, лащився, бавився. Ліричні акорди вальсу в симфонії настроєво перегукуються з грою сина й батька з дельфіном у новелі. Виконання вальсу, як відомо, передбачає граничну продуманість рухів; детально описані гармонійні рухи сина й батька й у В. Корнійчука: «Актор різко вирівнює своє тіло у вертикальне положення (зауважмо: це одна з ключових вимог досконалого виконання вальсу. – Л. Г.) і з неймовірною швидкістю починає працювати. Руки – ноги, руки – ноги» [147, с. 47]. Гучна музика у Г. Берліоза – голосний сміх у героїв В. Корнійчука.

Дві перші частини «Клоуна» спільнять проблематика, конфлікт, герої. Проте хронотоп цих частин різний – Україна

початку ХХІ ст. («Allegro agitato») й давня Еллада («Adagio»). Однак дві, як видається, різні сюжетні лінії, що повномасштабно розгортаються в наступних частинах твору, об'єднані «глибинними процесами» (К.-Г. Юнг) психіки артиста. Коли людина «втомлюється від свідомості» (К.-Г. Юнг), тоді на перший план виходить індивідуальне несвідоме. Проте «не лише несвідоме, але і «Я» здатне вражати, дивувати, загадувати свідомості загадки. Свідомість знаходиться у стані постійного відкриття «Я» щоразу нових сторін і якостей. Принаймні, вважає Юнг, «майже щорічно щось нове, подосі невідоме нам, ми відкриваємо в собі» [цит. за: 165, с. 71]. Розвиваючись і змінюючись (за К.-Г. Юнгом. – Л. Г.), ми в котре відкриваємо в собі «світ тіні». Такий контекст юнгівської формули «Ми безкінечні» [див. про це: 165, с. 71].

Загальновідомо про емоційність природи творчої людини, її розвинуту інтуїцію та уяву, а також здатність до ускладненого асоціативного мислення, інтенсивного фантазування – у цих процесах слід шукати приховану індивідуальність героя з новели В. Корнійчука. Особисте несвідоме артиста виконує роль своєрідного організатора його досвіду, допомагає проникнути в суть «я», утамувати «духовний голод» (К.-Г. Юнг). Нешвидкий, неспішний ритм персонажа, зануреного у свою затривавлену в часі тривогу, відтворює складний період нестерпних очікувань актора-батька. У момент максимального напруження його свідоме заступає несвідоме (це картини Еллади), миті, що допомагають пережити страшні реалії.

Талановитий артист, для якого мистецтво – «сродна праця», у важкий момент входить у художній транс, що породжує галюцинації, де еллін – прототип клоуна. І допомагає це йому досягнути (і відкрити себе!) саме хвороба сина. Він переповнений почуттями. Еллада стає тим емоційним сегментом, який допомагає протагоністові пізнати себе, досягнути свій душевний

досвід; це миттєва втеча від дійсності, страждань, що мотивується інстинктом самозбереження.

III частина новели В. Корнійчука «Scherzo» (жарт – італ.) також інтонаційно та смислово суголосна з відповідною частиною «Фантастичної симфонії» Г. Берліоза – «Сцена в полях», де змальовано героя в іншому середовищі. Тихі та дещо тривожні початки у Г. Берліоза й В. Корнійчука, а також мотив роздвоєння, душевного сум'яття зближують ці частини. Тиша у В. Корнійчука насторожена, бо дитина перебуває у важкому стані. Тиша німотна, бо на запитання «Ну, як він (син. – Л. Г.) там?» ніхто не відповідає – це тривала пауза, передчуття драматичних подій, як і в Г. Берліоза. У I, II, III, IV частинах новели тиша свідчить не про відсутність звуку, а про наближення невідворотного кінця. Така надривність душевного стану героя підсилює драматизм ситуації.

Сум'яття і неспокій охоплюють протагоніста з новели В. Корнійчука «Клоун», адже він не знає, як зарадити горю. І тишу, що обрамлює III частину, втиснуто в широку палітру звуків, які супроводжують артиста на арені цирку. Ось ця різноманітна палітра звуків: «вулкан рокоче, вулкан цирку регоче. А діти сміються, заливаються. Тупотять, плещуть в долоні, перегукуються <...> А діти регочуть, заливаються <...> А діти регочуть, заливаються <...> І регочуть діти <...> син гукає над головами дітвори <...> А діти регочуть, заливаються <...> І регочуть діти, заливаються <...> клоун плаче, діти плачуть. Од сміху слізною» [147, с. 48-49]. Тиша і цей насичений гучним звуком блок зчеплені у творі щільно, без абзаців і трикрапок; так за допомогою контрасту – німотна тиша й голосні звуки – відтворено глибину відчаю артиста.

У третій частині обох мистецьких творів тривожність змінюється напругою, що зростає (кратер забирає клоуна). Пастораль у Г. Берліоза завершується передчуттям прийдешніх драматичних подій, як і в В. Корнійчука: «Йому (синові. – Л. Г.)

дуже погано» [147, с. 49]. Фінал III частини В. Берліоза тихий і неприродно спокійний («Сонце сідає...віддалений шум грому...самотність...мовчання»), як і в В. Корнійчука, коли телефонна трубка вже вкотре падає на важіль. Самотність і мовчання спільнять завершальні епізоди III частини літературного й музичного творів.

Виразне звуково-настрове суголосся наступної, IV частини творів. У В. Корнійчука вона має назву «Allegro ma non troppo (швидко, але не надто (італ.) – авт.)», у Г. Берліоза – «Хід на страту». Ця складова в музичному творі починається тривожно, адже героя ведуть на страту; настороженість заявлена і в літературному творі: «Амфітеатр завмер...» [147, с. 49]. Письменник вкотре, як і в попередніх частинах, удається до калейдоскопічного зображення пережитого артистом. IV частина також містить прикметні звукові контрасти з акцентуванням на вибухових звуках. Скажімо, композитор використовує великий оркестр за участю важкої міді (3 тромбона, 2 труби) і великої кількості ударних (4 литаври, тарілки і великий барабан). Спочатку чується глухий гул, потім виникає низхідний унісон віолончелей і контрабасів, у звуках яких відчувається щось фатальне й невблаганне [див.: 279]. Цій звуковій палітрі Г. Берліоза суголосні такі показові, з виразним контрастом, лаконічні рядки В. Корнійчука: «Тиша... І раптом дружний регіт вириває тишу з коренем, розбиває її вщент» [147, с. 49]. Остання думка про любов до коханої у героя Г. Берліоза перервана ударом ката; остання гранично тривожна думка героя В. Корнійчука про сина: «Як же там син?..» [147, с. 50].

V частина новели В. Корнійчука «Allegro agitato» – розв'язка; відповідна частина симфонії Г. Берліоза – «Сон в ніч шабашу». Ця структурна складова літературного твору синтезує почуття й переживання героя. Тиша, що була одним із ключових образів у всій новелі, у V частині виконує головну роль. Прикметна змінність цієї тиші, її наповненість та динаміка, вона

активізується й урізноманітнюється: «...дзвінко ступає тиша в особі клоуна, воліючи розгойдати гладінь стіни, підлоги, стелі. Тиша іде громом...» [147, с. 50]. До тиші долучається сміх як ще один важливий образ твору: «Сміх ударив клоунові в обличчя різко і немилосердно. Сміх іскристий, свіжий, запашний, сміх дитячий. І клоун вперше... усміхнувся» [147, с. 50]. У Г. Берліоза цим рядкам суголосна сила ударних та духових інструментів. Так тиша і сміх «реагують» на відповідь із трубки: «Йому ліпше. Чуєш, ліпше» [147, с. 50]. Інша реакція на цю інформацію й телефонної трубки, яка «впала на важіль легко» [147, с. 50]. Дитина ліпше відчувається, тому й телефонна трубка впала на важіль легко, а коридором *дзвінко* (не тихо, як у попередніх частинах) ступає тиша в особі клоуна, «воліючи розгойдати гладінь стіни, підлоги, стелі. Тиша іде громом, мов рибалка берегом, ламаючи поверхню води, лякаючи рибу» [147, с. 50]. Неодноразово задіяні в новелі повтори важливі для вираження настрою, емоційного стану, переживань героя. Це повтор, що 1) формує психо-, сюжеторяд, адже він активно включений у дію новели, формування авторської позиції, 2) створює враження насиченості подій і тривалості напруженого стану артиста, 3) акцентує на відкритості проблем тощо. У Г. Берліоза у цій частині теж наявні вибухи сміху, проте їхня природа інша: дивні шуми, завивання, віддалені крики тіней, чаклунів, чудовиськ на похороні митця.

Отже, близькість новели «Клоун» В. Корнійчука і «Фантастичної симфонії» Г. Берліоза простежується на проблемно-тематичному, емоційно-настрійовому, образотворчому та інших рівнях. Залучення музики французького композитора до літературного твору українського письменника сприяє заглибленню у психологію творчості талановитого героя-артиста. Характерними особливостями новели В. Корнійчука є: колажність, підсилена прийомом потоку свідомості; яскрава

система образів; апелювання до повторів; уривчастість хронотопних конструкцій тощо.

Твори В. Корнійчука мають виразні риси складного, з інтелектуальною складовою письма, що вимагає залучення інтермедіального підходу. Ця проза, по-перше, розширює межі українського письменства, оновлює жанр новели; по-друге, відповідає запитам філологічно зорієнтованого читацького загалу. Проза письменника, а також блок важливих матеріалів про історію написання новел на етапі задуму, роботи над композицією, сюжетом, образами тощо розкривають секрети творчої лабораторії В. Корнійчука, його погляди на синтез літератури й музики. Майстерно залучені до прози письменника твори всесвітньо відомих композиторів А. Вівальді, Л. ван Бетховена, П. Чайковського, В.-А. Моцарта, Г. Берліоза є важливим інформаційним супроводом дій персонажів, маркером їхніх переживань, емоційних станів; ідентифікатором стилю автора, емоційної настроєвості, тональності твору; виразником художньої концепції новели тощо. Музичний твір виконує роль композиційної складової, визначає структуру твору, є засобом розкриття логіки образу, ключем до розуміння асоціацій. Музика помітно філософізує твори В. Корнійчука, підкреслює надчасовість порушених письменником проблем.

Музика болю й радості в «Акордеоні» Миколи Жулинського⁹

Українське письменство активно реагує на болючі проблеми сьогодення, сигналізує про нагальне й наболіле відкрито й правдиво, міксуючи жанри, експериментуючи з нарацією, хронотопом, занурюючись у підсвідоме та травмований внутрішній світ героїв. Один зі шляхів урізноманітнення стильової парадигми сучасної української літератури – апелювання до інших

⁹ Уперше надруковано: Слово і Час. 2020. № 4. С. 104-110.

видів мистецтва на різних рівнях організації художнього тексту – жанровому, інтонаційно-настроєвому, формально-змістовому, образотворчому тощо. Яскравий приклад – роман М. Жулинського «Акордеон», «майже роман», як зазначив автор на обкладинці, з огляду на виразну біографічну складову [див.: 114]; «містичний роман» – зауважено в анотації до книги.

Заголовок твору прозоро трансліює наявність музики в романі, в усіх 6 частинах, кожна з яких має назву – музичний термін (1. *Burlesko* – космічно. 2. *Affenttuoso* – сердечно. 3. *Morendo* – завмираючи. 4. *Cresendo* – підсилюючи. 5. *Agitato* – схвильовано. 6. *Finerbe* – похоронно) і максимально відповідає змістово-інтонаційному наповненню розділу, надає важливим у житті героя твору епізодам цілісності; це логічні авторські музичні наголоси, що увиразнюють лінію долі протагоніста. Більше музичних дефініцій у художньому тексті немає. Така продумана термінологічна дозованість 1) умотивовується відсутністю у головного героя Григорія музичної освіти (тобто він не обізнаний із музичними поняттями), 2) пояснюється авторською настановою повісти розповідь про долю героя в оригінальний спосіб – за допомогою музики, занурюючись у глибини його підсвідомості. Додамо, що від природи обдарований Григорій гарно співає, відчуває і розуміє музику та гру на музичних інструментах доволі повно, в деталях, з інтонаційно-тональними відтінками. Герой не вмів грати на акордеоні, проте все життя, де б не був – на волі чи в неволі, на батьківщині чи в еміграції, – мріяв мати цей інструмент, щоб грати і співати. Детально описана в романі музика (в різних частинах) підвищує емоційний поріг твору, сприяє зануренню у складний світ переживань і відчуттів героїв, а також виконує роль своєрідних платформ, що ритмізують якщо і не весь роман, то, принаймні, його частини.

Назви розділів – зовнішні фіксатори музики в тексті, що виконують роль своєрідного обрамлення, а у внутрішній

організації тексту музика й акордеон заявлені в емоційно-чуттєвій сфері головного й другорядних героїв і корелюються з їхніми долями. Скажімо, у третій частині «Morendo – завмираючи» поєднано минуле (перебування протагоніста в концентраційному таборі) і теперішнє (приїзд сина з України до батька в Америку) – сумне, драматичне і веселе, оптимістичне, як і в пролозі, як, власне, й у всьому творі. Помітна своєрідна «рівновіддаленість» усіх частин роману по відношенню до акордеону, «систематичне» апелювання автора до музики в різних варіантах.

Первинно автор презентує героя, маркуючи музикою, в пролозі, що складається умовно з двох настроєво протилежних частин. У першій Григорій, який мешкає в Америці, просить сина привезти з України акордеон. Коротка розмова виповнена гумором, дотепами і створює позитивне враження про головного героя як веселу й життєрадісну людину. Наступна частина прологу представляє іншу, дещо приховану для зовнішнього світу, грань образу протагоніста, адже «іноді ночами, ген уже за північ, він зривався з постелі і німо, затамувавши дух, білів у підштаниках біля розгіленої яблуні. Чув, як десь за могилками чи над ними в небі тремтів дивний звук. Був цей звук ніжний і скорботний, наче хтось ласкаво вигортав із душі щось болісне і невтішне. Той звук плакав і надіявся, сумував і сподівався, молитовно печалився і надіявся на співпереживаюче втішання у днях майбутніх...

<...>Раптово звук обривався – не згасав, не прощався тужливо, а наче падав кудись за могилки в яр...Не вірилося, що цей дивний звук, його скорботне відлуння тільки-но було десь тут, поряд, у його глухому селі, яке знало лише співи дівчат, парубків, колядування і щедрування...

Але звук жив. Приходив несподівано, найчастіше у сні, наче благав оживити його, відродити його жаління» [114, с. 4-5]. Це ліричний епізод-вступ із доволі високим – як для початку

твору – порогом емоційності. Читач ще не знає, що у такий спосіб автор запрошує увійти *в стан* головного героя саме за допомогою музики й акордеона. Такий зачин інтригує і водночас є початком музичної дистанції, що триватиме від початку до останнього рядка твору. Показовий пролог а) містить інформацію про теперішнє (на чужині) й минуле (на батьківщині) Григорія, б) започатковує містичну лінію твору, до сприйняття й розуміння якої читач має бути готовим. Водночас у пролозі М. Жулинський акцентує на особливих узаєминах героя і музики, адже початок твору презентує Григорія як людину з надзвичайними здібностями. Тут принагідно згадується Іван Палійчук із «Тіней забутих предків» М. Коцюбинського, який також умів чути «тиху музику, яка так довго і невловимо вилась круг його вуха, що навіть справляла муку» [154, с. 181]. Це вчування непересічних і обдарованих українців у музику й гармонію Всесвіту, що їх здатні почути не всі й не завжди, а лише обрані, які зберегли й оптимізували у своїх внутрішніх структурах колективну пам'ять, що міцно тримає знання про довершене, вміють відчувати красиве, прадавнє, відчувати його доцільність і відгукуватися на колективне несвідоме часткою своєї душі, попри нестерпно складні життєві обставини. Отже, мелодія й музичний інструмент колоритно й лаконічно заявлені вже в пролозі твору, а початок першої частини «Burlesko – космічно» логічно продовжує започатковану у пролозі музичну лінію: «Цікаво, нащо йому акордеон» [114, с. 5].

Широка музична палітра роману М. Жулинського «Акордеон» представлена різноманітно:

- грою акордеона, оркестру, органа;
- назвами пісень («Ой на горі та й женці жнуть», «Стоїть явір над водою, на яр похилився», «Заповіт», «Там, де Ятрань круто в'ється» тощо);

- згадками про відомих українських співаків (Борис Гмиря, Михайло Гришко, Оксана Петрусенко) та музичні колективи (капела бандуристів, хорова капела «Трембіта»);
- фрагментами пісень (народних і тих, що їх склав протагоніст).

Так упродовж твору увиразнюється образ протагоніста – уважного, з розвинутим музичним слухом та естетичним смаком, мрійливого, чутливого слухача, співака й творця пісні. Окремі наведені в романі фрагменти пісень є присутньою характеристикою-доповненням до важливих епізодів його життя (наприклад, придбавши акордеон і прямуючи додому, Григорій наспівує «Взяв би я бандуру...»). Тематична й настроєва близькість пісень і відповідних мікроепізодів підкреслюють самотність образу протагоніста. Окрему групу складають пісні, що їх Григорій Волянський склав самотійно [див.: 114, с. 38], – вони не лише відображають складні сторінки його життя (наприклад, перебування на чужині), але і є своєрідними приповідками, співаною реакцією чоловіка на буденні дрібниці.

За допомогою пісенного масиву у творі представлено будні Григорія. «Чую голос Бориса Гмирі: «Чи є в світі молодиця, як та Гандзя білолиця...» [114, с. 37] – лунає з помешкання батька. Це пісня-ідентифікатор героя, його національної приналежності. Удається автор до музики, описуючи різні ситуації, наприклад, коли син Микола фіксує вранішню пору: «Борис Гмиря гримів. Глянув на годинник: шоста. Здається і не спав» [114, с. 44].

Координує музичну лінію твору акордеон – своєрідний вимірювач емоцій протагоніста. Рівновіддаленість цього музичного інструмента (щодо героїв, епізодів, важливих у житті героя мікросцен) утримує загальну динаміку роману, емоційно й смислово інтонує епізоди. Акордеон – центр, вісь роману, засіб продукування позитивної життєствердної енергії.

Нині українське письменство активно апробує «переступання міжмистецьких меж» [189, с. 9], а сучасна теоретико-літературознавча думка не вповні реагує на такі художні експерименти – йдеться, насамперед, про потребу спеціальної термінології. З огляду на поетикальні особливості роману М. Жулинського «Акордеон» доцільно говорити про *інструменталізацію твору* – домінування в текстовій структурі літературного твору музичного інструмента й продукованої ним музики (мелодії), їх активне освоєння на всіх рівнях тексту – жанровому, сюжетно-композиційному, настроєво-інтонаційному, ритмічному, ідейному, тематико-проблемному, образотворчому, що увиразнює колізію, підсилює функціональність художньо-виражальних засобів, забезпечує цілісність літературного твору, бере участь у виявленні кодів і дешифруванні підтексту тощо.

Головний герой роману М. Жулинського любить співати («голос має фанний, співає слічно» [114, с. 18]), мріє про акордеон усе своє життя, хоча, як уже було мовлено, не вміє на ньому грати. Уперше тактильне знайомство Григорія Волянського з музінструментом відбулося в Луцьку, коли він разом із родичкою Катериною зайшов до магазину прицінитися до акордеона. Це початок тривалої «історії» акордеона в долі героя, активної участі музичного інструмента в житті Григорія («Той акордеон йому з голови не вилазить. Що з ним робити?» [114, с. 21]).

У подальших частинах роману образ акордеона антропоморфізується, його змістове наповнення та значеннєвість у житті протагоніста підсилюється, художньо реалізуючись у психо-емоційному та екзистенційному аспектах. За допомогою акордеона, музики Григорій протистоїть складним життєвим обставинам, утримує опір насилля, адаптується в чужому світі – йдеться про перебування в концтаборі Освенцим, коли чув музику «десь там, над нашим

бараком чи біля тих печей, хто зна, звідки йде, почне так тихо всмоктуватися в мене, стає млосно, я не знаю, куди з нею подітись, мучить мене зсередини, серце затискає, аж пече щось там у грудях, кличе кудись...» [114, с. 35]. Це *музика ладу, прадавньої гармонії*, що живе в кожній людині як *даність*; краса музики посутньо підтримує головного героя в концтаборі, наснажує його ество позитивом, адже, чуючи музику, «я...заставляю себе думати про щось гінше, про дому, дітей, починаю плакати, і так мені легко і солодко, і так мені скорботно і тяжко, що жити не хочу. Отак би встав би, вийшов би, якби випустили, і йшов би за тею музикою і хай в мене стріляли – мені всеравно» [114, с. 35]. Музика формує простір, оптимізує у героя життєствердні орієнтири.

Чутливий до краси герой за допомогою акордеона й музики досвідно, апелюючи до своїх внутрішніх структур, самотужки виробляє (не підозрюючи цього) культуру подолання травми. Замордованого й знесиленого нелюдськими умовами життя і праці, виснаженого голодом, героя рятує в концтаборі музика, що жила в його несвідомих структурах і була суголосною з музикою з батьківщини, з волі. Тут спрацьовує формула К.-Г. Юнга «згадати-повторити-опрацювати»: «втомленого від свідомості» Григорія рятує несвідоме – завдяки музиці він на мить притлумлює таборові жахи, а згодом у нього з'являється переконання, що здатен побороти жахіття неволі.

Музика тамувала біль в'язня, допомагала не втратити інтерес до життя, морально не знесилитися, не загубити свою ідентичність. Тут слушною є думка В. Франкла, професора неврології й психіатрії у медичній школі Віденського університету, який під час Другої світової війни провів три роки в Освенцимі, Дахау: «Активізація внутрішнього життя допомагала в'язню знайти схованку від порожнечі, спустошення і духовної бідності його існування, дозволяючи втекти в минуле» [285, с. 54]. Прикметно, що таборові жахіття не сформували в протагоніста

роману М. Жулинського «Акордеон» відчуття жертви: він визволявся з-під тягара неволі за допомогою музики, завжди був із музикою, якої ніхто не міг у нього забрати. Тут знову слухними є думки В. Франкла: «Під впливом світу, який більше не визнавав цінність людського життя і людську гідність, який відбирав у людини волю і робив її об'єктом знищення <...>, – під цим впливом особисте Еґо втрачало свої цінності. Якщо людина в концентраційному таборі не боролася проти цього з останніх сил, щоб зберегти самоповагу, вона втрачала відчуття індивідуальності, переставала бути розумною істотою з внутрішньою свободою й особистими цінностями» [285, с. 65]. Музика дозволяла Григорію Волянському з «Акордеону» бути вільним, допомагала не скорятися обставинам. Так спрацьовував своєрідний закон енергії: енергія музики підтримувала життєві сили людини.

Активним носієм акордеонної музики, промовистим образом-наголосом у романі М. Жулинського постає молодий жидок, якого Григорій Волянський уперше побачив у таборі Освенцим і на все життя запам'ятав виконану ним музичну композицію: «Наче срібні дзвоники один перед другим витанцьовують. Стіко зразу різних звуків – від найтоншого, як павутинка, ледь чути, до такого густого буркотіння, як із криниці» [114, с. 34]. Цей випадок став незабутньою подією життя головного героя: «Німаки привезли його [музиканта. – Л. Г.] прямо з концерта якогось. Забрали з акардіоном. Разом з гіншими жидами привезли. Як був десь там на концерті, в туфлях блискучих, з метеликом в крапочки, батистова сорочка, біла, така, трохи жовтувата. Заставили грати. Але чо' він грав ту музику, яку я чув у селі? Звідки він її знав?» [114, с. 68]. Побачене й відчуте вразило Григорія і вплинуло на формування досвіду виживання, протистояння неволі, подолання відчаю, страху, безпомічності, загрози смерті. Щоб не перевантажувати струнку й лаконічну (з короткими реченнями, без метафорики),

проте емоційно марковану сцену появи жидка-музиканта в таборі, проте зауважити неспростовну достовірність зображеного (додамо, що достовірність підкреслює і мова протагоніста), а також органічність у внутрішніх структурах героя щемливої мелодії, автор неодноразово вводить у роман повтор зовнішнього вигляду і гри на акордеоні цього музиканта; спогади протагоніста щоразу конкретизовані певними деталями одягу, портрета молодого жидка. Щоразу чуючи, згадуючи акорди музики, Григорій Волянський занурювався у власну підсвідомість. Цей аспект потужної роботи його організму залишився за лаштунками тексту, художньо розгорнувшись за допомогою ефективно задіяного прийому потоку свідомості (епізоди уявної гри на акордеоні, фрагменти спогадів про домівку тощо).

Мелодія, що її Григорій чув ще на батьківщині, на волі, упродовж життя стала асоціюватися в нього з вишукано вдягненим акордеоністом-жидком. Непроминальні згадки про цього музиканта – повторне переживання відчуттів, переосмислення минулого з віддалі часу, з набутих на волі досвідом, адже «ті чи ті події, досвіди, настрої постають не безпосередньо, а з дистанції – не лише часової та просторової, а й психологічної, отже – через тканину переосмислення, опрацювання первинного досвіду, сітку вторинних вражень тощо» [40, с. 5-6]. Музика (ореальнена чи уявна) ставала фактом життя Григорія; згодом чи не найперше за допомогою музики у свідомості героя відбувається ревізія минулого: «Вїлася вона в мене <...> А ще гірше, коли вона десь там, над нашим бараком чи біля тих печей [крематорію. – Л. Г.], хто зна, звідки йде, почне так тихо всмоктуватися в мене, стає млосно, я не знаю, куди з нею подітися, мучить мене зсередини, серце затискає, аж пече щось там у грудях, кличе кудись...» [114, с. 34-35]. Ні в таборі, ні пізніше, живучи в Америці, головний герой роману М. Жулинського не позиціонує себе як жертву; він – людина,

котра пережила знуцання, подолала страх смерті, не зламалася, навчилася цінувати життя й радіти йому (тому, нагадаємо, у творі й активізовані гумористичний струмінь поруч із драматичним).

Доповнює музичну матрицю твору й водночас смислово контрастує з картиною таборового життя ув'язнених згадка протагоніста про духовий оркестр: «Німаки з собаками..., а тут жиди грають музику. Шо то за весілля таке?» – подумав я тоді. На той світ відправляють з музикою, чи що? <...> Той духовий оркестр, то так, він грає завжди, як привозять нових. Тоді, як жидів приганяють. Їх зразу ведуть купати і купають до скону. Всі голі лежать покотом. І малі, і старі, і жінки, і чоловіки – всі разом. Душать їх там газами» [114, с. 34]. Так музика у творі презентує драматичні сторінки історії й розширює межі порушених проблем – від особистого до загальнолюдського. Цей фрагмент-спогад із залученням музики несе вражаючу інформацію-жах, зосереджену спочатку у двох блоках (1 – німці з собаками, 2 – жиди грають музику), що потім розгортаються в не менш жахливу картину: людей купають до скону й душать газами. Музика духового оркестру хоча й перебуває на другому плані, проте утворює єдине ціле з тим, що відбувається. Нічого не сказано і про надривний емоційний стан музикантів, а він саме такий, адже духовий оркестр грає в таборі смерті. Короткими реченнями наратор ніби чеканить кроки ув'язнених, короткий шлях до смерті, «ритмізуючи» останні хвилини їхнього кінчного життя.

Хронотопіка роману «Акордеон» М. Жулинського мозаїчна: минуле, давноминуле й теперішнє щільно поєднані, інструменталізовані музикою, що викликає спогади, роздуми, бо музика там-давно і тут-тепер однаково довершена й зворушлива. Непроминальною є й ідея придбати акордеон: в молодості, в Україні – як долучення до красивого й особливого; у літньому віці в Америці – як спогад про свою стоїчність, адже

музика, що її він чув спочатку на волі, а потім і в неволі, допомогла йому вижити, виформувати оптимістичну налаштованість на життя. А придбаний на схилі життя акордеон (герой так і не навчився на ньому грати) – це досягнення давно бажаного: «...такого акордіона я все життя хотів. Я його чув ще в Новосілках, він за могилами для мене грав, а в Луцьку подібного я перший раз побачив. Того акордіона. Почув від жидка в Освенцімі як він грав, той акордіон! Не кажи, він мене поратував» [114, с. 70]. У цьому короткому зізнанні-підсумку – вся історія складного шляху героя до акордеона – свого життєвого натхненника й рятівника. До придбаного інструмента Григорій ставився з особливою шаную й трепетом. Його уявна гра на акордеоні – засіб самовираження, ствердження самовартісності. А введена в останній шостій частині «Finerbe – похоронно» сцена з виразною містичною домінантою – оживлення акордеона («акордеон творив таку величну симфонію» [114, с. 82]), перевдягання протагоніста в чорний концертний фрак, в лаковані черевики, чорні штани з лискучими лампасами, як у жидка-музиканта в таборі, – підсилює й увиразнює смислову значеннєвість акордеона й музики в житті головного героя та в романі в цілому. В останні хвилини свого перебування на землі Григорій Волянський долучився до такої жаданої упродовж життя музики, що її чув лише він: «Головою кинув на небо і шепнув: “Чуєш?”» [114, с. 86]. Так музика ніби закріплює у своє охоронно-магічне коло життя головного героя. Прикметно, що музика *не виходить* і з тексту – з музики в пролозі починається роман, музикою і завершується, інструменталізуючи твір.

Залучення акордеона й мелодії в «майже романі» М. Жулинського на різних аспектах осмислення тексту дозволяє говорити про інструменталізацію твору. Цей майстерний «дуєт» акордеона й музики у творі бере активну участь у моделюванні образу головного героя (виконавця, слухача, інтерпретатора

музики) у кількох смислових площинах: герой і музика, герой у музиці, музика в героєві. Художньо-інформативна щільність представленої у романі музики та ключова роль акордеона увиразнили ліричні й драматичні струмені твору, трагічні й оптимістичні сторінки життя головного героя.

Музика як смислова домінанта роману Ірен Роздобудько «Прилетіла ластівочка»¹⁰

Новітня українська література постійно урізноманітнює засоби та підходи до зображення внутрішнього світу, корпусу складних переживань, національної ідентичності героїв, трансформуючи жанри, експериментуючи зі стилем тощо. Апелювання сучасних письменників до музики, живопису, хореографії, малярства на різних рівнях структурування художнього тексту вимагають ретельного прочитання твору. Роман І. Роздобудько «Прилетіла ластівка» належить до творів, де художньо представлена музика, а отже, інтерпретація тексту вимагає застосування міжмистецького підходу.

Творчість І. Роздобудько упродовж тривалого часу привертає увагу багатьох дослідників. Літературознавці вивчають жанрову специфіку творів письменниці (Ю. Соколовська, Н. Галушка), особливості стильової манери письма (Я. Голобородько, Л. Горболіс). Зважаючи на те, що доробок І. Роздобудько систематично поповнюється новими творами, не варто говорити про вичерпне студіювання прози мисткині. Нещодавно опублікований її роман має лише окремі відгуки критики, наприклад, А. Акуленко, яка акцентує на художньо відображених у романі історії епох, історії кохання, історії мистецтва [див.: 1]. Корпус різноманітних проблем твору

¹⁰ Уперше надруковано: Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. Вип. 43. Одеса: МГУ, 2019. С. 12-15.

художньо розгортається за допомогою кількох сюжетних ліній, об'єднаних музикою. Саме ця музична платформа твору є предметом дослідження. Маю на меті з'ясувати роль музики у формуванні біографічного корпусу роману І. Роздобудько. Промовиста назва твору «Прилетіла ластівочка» викликає найперше асоціації з різдвяним «Щедриком», відомим в усьому світі під назвою «Carol of the Bells». Як зазначено в анотації, авторка «запрошує читача дізнатися правду про знамениту мелодію» [237, с. 1], а отже, і про її автора – Миколу Леонтовича.

Музично-звукова матриця роману виписана авторкою щільно та ємно, що сприяє архітектонічній стрункості та концептуалізації основної думки твору. Уведені у твір компоненти, що формують своєрідну музичну панель роману, представлено різноманітно. Це:

- пісні, фрагменти пісень (окремо слід зауважити про неодноразове цитування в різних епізодах «Щедрика»), назви пісень (наприклад, «Козака несуть»), опери («Русалчин великдень»), симфонії (40 симфонія Моцарта) тощо;
- описи тонально-інтонаційних, ритмічних характеристик українських пісень («Щедрик», «Козака несуть»);
- назви музичних інструментів (наприклад, віолончель) і численна кількість музичних термінів (диригент, тенор, баритон, хороспів, звукові комплекси, вокальне інструментування, багатоголосся, анданте, алегро, метроритм, фортисимо, піанісимо, піано тощо);
- відгуки світської хроніки, критики (про «Щедрик» Миколи Леонтовича, хор Олександра Кошиця) з ємними музичними характеристиками творів;
- прізвища композиторів, мистецтвознавців та ін., причетних до світу музики (Микола Леонтович, Олександр Кошиць, Моцарт, Микола Лисенко, Бах, Шон Шегард, Дж. Гершвін, П. Вільговський, Стіві Вандер та ін.);

- назви музичних установ (наприклад, музичний інститут імені Миколи Лисенка);
- звуки артефактів («рипіли сидіння крісел», «візок м'яко вібрував», «місто немов марширувало під одну бравурну мелодію», «пролунав дзвоник» тощо);
- Звукові характеристики-антропофоніми («старий хрипів», «хор відгукнувся багатоголоссям», «кашель хвилями перекочувався з кутка в куток», «гиготіли першокурсники, на них цитькали», «публіка шалено заплескала в долоні» тощо);
- ритміко-фонетичне наслідування («Мі-мі-мі!», «Біс! Біс!», «Ще! Ще! Ще! Ще!», «Та-та-та-та!»);
- ритміко-синтаксичне оформлення текстових конструкцій тощо.

Така широка гама поліфункціональних музично-звукових «фактів» у романі І. Роздобудько виконує важливу роль образо-, смислотворення, надає твору цілісності, скеровує увагу читача на дешифрування тексту, виявлення контекстуально показових музичних маркерів літературного тесту.

Назва роману – показовий паратекстуальний акцент, своєрідна точка відліку, з якої розпочинається історія «Щедрика». Далі паратекстуальна панель доповнюється фрагментами зі «Щедрика» та «Carol of the Bells», що виконують роль епіграфів і є важливою для смислового пласту роману та семантики музики структурною складовою.

Домінантність музики у творі «забезпечують» події, що групуються навколо:

- долі композитора, хорового диригента, фольклориста, автора численних обробок українських народних пісень і духовної музики Миколи Леонтовича (особисте життя, творча лабораторія);
- долі капели під орудою Олександра Кошиця – активного популяризатора творчості Миколи Леонтовича;

- долі молодой Української держави;
- долі Степана Добровольського, щирого шанувальника творчості Миколи Леонтовича.

Усі чотири лінії об'єднані музикою; музика єднає у творі різні епохи. Художньо відтворені в романі події відбуваються на початку ХХ ст. і в кінці 90-х рр. ХХ ст. і підкреслюють значенність музики в житті героїв і країни. Музика в романі виконує сюжетотворчу роль, є своєрідним інструментом в організації романного простору.

Історія музики в долі Миколи Леонтовича починається з раннього дитинства, коли батько-священник продемонстрував мелодійність і неперевершеність звуків віолончелі:

«Від густого глибокого звуку здригнулося і затріпотіло у священному страху серце...

Це було так несподівано і так прекрасно, що Микола заплакав...
Батько опустив смичок.

Але тиша стала ще нестерпнішою, ніж музика.

Він не міг пояснити, що сталося тієї миті, але щось таки сталося – безперечно.

Він схотів навчитися говорити так само!» [237, с. 48]. Кожне наведене вище речення-абзац підкреслює неординарність події в житті головного героя, чутливого до краси хлопчика. Батько розповів про нотний стан, особливості запису музики за допомогою семи нот. Це була «доросла» розмова батька з сином, що визначила подальшу долю Миколи Леонтовича.

Музика-диво захопила хлопчика. Проте «за кадром» І. Роздобудько залишає складний процес проникнення музики у внутрішні структури малого Леонтовича, коли, очевидно, його підсвідомість зафіксувала суголосність звуків віолончелі з мелодійністю української мови. «Існують певні відмінності у звуковій організації мов та в їхньому пристосуванні до вираження неповторних мелодій душі», – зауважує І. Денисюк [96, с. 22], апелюючи до висновку А. Метлинського,

який неповторність мови визначав порівнянням її зі звучанням музичних інструментів: «Якщо польська мова, з її щебетанням і бренчанням, за своїм "бжменєм" нагадує звуки арфи, гітари, гуслів, а "великоруська різкістю своїх тонів" подібна то до скрипки, то до кларнета, то мова українців своєю м'якістю й ніжністю "подібна до звуків віолончелі або флейти"» [96, с. 23]. До цих важливих для розуміння витоків і творчого потенціалу майбутнього українського композитора чинників долучився, додамо, й характер «старого церковного співу з боку текстуального, ритмічного і мелодійного» [90, с. 129], адже дід і батько Миколи Леонтовича, як відомо (про це зазначено в романі), були священниками, а отже, хлопець добре обізнаний із ритміко-мелодійною стихією духовного співу. Три потужні чинники – мелодійність мови, енергетика духовного співу й характерна для української ментальності кордоцентричність – єднали його творчість із давніми традиціями пращурів, національно ідентифікували створену Миколою Леонтовичем музику, допомагали зберегти енергетику народного співу й слова.

І. Роздобудько, не переобтяжуючи твір інформацією про етапи життя відомого композитора, фіксує період захоплення Клавдією Жовткевич, майбутньою дружиною, яка чекала коханого, доки Микола отримував освіту. «Повернувся іншим, ще не пізнаним нею – музикантом, композитором, фольклористом. Одержимим. З душею по вінця наповненою музикою, в якій вона стала лише останньою краплею» [237, с. 50], – констатує авторка. Письменниця наголошує на тривалій і ретельній роботі Миколи Леонтовича, пов'язаній зі збиранням та опрацюванням фольклорного матеріалу: «...надовго вдома не засиджувався. Бува, ходив, мов Сковорода, від села до села – місяцями. Його літургії вже по церквах співали, а він все мандрував, ...товк неосяжні шляхи, мов блукалець чи блазень, записуючи стародавні співи. А потім писав і писав в нотному стані свої

музичні формули» [237, с. 50]. Опрацьовуючи музичний матеріал, переживаючи його (коли зібрані по селах пісні «рояться в голові, спати не дають» [237, с. 75]), композитор прагнув досягнути (щоб згодом відтворити) його прадавню ритміко-енергетичну неповторність: «...вдень і вночі – писати, писати, писати, аби зберегти народні мелодії у власній інтерпретації, безкінечно вагаючись, чи має на те право. І все ж таки – записувати їх, використовуючи незбагненне і бездонне джерело народного хороспіву» [237, с. 32]. Авторка підкреслює наполегливі пошуки мелодійно-інтонаційних та ритмічних відповідників народному словесному матеріалу, адже, як стверджують дослідники, «найістотнішою ознакою народної пісні є злитість тексту і мелодії, навіть більше – їх одночасне постання і формування. Тому вивчення поетики і ритміки народної пісні по суті немислиме без вивчення водночас мелодії і музичного ритму» [246, с. 29]. Ескізна подача матеріалу про активність цілеспрямованої, самовідданої й заглибленої у мистецтво особистості Миколи Леонтовича є важливою для однієї з ключових смислових тез роману: з'ява «Щедрика» закономірна.

Глибоко розуміючи природу мелодійності й слова, занурюючись у «ритми примітивної творчості, що заховуються в фольклорі» [90, с. 118], дослухаючись до пам'яті своєї етнічної самобутності, Миколі Леонтовичу вдалося створити геніальну обробку «Щедрика». Як стверджує М. Грушевський, в весняному обрядовому циклі заховано «виїмково багато такої старовини, що в своїх хорах, діалогах, танках і забавах відбиває дуже ранні, зародкові навіть форми ритмічно-музикальної і словесної дії <...> ще більше значення мало для їх заховання, що в сім циклі особливо живо і нерозривно заховалася зв'язь словесного тексту, пісні з мелодією і ритмом, при тім ритмом не речитативним, а співовим, який своєю стислою, арифметичною будовою зберігав традиційні тексти безмірно краще, ніж

речитатив» [90, с. 119]. Такі характеристики стосуються й інших циклів народної обрядовості.

Дата першого оприлюднення твору (в романі вона зазначена – 25 грудня 1916 р.) – це початок тріумфальної ходи «Щедрика» по світу. Саме в цей день у Києві відбувся прем'єрний показ різдвяної програми Миколи Леонтовича у виконанні студентського хору під керівництвом Олександра Кошиця. І. Роздобудько акцентує на смисловому корпусі колядки:

«Прості слова, що лунали з вуст хористів, у поєднанні з мелодією здавалися пророчим одкровенням...

Стародавній язичницький текст, зовсім не пов'язаний з нинішньою зимою, *незбагненим* (письмівка моя. – Л. Г.) чином кожним словом говорив про ...народження Христа.

Що за маячня? Яка ластівочка? Які овечки? Яка чорноброва господиня? До чого тут це все?! Яке відношення має цей набір нехитрих слів до подібного захвату?.. » [237, с. 22-24]. Описане І. Роздобудько виконання «Щедрика» фіксує важливі показники твору: давність тексту, технічне виконання, емоційно-настроєва та енергетична стихія. Проте це радше зовнішні характеристики колядки, результат потужного пошуку композитором первісної гармонії музики й слова. Тривала праця з текстом допомогла обдарованому від природи й заглибленому в народну культуру композиторові актуалізувати індивідуальний, родинний, етнічний досвід, осмислити, систематизувати його й утілити в «Щедрику». Микола Леонтович розумів зміст і значення давнього сакрального обряду, силу магічних примовлянь, що допомогло йому представити колядку як словесно-музичну цілість, де звуковий образ та ідея формують органічну єдність, адже «створені в народних піснях образи прибрані не лише у форму художнього слова, а й у форму мелодії. Мовний і музичний ритм взаємно пристосовуються і розвиваються відповідно до характеру образів народнопісенного твору» [246, с. 29].

Варто детальніше прокоментувати образну парадигму твору. Тут слухним є висновок М. Грушевського: «Колядники своїми розкішними образами накликають (письмівка М. Грушевського. – Л. Г.)...багатство, щастя, шану і славу на свого господаря... Обрядові і пісенні поздоровлення і величання – се рід закляття на щастя, на здоров'я, котре й досі заховалося в усній традиції» [90, с. 136]. Щедрівка з господарсько-скотарського циклу періоду родового побуту містить «магічні дії та слова, якими чаклюють, прихиляють Щедрого бога дати у новому році добрий урожай», – зауважує С. Килимник [135, с. 67]. «"Ластівонька" – це вістун весни, сонця й життя! І тут усі назви речей та істот ужито в пестливій формі... Інакше й не може бути – це заклинання-прохання, приєднання... А звичайними словами, звичайною мовою, очевидно, не привернеш до себе вищі сили неба» [135, с. 76]. Додам: і звичайною музикою. Тому І. Роздобудько намагається виконати непросте завдання – описати музику, яка зливається з магічною силою слова, зверненням-закликом «до щедрого бога бути щедрим для цієї доброї людини, яку саме в цей час чаклюють щедрівники, щоб вона, її родина, господарство були щасливі, здорові, багаті. А ЩЕДРИЙ БОГ (письмівка С. Килимника. – Л. Г.) у цю ніч невидимо сходить з неба, оглядає і родину, і – господарство, і клуню, ниву, прислухається до всіх і до всього, і дасть урожай-багатство, приплід худібки і, взагалі, щедро обдарує Господаря в цьому році» [135, с. 76-77]. Тут слушно увиразнити енергетичний аспект «Щедрика», коли енергія слова (за В. фон Гумбольдтом) органічно поєднується, употужнюючись, із енергією музики. «...слово утримує в собі весь потенціал ірраціонального і раціональності суцього, – зауважує дослідниця Г. Яструбецька, – несе в собі енергію» [322, с. 177]. Для того, щоб слово віддало енергію суцього, носієм якого воно є, підкреслює дослідниця, мають бути певні умови: «Такими умовами є: 1) диспозиція слів; 2) композиція фрази і тексту,

синтаксична конструкція; 3) ритм; 4) сюжет; 5) жанр; 6) стиль; 7) літературний рід» [322, с. 178]. Такі умови «спрацювали» і для «Щедрика» (фольклорного твору) – і колядка відбулася: зазвучала, вразила, сколихнула, запам'яталася: «Захват, радість, ейфорія, спазм, що тисне горло, мимовільне ворухіння вуст в такт співу – ось що керувало залом» [237, с. 23].

В описі «Щедрика» І. Роздобудько зафіксувала й особливості технічного виконання твору: «Голоси набирали обертів, розросталися, мов дерево в звивистому багатоголоссі і сходилися в одній точці, аби знову утворити в повітрі невидимий безкінечний спіральний візерунок» [237, с. 22]. Спочатку заспівають сопрано, потім підключаються альти, тенори, баси і мелодія рухається до кульмінації, а у фіналі знову сопрано. «Органічно поєднавши прийоми народного багатоголосся з досягненням класичної поліфонії, композитор домігся того, що кожен голос відіграє цілком самостійну роль, відтворюючи найтонші зміни настрою в пісні», – зауважує О. Турянська [цит. за: 250]. Мистецтвознавці відзначають, що Микола Леонтович, створюючи «Щедрик», удався до так званих органних пунктів, на тлі яких будував складні звукові комплекси, досягаючи таким чином особливої гармонійної насиченості і напруженості звучання. Оригінальність цієї щедрівки ще й у тому, що вона має дещо нехарактерні для святкової пісні риси, бо виконується в мінорному ключі, в досить високому темпі. І. Роздобудько зауважує: «Не зважаючи на поліфонію, кожен голос вів свою неповторну партію, ніби кожен з виконавців говорив водночас і про загальне, і про щось сокровенне, своє. Хороспів будувався на складних звукових поєднаннях і в той же час...

В той же час у ньому вчувалося чотири ноти» [237, с. 24].

Відповідний музичний контекст «Щедрику» в романі створює різдвяний вертеп, що завітав додому до Леонтовича, а також святкування на Михайлівській площі: «І на Михайлівську зринули звуки «Щедрика», затоплюючи увесь простір,

нівелюючи жах холодних окопів і саму смерть. Люди безгучно ворушили вустами, вторячи хору, промовляючи слова, як молитву» [див.: 237, с. 44]. «Щедрик» формує у музичній площині роману І. Роздобудько своєрідну смислову вертикаль, навколо якої обертається тематико-проблемний корпус твору. Скажімо, схвально відгукується про твір Миколи Леонтовича преса [див.: 237, с. 31-32], колеги Кирило Стеценко, Олександр Кошиць («Твій «Щедрик» – це неземна музика. В ній є щось...незбагненне» [237, с. 34], «Ти – ювелір у музиці. Кожна твоя нота – різьба по золоту» [237, с. 35]).

Приїхавши до Києва – місто з жовто-блакитними прапорами, – на запрошення міністерства культури УНР, «харизматичний», «сучасний Моцарт» Микола Леонтович працює на посаді комісара капели першого державного оркестру й продовжує осягати унікальність народного хороспіву, навчати «секретів творчості» молодих співаків («Людям потрібна національна музика!» – аргументує Олександр Кошиць [237, с. 55]). Навчаючи студентів співу, Миколи Леонтович намагався так налаштувати своїх підопічних, щоб вони у процесі виконання музичних творів почули голос предків, осягнули себе в просторі рідної культури, відчули енергетику давнього співу. Його пояснення змістовні, суттєві, продумані, виповнені багатолітнім досвідом спілкування з музикою, народною культурою: «Музика – голос Бога <...> Бог говорить до нас через мистецтво – а ми озвучуємо (курсив І. Роздобудько. – Л. Г.) Його. Це – найвища гармонія і найвищий сенс» [237, с. 64]. Поради талановитого композитора й вдумливого наставника стосувалися й технічних зауваг, як-от: «Дуже важливо вжитися в паузу. В ній ви почувете себе, своїх предків. Почуєте космос... Почуєте безсмертя <...> Треба відкрити в собі вертикаль: звук має йти через груди» [237, с. 67]. Микола Леонтович помічав результат свої пояснень та порад: «Він бачив, як в очах деяких хористів заіскрили сльози» [372, с. 65].

Доповнює загальну картину творчої лабораторії Миколи Леонтовича, увиразнює стильову специфіку його творчості художньо відтворений останній у житті композитора й диригента концерт на батьківщині в Тульчині. Коли хор співав пісню «Козака несуть», «до його пальців були припнуті не лише голоси – здавалося, що на них було намотано нерви кожного, хто був у залі...

Це було боляче. І солодко. І страшно.

Леонтович опустил руки.

Очі хористів зблискували сльозами.

Тиша.

Першим здійнявся з місця один з військових.

Встав, шалено заплескав в долоні і несподівано вигукнув: «Слава!!» [237, с. 148]. Звучав на концерті й «Щедрик». Лаконічним фрагментом колядки «Щедрик, щедрик, /Щедрівочка, / Прилетіла ластівочка...» І. Роздобудько завершує 28 розділ роману, не запропонувавши коментарів (доволі розлогий коментар першого виконання колядки було подано, як уже мовилося, в 5 розділі).

У другій частині роману І. Роздобудько «Прилетіла ластівочка» художньо відображена доля «Щедрика» за межами України – з ініціативи очільника Директорії Української республіки Симона Петлюри капела Олександра Кошиця виїхав на гастролі. Музичний колектив «завоював Європу без жодного пострілу. <...> Він і його капела відкривали світові нову державу – а держави вже не було» [237, с. 177-178], – констатує І. Роздобудько. Літургії Миколи Леонтовича у виконанні капели Олександра Кошиця лунали в Чехії, Австрії, Швейцарії, Франції, Бельгії, Голландії, Великій Британії, Німеччині, Мексиці [237, с. 146]. Так музична канва в романі конкретизується. Сприяє такій конкретизації й художньо відображена доля Степана Добровольського, сучасника Миколи Леонтовича, шанувальника його таланту. У творі подані відгуки Добровольського про твори композитора, що звучали на останньому прижиттєвому

концерті в Тульчині: «Співали реквієм «Смерть»... було в ньому щось... – власне, як і у всьому, що я слухав – нелюдське.

Точніше – *надлюдське* (тут і далі в наведеній цитаті письмівка І. Роздобудько. – Л. Г.).

Не земне.

Проте, і не небесне, тобто те, про що кажуть із світським захватом [237, с. 150].

Степан Добровольський, емігрувавши, мав нагоду неодноразово чути твори Миколи Леонтовича за кордоном: «Коли ж починали лунати перші звуки літургій і хоралів Миколи Дмитровича, мені здавалося, що це не музика, а щось набагато вище. Що це *голос* (письмівка І. Роздобудько. – Л. Г.) якихось вищих сил. Надлюдський. Розмова з Богом. Сім нот, в які вкладалися тисячі важливих слів <...> Це була не музика – стихія. Перед нею важко було встояти і не було куди подітися. Можна було лише залякнутися в священному трепеті перед неминучим або впасти на коліна і молитися про прощення.

А ще – і це вже здавалося мені дивом! – слова в цих піснях не мали значення.

Слів могло бути скільки завгодно, вони могли стояти в будь-якому порядку, вони взагалі могли не мати жодного сенсу.

Ластівочки, ягнята, кінь, що клонить голівоньку чи хороший товар або чорноброва жона – все було лише оболонкою для божественного тотему» [237, с. 151]. Так музика в романі І. Роздобудько єднає долі героїв, часові проміжки (Україна-закордон, початок ХХ століття – 90-ті рр. ХХ ст.).

Художньо представлена музика в романі І. Роздобудько «Прилетіла ластівочка» заявлена на всіх рівнях організації тексту, є кодом до осмислення проблематики, образів, часопросторових вимірів твору, біографії Миколи Леонтовича, контекстом для розуміння історичних подій. У музичній площині роману українська колядка «Щедрик» в обробці українського композитора постає як самобутній, заглиблений

у прадавні мелодійно-сміслові основи гармонійний твір, який емоційно, тонально, ритмічно захоплює українських і закордонних слухачів упродовж багатьох десятиліть.

**Доба і музика Кароля Ліпінського
(за повістю-феєрією Лесі Білик
«Промені й тіні Кароля Юзефа Ліпінського») ¹¹**

В українській літературі не зникає інтерес до біографій відомих особистостей. Активно представлений корпус творів із виразною біографічною домінантою і в сучасному письменстві, що засвідчує, наприклад, проза С. Процюка, М. Слабошпицького, І. Корсака, Р. Горака та ін., де матеріал про життєдіяльність непересічних особистостей «оздоблюється» психоаналітичним супроводом, як, скажімо, в романах С. Процюка про В. Стефаника, В. Винниченка, А. Тесленка¹² чи «оркеструється» голосами сучасників М. Коцюбинського, як у романі М. Слабошпицького¹³. Дослідження біографічної прози сучасних українських письменників стосуються різних аспектів: тематичного, жанрового, образотворчого, інтертекстуального тощо.

Повість Л. Білик «Промені й тіні Кароля Юзефа Ліпінського» не була предметом спеціального дослідження. У пропонованій студії вперше представлено спробу дослідити особливості художнього моделювання образу скрипаля й композитора Кароля Ліпінського у повісті-феєрії Л. Білик. Художня тканина цієї повісті спроектована в музикознавчий контекст, що показово для творів сучасної української літератури, адже

¹¹ Уперше надруковано: *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського*. Філологічні науки (літературознавство): зб. наукових праць / за ред. О. С. Філатової. № 1 (21). 2018. Миколаїв: МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2015. С. 36-40.

¹² Ідеться про романи С. Процюка «Троянда ритуального болю» (2010), «Маски опадають повільно» (2011), «Чорне яблуко» (2013).

¹³ Мається на увазі роман М. Слабошпицького «Що записано в книгу життя. Михайло Коцюбинський та інші» (2012).

«переступання міжмистецьких меж – художній феномен, який активно привертає до себе особливу увагу» [189, с. 9].

Це твір про любов, музику, творчість, минуле-сучасне і Львів. У біографічній повісті-феєрії Л. Білик «Промені й тіні Кароля Юзефа Ліпінського» відображено активний період творчості відомого польського скрипаля-віртуоза, композитора, мистецтвознавця, фольклориста, педагога. Обрана жанрова специфіка твору дозволяє письменниці експериментувати з часом, уносити певні корективи, сканувати ХІХ століття відповідно до своїх завдань, виводити на перший план характерне. Кінематографічність письма Л. Білик разом із активно експлуатованим потоком свідомості надає твору особливого шарму, максимально наближає реципієнта до постаті музиканта. Один із ключових образів твору – журналістка Регіна, наша сучасниця, яка працює над матеріалом про відомого скрипаля-віртуоза Кароля Ліпінського. Це талановита, зацікавлена минулим і постаттю Кароля дівчина, яка глибоко відчуває дух епохи, коли творив музикант, тонко розуміє неповторність таланту Кароля Ліпінського, попри те, що молодша на два століття, «два століття чужого досвіду!» [17, с. 31], як сама стверджує. Із Каролем Ліпінським у неї склалися довірливі стосунки, із ним їй затишно, цікаво, спокійно. Вірить в успіх проекту дівчини її коханий Ярема, будучи переконаним, що «в її інтерпретації він (скрипаль. – Л. Г.), безумовно, оживе. Регіна бачить його очима сучасної людини і покаже іншим те, що може бути цікавим у долі музичного віртуоза, незважаючи на час» [17, с. 101]. Журналістка Регіна – своєрідне alter ego письменниці, виразник її позиції та світосприйняття. Письменниця зауважує на близькості світовідчуттів журналістки-українки ХХІ ст. з музикантом-поляком ХІХ ст.: «Поглинута віртуальним світом, вона мандрує разом з композитором і скрипалем Каролем у часі» [17, с. 130].

Попри належність до різних століть, вони з особливим задоволенням блукають вулицями Львова: вона – у коктейльній сукні торгової марки PINK, він – у смокінгу з XIX ст.

Підсилює феєричність твору той факт, що образ Регіни-журналістки, котра, як уже мовилося, є виразником думок та відчуттів авторки, збігається з образом дружини Кароля Ліпінського – Анни-Регіни. Л. Білик у примітках пояснює: «Там, де не може цілком перевтілитися (журналістка. – Л. Г.), виступає Анна-Регіна, яка уособлює образ дружини видатного музиканта – Регіни Гарбачинської» [17, с. 130]. Таке умовне триєдине вигранення жіночого образу в повісті допомагає письменниці 1) різнобічно представляти образ Кароля Ліпінського; 2) перетинати кордони часу – з теперішнього в минуле і навспак; 3) розкривати атмосферу доби (XIX і XX ст.); 4) увиразнювати концепцію твору тощо.

Образ Анни-Регіни доповнює відомості не лише про особисте життя, а й психологію творчості скрипаля. У повісті героїня представлена як жінка, котра усіляко сприяла здійсненню таланту Кароля Ліпінського, як дружини С. Далі, Е. Ейнштейна, В. Винниченка та ін. Вона підтримувала, допомагала, розуміла, всіляко сприяла Каролі. Показовим є такий, скажімо, смисловий наголос образу Анни-Регіни, запропонований прозаїкинею: «...молода вже в першу шлюбну ніч знала: понад усе Кароль любитиме таки скрипку, бо це його покликання. Анна-Регіна змирлася з такою суперницею. Дорікати чоловікові – це втратити все» [17, с. 47]. Кароль Ліпінський – люблячий чоловік і батько; у повісті це важливі контури його особистого життя, невіддільного від творчості, проте не надто детально описані, адже площина творчості в біографічній повісті про скрипаля-віртуоза й композитора, за задумом авторки, мала бути представлена масштабно.

Опрацювавши значний масив фактажу, сприйнявши і переживши його, Л. Білик доволі вільно поводить з постатями,

подіями й деталями, проте не безвідповідально. Вона поєднує те, що логічно поєднується стихією музики, як, наприклад, у випадку з Теодором Лешетицьким (Федір Осипович) – польським піаністом і педагогом, який не міг бути другом Кароля Ліпінського, бо коли народився, Ліпінському виповнилося 40 років. Але, враховуючи жанрові особливості повісті-феєрії, авторка вбачає духовну спорідненість цих двох митців, беручи до уваги низку фактів із біографій [див. про це: 17, с. 144-145] і виповнюючи таким чином добу стихією музики. Задіяні у творі персонажі з реального життя доповнюють вигадані Л. Білик образи Франтішека Енвера, Томека Ошерци, Мазени, Олека, Патрика Ожеговського, Анелі, Йоланти, садівника Мирона; вони увиразнюють будні Кароля Ліпінського, відкривають грані його особистості по-новому. Скажімо, Франтішек Енвер зауважує про відмову Кароля бути капельмейстером у його маєтку («Гадає, мабуть, що керувати оркестром не гідне його» [17, с. 38]). Таке рішення Ліпінського – позиція людини, яка відчуває силу свого таланту. А введений у повість образ садівника Мирона випроєктовує ще одну ділянку чину Кароля – його педагогічну діяльність, відкриття школи скрипалів у Вірлові, де навчатиметься й онук Мирона.

Функцію важливого сюжетотворчого образу виконує у повісті Львів – простір творчої реалізації Кароля Ліпінського. У цьому місті родина Ліпінських мешкала з 1799 р. (20 років), а Кароль працював у капелі графа Стаженського (перша скрипка, диригент), диригентом оркестру в польському театрі Львова. Ошатний Львів представлено з особливою любов'ю й теплотою. Львів – це той життєвий простір, що, за Ш. Сент-Бевом, впливає на розвиток особистості, реалізацію митця, формує його творчий потенціал. Щира прихильність героїв і автора твору до Львова висловлюється неодноразово: «Львів дозволяє все, що знакує людину без слів, треба тільки залишатися собою» [17, с. 52], «...воно (місто. – Л. Г.) навчилося само дихати,

само творити, само берегти спадок... Любий Львове, дай я тебе поцілую у морду лева, дай я подихаю тобою!» [17, с. 66-67], «Мудро мовчить Львів. І не дивується... Місто мовчить, бо багато знає про людей» [17, с. 99], «...воно навчилося само дихати, само творити, само берегти спадок» [17, с. 66]. Це місто багато знає і про Ліпінського, бо тривалий час активно комунікувало з ним, сприяло здійсненню його як митця. Залюблений у Львів, місто, що прийняло у своє ошатне осердя його таланти, Кароль-маестро також зізнається: «Люблю Львів. Скрипка так пасує цьому місту!» [17, с. 28].

Географія представлена у творі й іншими назвами, що закономірно, адже йдеться про повість із біографічною складовою: Зборів, Колтів, Вірлів. Це місця присутності Кароля в різні періоди його життя й діяльності, що по-різному оприявлювалися в музиці, зберігали чи поповнювали його енергетику, примножували творчі сили. Логічно долучається до цих назв і «позатекстова географія» – міста гастролей Кароля Ліпінського, це своєрідна мережа його творчої реалізації, де звучить музика: Кошице, Пешт, Люблін, Київ, Варшава, Лондон, Петербург, Познань, Краків, Берлін, Париж, П'яценца, Мілан, Падуя, Венеція.

Постать Кароля Ліпінського представлена в широкому світовому контексті музикантів, композиторів, акторів, письменників, священників і громадських діячів – Т. Шевченко, І. Франко, М. Шашкевич, Н. Паганіні, Т. Падура, Ю. Добриловський, Я. Камінський, Л. Шпор, В. Залеський, Ф. Мендельсон, М. Шимановська та ін. Це ті постаті, що про них у тексті йдеться детально чи принагідно, проте вони маркують час, коли жив і працював Кароль Ліпінський, наповнюють контекст музичної культури конкретними подіями й фактами.

Важливою для осмислення значенності образу Кароля є введена в повість метаінформація. Л. Білик поводить з цим матеріалом обережно, толерантно, згадуючи прізвища та праці тих, хто цікавився творчістю Кароля Ліпінського: повість Р. та Я. Гораків «Скрипка для Ліпінського», праця Р. Горака

«Кароль Ліпінський, його збірка і фонд», радіовистава «Рондо Кароля» в постановці народної артистки України Н. Сумської, картина І. Репіна «Слов'янські композитори», портрет малого Кароля авторства Ю. Рейхана, портрет маестро Кароля Ліпінського авторства А. Рейхана, дослідження викладачки Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника О. Бахталовської «Тарас Шевченко і Кароль Ліпінський: міжнародні мистецькі взаємини». Цей зазначений у повісті матеріал підтверджує *тривалість* постаті Кароля Ліпінського в культурному просторі, допомагає увиразнити надчасовість його творчості, а також формувати концепцію твору, що відповідала б, найперше, жанру й розкривала етапи роботи Регіни-журналістки над працею про віртуоза-скрипаля Ліпінського.

Закономірною в біографічній повісті про скрипаля й композитора є представлення музики – як гра Ліпінського, як враження, як відгуки на його твори, як музикознавчі оцінки, як реакція природи, як танцювальні мелодії тощо. Музика введена в твір настроєво, насичуючи повість емоціями, звуками; вона творить фактуру повісті Л. Білик. Музика в повісті-феєрії – органічний сегмент літературного дискурсу, естетичний ідентифікатор життєтворчості Ліпінського, складова його життя, кут бачення творчої біографії. Музикант-віртуоз перебуває в солодкому полоні музики. Обрані авторкою факти, події з життя Кароля Ліпінського разом із музикою структурно організують твір, формують його як пропорційну конструкцію. Однією з ключових характеристик Кароля є теза «Не другий Паганіні, а перший Ліпінський», що підкреслює самобутність майстерності музиканта-віртуоза, констатує його талант як незаперечний факт.

Письменниця контурно означає важливі етапи зацікавленості Кароля музикою і невідомою залюбленості в скрипку. Скажімо, красномовний епізод із дитинства, коли

малий Кароль, володіючи вродженим відчуттям музики, помічав багатозвуччя в довкіллі: «...коли я стою, то слухаю небо, а коли іду – чую землю, мені ті звуки аж от сюди западають, – він показав на груди, – і штовхають зсередини. Я мушу грати, бо інакше вони проколять мені ребра» [17, с. 15-16]. Згадки у творі про батька-музиканта – непрямі вказівки на природу музичних здібностей Кароля. Таких «закритих» фактів без авторських супровідних коментарів-пояснень у тексті твору чимало. Тому слід бути гранично уважним, щоб відчитувати їх і формувати повний образ Кароля Ліпінського, скажімо, розуміти його відповідальність за музику чи етику поведження зі скрипкою (пошанність, тремтливість у ставленні до музичного інструмента).

Поза текстом повісті залишився період учнівства Кароля, опанування законами й секретами музики. Проте Л. Білик, як творча особистість, глибоко розуміє, що в життєдіяльності талановитої людини не може бути дрібниць чи малозначенневих епізодів, адже митець сприймає й розуміє світ по-особливому, відчуває музику в порухах трави, в шелесті листя на дереві чи в голосі пташок. Музика, яку виконує Кароль Ліпінський, надає повісті спокою, внутрішньої гармонії, вона ніби приборкує життєві негаразди героя. Письменниця відтворює доволі виграшні епізоди змалювання образу натхненного музикою скрипаля, як-от: «На підвищенні з червоного дерева – скрипаль-віртуоз. Він грає так вправно, що публіка сприймає спочатку динаміку його рук, а потім чує мелодію» [17, с. 54]. Уведені в повість танцювальні мотиви – це також один зі способів представлення музики Кароля Ліпінського, як, власне, і репліки поціновувачів таланту, його сучасників: «Кароль справді майстерно імпровізує», «Музика – його мова, ладна слухати цю мову день і ніч! Я ожила від її чаруючих звуків», «І мені концерт додав духу», «О, так, так, танцювальні ритми у музиці Ліпінського відчутні. Гарний концерт!» [див.: 17, 55]. А ось оцінка його музики від Регіни-журналістки, дівчини XXI ст.: «Твій «Військовий

оркестр», Каролю, увібрав природну красу й силу любові... в цьому творі нічого мілітарного нема. Там панує витальний рух» [17, с. 105].

Музика Кароля Ліпінського представлена в творі як натхнення, згусток життєствердної енергії, танцювальна мелодія, світоглядні переконання композитора, котрий вважає, що музика не любить війни, що життєствердною енергією повниться народна музика, адже «пісні простого люду композиційно довершені, гармонійні – нічого штучного! Бери і твори! Я цим жив!» [17, с. 105]. Енергію музики Л. Білик, продовжуючи майстерно оперувати в повісті-феєрії часом і простором, проєктує на красномовний та логічно обґрунтований за законами ідейної єдності твору образ рояля на Майдані в Києві 2014 року. Тендітна постать молодої скрипальки з музичної школи Зборова, яка майстерно виконувала твори Ліпінського на концерті в Польщі (так прочитується неперебутність творчості композитора), викликає асоціації з Майданом: «Звучав рояль на Майдані, перемагаючи смерть від снайперських куль» [17, с. 86]. Ця щемлива для багатьох українців, виконана кількома штрихами мікросцена 1) актуалізує авторську позицію Л. Білик – письменниці-патріотки; 2) підкреслює значення музики на всіх етапах існування нації; 3) вводить творчість поляка Кароля Ліпінського у надчасовий український мистецький простір; 4) підкреслює неперебутність і актуальність музики польського музиканта й композитора; 5) увиразнює філософський аспект повісті.

Саме за допомогою музики авторці вдалося долучитися до творчої лабораторії Кароля Ліпінського, ество якого виповнене сумнівами, тривогою, ваганнями, миттями радості й спокою. Творчість, як відомо, – складний процес, що залежить від багатьох чинників (настрою, натхнення, обставин тощо). Про це зауважують і поціновувачі таланту Кароля: «Слухав Ліпінського у Львові. Потім у Кракові. Тож зауважив, що одну й ту ж річ маестро виконував з різним настроєм. Здається, щоразу звучав

зовсім інший твір» [17, с. 55]. Л. Білик влучними штрихами-акцентами означає різні етапи роботи Кароля Ліпінського над музичними творами, наголошуючи на таїнах несвідомого (і не поясненого ним самим), коли ефективно спрацьовують інтуїція, уява, фантазія, пульсує внутрішня енергія і з'являються асоціації, «коли всі звуки зосереджені в ньому» [17, с. 34]. А сам митець зізнається: «Скрипка, як жива, прислухалася до мене <...>. Я слухав світ довкола і починав його розуміти, коли торкався струн...» [17, с. 35]. Кароль Ліпінський глибоко усвідомлює призначення мистецтва – утвердження в людині краси й гармонії: «...якщо є внутрішній лад, гра прозвучить <...> бо в людській душі, попри недосконалість зовнішніх виявів, завжди живе бажання краси і <...> гармонії. Чогось такого, що утверджує Божественне попри всю нашу гріховність» [17, с. 60]. Музика допомагає йому зрозуміти світ і себе в ньому. Лаконічні описи творчого процесу Кароля Ліпінського підсилюють філософські аспекти повісті, що художньо реалізуються в роздумах про музику, сенс і сутність життя, призначення людини на землі тощо. Ці сентенції суголосні з авторськими поглядами, що засвідчують і останні рядки твору: «Бог кожного наділяє скарбом. Творчість будь-якого рівня дає щастя насамперед тому, хто її продукує. Це сенс життя. Саме життя! Щасливий, хто відчуває Божий світ через всевишню любов» [17, с. 129]. Це запрошення письменниці Л. Білик до роздумів.

Експерименти з часом і простором у біографічній повісті-феєрії Л. Білик «Промені й тіні Кароля Юзефа Ліпінського» сприяли різногранному змалюванню образу скрипаля й композитора Кароля Ліпінського, його особистого життя, творчої і педагогічної діяльності, а також музичного контексту XIX ст. За допомогою образу журналістки Регіни письменниця поєднала минуле й сучасне, конкретизувала важливість і самобутність творчості митця. Заслуговує на окрему увагу дослідження інтермедіальних аспектів твору.



ЛІТЕРАТУРА –
КІНО

КІНЕМАТОГРАФІЧНІ ПАРАМЕТРИ «КАМІННОГО ХРЕСТА» ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА

Кінематографічний арсенал «Камінного хреста»¹⁴

Різноаспектна за стильовим виконанням, проблемно-тематичною наповненістю, високим «порогом» психологізму українська література кінця ХІХ – початку ХХ ст. апелює до зображально-виражальних засобів різних видів мистецтва – живопису, музики, скульптури, хореографії тощо. Широкий арсенал різноманітних прийомів кінематографа сприяв індивідуалізації стильової манери митців, увиразненню особливостей художнього освоєння українськими письменниками філософських ідей Ф. Ніцше про сильну особистість, розбудовував архетипну тканину творів, художню модель бергсонівської ідеї про інтуїтивно-асоціативний тип світовідчуття і «третє око» тощо. Літературний кінематографізм у творах українських письменників урізноманітнив зображення корпусу вражень, актуалізував відтворення внутрішнього через зовнішнє, невидимого через видиме в складному світі переживань героїв, запропонував нові підходи до потрактування складних тем і проблем. Кінематографічні засоби відповідали запитам часу. Адже, як стверджує В. Божович, «кінець ХІХ ст. – це час народження на світ нового мистецтва рухомих зображень» [21, с. 6].

«Камінний хрест» В. Стефаніка належить до тих шедевральних творів світового письменства, що засвідчує ефективність застосування кінематографічних прийомів. Написана 1899 р. новела за різноманітністю застосування кінематографічних ресурсів випереджала першу у світі кінострічку братів Люм'єрів 1895 р. «Прибуття потяга на вокзал Ла Сьота» (фільм, як відомо, знятий із позиції однієї точки, тобто знімальна камера не

¹⁴ Уперше надруковано: Слово і Час. 2014. № 6. С. 32-39.

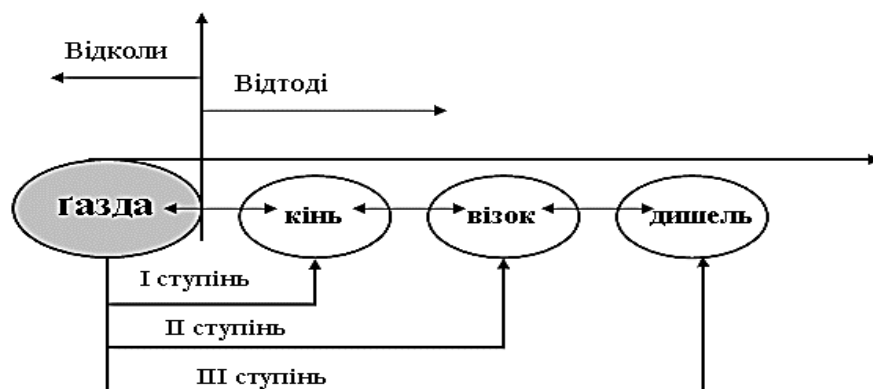
рухалася, фіксувалася на одному місці) та фільм О. Бородіна 1908 р. «Москва під снігом» (тут під час знімання камера рухлива; застосовується монтаж). Наведені факти з історії світового кінематографа хронологічно «обрамляють» новелу В. Стефаніка «Камінний хрест» і є підставою говорити про широту й різноманіття застосування українським письменником кінематографічних ресурсів.

Новела українського письменника складається з семи частин, кожна з яких має свою архітекtonіку, внутрішню подієвість і свій ритм. Щодо останнього, то, як наголошує О. Чичерін, «ритм прози залежить від ступеня наголошеності кожного слова, від сили наголошеності ключових слів, від інтонаційного співвідношення слів у реченні, речень в абзаці» [303, с. 214]. Ритм – один із тих чинників, що забезпечує цілісність твору, впливає на динаміку образів і забезпечує продуктивність подачі художнього матеріалу.

Чергування ненаголошених і наголошених складів перших речень кожної з семи частин новели дають підстави говорити про відлагоджений ритм твору, а отже, й про ритм персонажа. За допомогою заявленого ритму новели автор акцентує на 1) упорядкованості життя Івана Дідуха, 2) екзистенційній проблематиці твору. Герой включений у ритм природи, з якого йому невільно вийти, бо земля потребує обробітку, вимагає праці, здоров'я, здібностей, розуму й енергії його тіла. Так у творі відкривається один із аспектів багатогранної проблеми свободи. Ідею про перебування головного героя «Камінного хреста» в ритмі природи розгортають і підсилюють образи жайворонка, плуга тощо. Перебуваючи в засягах природного ритму, Іван Дідух мимоволі перебирає його на себе. Так, все, що чинить герой, має високий індекс продуманості, виваженості. «Ритм в основі образу... є одним із найбільш тонких і точних рушіїв смислової енергії, зливаючись дуже міцно із ідеєю» [303, с. 5].

У першому реченні новели «Відколи (тут і далі в цитаті підкреслення моє. – Л. Г.) Івана Дідуха запам'ятали в селі ґаздою, відтоді він мав усе лиш одного коня і малий візок із дубовим дишлем» [259, с. 66] часові межі чітко не означені, проте самодостатньо представлений герой – ґазда. Гри з планами часу В. Стефаник не застосовує, позаяк головне завдання письменника – презентувати образ, вивести його на перший план, зацентувати на важливому – його ґаздівських характеристиках. Лише згодом у першій частині новели письменник зауважить, що самовіддано працювати на горбі Іван почав, «як прийшов з війська додому» [259, с. 68].

Із першого рядка твору автор конструює образ головного героя по-своєму лаконічно, по-стефаніківськи вишукано, акцентуючи на ідеї твору. У першій частині першого речення ключовим є слово ґазда. Це первинний код, «спеціальний шифр» (за Ю. Лотманом) для подальшого осмислення образу героя – господаря, *заможного* селянина, якого поважає громада, сім'я. Це перший рівень представлення героя. З огляду на це, друга частина речення («...відтоді він мав усе лиш одного коня і малий візок із дубовим дишлем») фіксує конфлікт, адже *заможний* селянин має такий *бідний* реманент і лишень одного коня. Зауважена невідповідність створює конфлікт, що спричиняє трагедію Івана Дідуха і всього його Роду. Звернімо увагу: у першому рядку твору зафіксовані 1) соціальна невідповідність, 2) внутрішній конфлікт і 3) трагедія Роду. Умовно перше речення відображає подана нижче схема.



Це своєрідна візуальна увертюра. У цьому ансамблі істот і речей, що з ними Іван Дідух перебуває в активному контакті, розгортається презентація героя. Складовими матеріального і духовного світу селянина – кінь, візок, дишель – В. Стефаник означає вектор подачі образу – горизонталь. Проте герой має і вертикаль руху (відображено на схемі), що її режисер Л. Осика в однойменному фільмі влучно представив у вступних кадрах, коли Іван Дідух рухається з конем угору.

Іван Дідух перебуває у логічних, з огляду на рід його занять, зв'язках із речами, що мають важливий соціальний смисл; вони презентують його: герой ще не наділений у творі мовною партією, але про нього промовляють речі його, землеробського, кола. Структура *газда-кінь* є першим ступенем осмислення зв'язків Івана Дідуха з навколишнім світом. Наступні складові у мегаструктурі *газда-кінь-візок-дишель* порушують послідовність, адже до істот (газда й кінь) додаються речі іншого ряду – неістоти, ніби зайві, проте з погляду В. Стефаника і конструйованої вже з першого речення ідеї твору уповні логічно прийнятні, позаяк кожна заявлена річ зі «своєю історією» (Ю. Лотман), що впроваджується у філософію життя газди Івана Дідуха. Віз і дишель через посередництво коня й енергії Івана Дідуха ніби антропоморфізуються, стають важливими допоміжними складовими живого організму. Саме ці предмети *матеріального* світу виграють *духовний* світ героя, скеровують на пошук сутності персонажа. Так деталі упряжі – за Ю. Лотманом, це знаки – координують логіку подачі й побудови образу. «Легкість читання їх (знаків. – Л. Г.) – закон лише всередині одного й того ж культурного ареалу, за межами якого в просторі і часі вони перестають бути зрозумілими» [174]. Газда, кінь, віз, дишель (див. схему) перебувають на одній горизонталі, в межах якої діють хліборобські закони і правила. «Побудувати фразу з предметів, виставлених у вітрині магазину (кожен предмет, у цьому випадку, іконічний знак самого себе),

визначити природу зв'язку її елементів і її кордону – завдання доволі складне» [174]. З огляду на сказане, В. Стефаникові – митцю з промовистим талантом режисера і сценариста селянського життя – це вдалося. Атрибути-характеристики, образи-презентативи головного героя – кінь, візок, дишель – структурують кадр, створюють своєрідний смисловий ландшафт і засвідчують багаторівневність зв'язку героя із землею: ґазда-кінь, ґазда-кінь-візок, ґазда-кінь-візок-дишель.

Кінь, візок, дишель усутнюють напрямок індивідуалізації образу Івана Дідуха. Додам, що важливу характеротворчу роль у новелі виконує дишель (дишло) – груба жердина в упряжі плуга *між двома парами волів*. У текстовій тканині В. Стефаніка – це слово-резерв, що, згідно з властивою письменникові експресіоністичною манерою письма передає внутрішнє через зовнішнє, з першого речення допомагає зануритися у підтекстові глибини образу головного героя, дослідити історію його душі. Так на первинному етапі подачі образу ефективно спрацьовує прийом асоціативного монтажу: дишель передбачає другого коня → Іван Дідух мав лише одного коня → селянин нарівні з конем працює на своїй землі. Так складова кінної упряжі підсилює психологічну наповненість образу, усутнює зв'язок героя із землею, конем, хліборобською працею, підкреслює жертвність персонажа. Дишло не другорядний чи маловартісний текстовий компонент для зачину, а важливий за своєю екзистенційною природою образ-конструктив, адже працювати на землі – смисл життя героя. Тут слушною є думка Л. Виготського: «...слово вбирає в себе, всотує з усього контексту, у який воно вплетене, інтелектуальні та ефективні змісти і починає виражати більше й менше, ніж криється в його значенні, коли ми його розглядаємо ізольовано поза контекстом: більше – оскільки коло його значень розширюється, збагачуючись цілою низкою зон, сповнених новим змістом, менше – оскільки абстрактне значення слова обмежується та

звужується тим, що слово означає тільки в певному контексті» [51, с. 323].

Так уже в першому реченні В. Стефаник розставляє акценти, обирає *ракурс* подачі образу й художнього освоєння ключових проблем новели. Ракурс, як відомо, – важлива ексцентрична «нова точка зйомки, яка очуднює річ» [297, с. 78]. Для оператора головним є те, «як вирізає кінокамера річ або подію з побутового оточення і робить дану річ – мистецькою, сюжетом, чинником емоційного впливу» [цит. за: 297, с. 79]. Ракурс подачі образу в новелі «Камінний хрест» обрано – це ґазда, смислове ядро всього твору. Для селянина працювати на землі – важлива подія дня (і життя!), що осенсовлює будні, надає вартості його перебуванню у світі.

Друге речення новели «Коня запрягав у підруку, сам себе в борозну; на коня мав ремінну шлею і нашильник, а на себе Іван накладав малу мотузьяну шлею» [259, с. 66] – це самодостатній кадр, що продовжує *пояснювати* героя. Зауважмо, що, подаючи перше і друге речення, В. Стефаник застосовує монтаж – добір і з'єднання окремо знятих кадрів кінострічки. Міжкадровий монтаж залучений для координування й поетапної (а друге речення – це один із етапів) конкретизації авторської ідеї, а також прихованих смислів, оцінок, узагальнень. Показові дії героя у другому реченні-мізансцені увиразнюють силові вектори динаміки образу головного героя зокрема і твору в цілому. На цьому етапі потрактування образу Івана Дідуха залучено прийом, що його П. Білоус влучно називає «лінзування словесного матеріалу» [19, с. 11]. Деталь – мотузьяна шлея – подана великим планом і має вагоме смислове навантаження: герой змотузований із конем і землею, перебуває у щільних, системних і внутрішньо непростих зв'язках із реаліями. Мотузьяна шлея (а кінь «мав ремінну шлею») уподібнює селянина до коня.

У першому абзаці новели всі однаково важливі фрагменти (деталі, мікродеталі, образи, мізансцена тощо) працюють на

монументалізм образу головного героя. Сміслово важливі маркери *кінь, візок, дишель і мотузяна шлея*, завдяки послідовності їх подачі, є своєрідними смисловими радіусами для поглибленого розуміння історії переживань Івана Дідуха. Зауважмо, що із зазначених у першому реченні координат герой не виходить – друге і третє речення першого абзацу поглиблюють сприймання і розуміння героя. Характерні деталі матеріального світу Івана Дідуха позиціонуються у творі як складна психологічна конструкція. У першому абзаці В. Стефанік із *мінімальним* застосуванням слів *максимально* візуалізує героя. «Очевидно, – припускає Г. Ключек, – існує закономірність: чим яскравіша візуальність художніх текстів, тим більше в них «кінематографізму», тим значущішою є їхня семіотичність» [139, с. 23].

Подальше опрацювання «Камінного хреста» в кінематографічному розрізі потребує відомостей про плани. Користуючись класифікацією крупності планів Л. Кулешова, який описав їх у кінці 20-х років ХХ ст. [див.: 160], простежимо, як оперує В. Стефанік планами, випереджаючи, таким чином, теоретика і практика кіно. Скажімо, промовистою *деталлю*-характеристикою героя є жила, що напухала на чолі Івана. *Перший середній план* фіксує частину фігури людини до пояса: «Нашильника не потребував, бо лівою рукою спирав, може, ліпше, як нашильником» [259, с. 66]. За допомогою деталей окреслюється частина фігури героя до пояса, як, власне, і в *другому середньому плані*, коли фігура людини зображується до колін: «Коня запрягав у підруку, а сам себе в борозну; на коня мав ремінну шлею і нашильник, а на себе Іван накладав малу мотузяну шлею» [259, с. 66]. *Загальний план* фіксує людину у рамці кадру на весь зріст: «Не раз ранком, іще перед сходом сонця, їхав Іван у поле пільною доріжкою» [259, с. 66]. *Дальній план* або панорамний представлений такими рядками «Камінного хреста»: «То як тягнули... гній у поле, то...однаково

їм обом під гору посторонки моцувалися...» [259, с. 66]. Наголосимо: краєвид не описаний, що характерно для модерністського письма і стилю В. Стефаника, проте концептуально важливою є вісьова складова у характеристиці цього краєвиду – вертикаль (герой рухається під гору), що разом із описаними раніше деталями продовжує формувати цілісний образ Дідуха. Вертикаль руху героя підсилює філософські засади новели й дозволяє потрактовувати Івана Дідуха 1) як інтегральну субстанцію, що єднає небо й землю, 2) як важливий ідейний і композиційний центр твору. Вертикаль, як і описана вище горизонталь, виключає периферію і сприяє героєві зосередитися на головному, суттєвому в його житті, допомагає *бути у світі* зі своєю землею, творити *свою історію* з землею.

Новела «Камінний хрест» засвідчує ефективність крупних планів у мистецтві слова, їх здатність взаємопроникати й усутнювати генеральні лінії твору. Скажімо, згаданий дальній план В. Стефаник із фаховістю хірурга розтинає уточненням: «...то однак і на коні, і на Івані жили виступали» [259, с. 66].

У другому абзаці новели герой перебуває у центрі кадру, а камера – у позиції збоку по відношенню до героя, потім – перед героєм і згодом – зверху над героєм. Така позиція камери зумовлює розкадрування тексту, що, в свою чергу, сприяє увиразненню різних граней образу, підтверджує доцільність центрування героя: показати суттєве на тлі контекстуального. Переключення плану із загального на перший, другий чи середній і у другому абзаці конкретизує головну роль героя у кадрі й у творі.

Початок третього абзацу новели «Не раз ранком, іще перед сходом сонця, їхав Іван у поле пільною доріжкою» [259, с. 66] засвідчує утривавленість, системність роботи Івана Дідуха, який себе-представляє працею (нагадаємо, В. Стефаник усе ще не наділяє героя мовною партією). Робота на горбі надає селянинові внутрішньої самодостатності. Міміку, вираз очей,

як важливі засоби психологізації в мистецтві слова, що їх В. Фащенко справедливо називає «видимою мовою почуттів» [див. про це: 280], у першій частині твору В. Стефаник не описує. Лише у другій частині письменник зауважує, як герой «каменіє»: «...дивився на людей, як той камінь на воду» [259, с. 69], «потряс сивим волоссям, як гривною, кованою зі сталевих ниток [10, с. 69], «заскреготав зубами, як жорнами» [259, с. 70]. А в четвертій частині новели портретні деталі є важливою характеристикою градації почуттів і станів героя: «Іван задумався. На його тварі малювався якийсь стид» [259, с. 72] → «Стулив долоні в трубу і притискав до губів» [259, с. 73] → «Очі замиготіли великим жалем, а лице задрожало, як чорна рілля під сонцем дροжить» [259, с. 73].

Містким із кінематографічного погляду є фрагмент «Бігли в долину (Іван і кінь. – Л. Г.) і лишали за собою сліди коліс, копит, і широчезних п'ят Іванових» [259, с. 66], глибокий сенс якого – ідея єдності у Всесвіті людини й природи – досягається саме за допомогою камери, що фіксує рух у кадрі спочатку з віддалі і збоку («Бігли в долину...»), а потім зблизька і зверху («...лишали за собою сліди коліс, копит і широчезних п'ят Іванових»). Цю панорамну картину-кадр із притаманною В. Стефаникові лапідарністю зміг би з усією філософською повнотою й асоціативною місткістю відтворити «багатослівний у житті і словесний скнара в кіно» (Р. Ангаладян) С. Параджанов (яскраве й переконливе цьому свідчення – глибокосимволічні образи в його шедевральному «Кольорі граната»). У цих рядках українського письменника – високий ступінь семантичної ущільненості, що вимагає багаторівневого герменевтичного тлумачення.

Наступне речення «Подорожне зілля і бадилля гойдалося, вихолітувалося на всі боки за возом і скидало росу на ті сліди» [259, с. 66] з виразним кіноефектом (коли камера підведена до предмета, а потім поступово відходить від нього)

конкретизує філософізм ідеї про єдність у Всесвіті людини і природи.

Зауважмо, що другий і особливо третій абзаци новели характеризуються помітною кінетичністю. Як стверджує Л. Генералюк, «принцип кінетики, руху, динаміки провідний у кіно» [63, с. 332]. Кінетичність у цих фрагментах твору досягається не лише за рахунок зміни кадрів і планів, а й темпоритму образу. Біг Івана Дідуха з конем з гори – незаперечний факт перебування героя у ритмі природи, у ритмі праці, в координатах споконвічно складеної філософії буття українця. Зауважмо: навіть малородючість ґрунту не збиває Івана з ритму; вибиває героя з ритму лише еміграція. Картина бігу Івана з конем дещо несподівана, а, може, декому й дивна; і все ж вона логічна, позаяк В. Стефаник пояснює: «Отакий був Іван, дивний з натурою, і з роботою» [259, с. 69]. Так до заявлених раніше візуальних характеристик героя додаються рухові, з посиленою акцентуацією на потужній роботі душі й тіла українця.

На фактуру монументального образу Івана Дідуха працюють різні зображально-виражальні засоби й кінематографічні прийоми. Один з них – уже згадуваний крупний план «...ліва рука Івана обвивалася сітею синіх жил, як ланцюгом із синьої сталі» [259, с. 66]. Щоб передати «сіті синіх жил», схожих на ланцюги з синьої сталі, В. Стефаник не вдається до перемикання світла – напругу синіх жил передає непосильна праця героя. В. Стефаник, як і О. Роден у скульптурі (принагідно згадаймо його «Мислитель» (1880-1882) із акцентуванням на м'язах ніг, рук), наголошує на скульптурності окремих частин тіла людини, щоб увиразнити суттєве в подачі героя, підкреслити його інакшість. Пластичність образів В. Стефаніка і О. Родена досягається завдяки граничній виразності об'ємних форм. Наголосимо, що у другому абзаці В. Стефаник постійно працює з жилами, його герой інкрустований жилами:

І. «...однако і на коні, і на Івані жили виступали» [259, с. 66];

II. «...як коли би хто буком по чолі тріснув, така велика жила напухала йому на чолі» [259, с. 66];

III. «...ліва рука Івана обвивалася сітею синіх жил, як ланцюгом синьої сталі» [259, с. 66].

Для економного на слова В. Стефаніка такі акценти-повтори не характерні. Проте якщо надзвичайно вимогливий до свого стилю письменник до таких прийомів удається, то, очевидно, має на це незаперечні підстави: наголосити на непосильності праці селянина. Означені на різних частинах тіла (чолі, руці) Івана жили асоціюються з роботами С. Далі 1936 р. «Венера Мілоська», «Антропоморфна шафка», «Місто шухляд», «Жираф у вогні», у яких митець акцентує на частинах людського тіла за допомогою відкритих і закритих шухляд, що символізують пам'ять, а також приховані думки. Асоціації, що виникли, мають зовнішнє джерело схожості, однак природа цих деталей у кожного з митців різна: у С. Далі параноїдально-критична, у В. Стефаніка – експресіоністична. Жили у Стефанікового героя – це пам'ять його тіла, що у такий спосіб «промовляє» про багаторічну тяжку працю. Жили тримають усю «архітектуру» складного образу Івана – вони, як арматурний каркас у бетонній конструкції, що, наголосимо, було новим в архітектурних спорудах початку ХХ ст. (наприклад, тих, що належать авторству С. Городецького).

В образах С. Далі шухляди розташовані на чолі, грудях, животі, ногах. У В. Стефаніка жили – фіксатори душі й тіла героя – на чолі, руках (як закриті) і на нозі – то вже відкрита рана, про яку Іван говорить: «Та цу ногу сапов скребчи, не ти її слинов промивай» [259, с. 66]. Ця остання «шухляда» у виконанні В. Стефаніка відкрита – вона наповнена землею і кровоточить; це перша репліка селянина у творі, що розкриває грані Іванової філософії себе-розуміння і себе-сприймання.

На початку 20-х років ХХ ст. теоретики формалізму зацентрували одну з особливостей руху в кіно: «Кінематограф

може мати справу тільки з рухом-знаком, рухом смисловим. Не просто дія, а дія-вчинок – ось сфера кінематографа» [цит. за: 297, с. 78]. Саме тому слушною є думка Я. Цимбал, що німе кіно «обходилося без словесних психологічних характеристик: характери героїв достатньо розкривалися через їхні вчинки» [297, с. 78]. Через учинки, рухи презентує свого героя у першій частині й В. Стефаник. Фрагмент речення «То як тягнули снопи з поля або гній у поле...» [259, с. 66] за допомогою монтажу двох кадрів (перший фіксує рух із поля, другий – рух на поле) відображає фрагмент хліборобського циклу, факти життя селянина. Проте український письменник (і це характерно для манери письма В. Стефаника) не зафіксував день *сходження Івана на гору з хрестом*. У новелі лише з уст Івана дізнаємося, що він «собі на своїм горбі хресток камінний поклав. Гірко-м го віз і гірко-м наверх вісаджував, але-м поклав. Такий тяжкий, що горб го не скине, мусить го на собі тримати так, як мене тримав» [259, с. 73]. Згадка про хрест у день прощання Івана з селом помітно підсилює трагізм ситуації. Додам: усю гіркоту несення Іваном хреста на собі з максимальним психологічним нюансуванням відтворив український режисер Л. Осика у фільмі «Камінний хрест» – хрест у кінострічці обмотаний (промовисто!) білим полотном, як дитина; це надає надзвичайно емоційній і вражаючій сцені особливої філософічності й щемливості, що підсилюється глибиною кадру, у якому герой перетворюється на цятку.

Важливими засобами творення образу в кінематографі й художніх творах письменників-модерністів є діалоги й монологи. У новелах В. Стефаника, на переконання С. Хороба, вони «у багатьох випадках експресивно драматичні, і кожне мовлене *слово*, по суті, – рішення, *вчинок*» [291, с. 260]. Триєдність «слово-рішення-вчинок» чи не найяскравіше в кінематографічному розрізі ілюструє репліка Івана Дідуха на початку шостої частини новели: «Стара, гай, машір – інц, цвай,

драй! Ходи, уберемося по-панцьки та й підемо панувати» [259, с. 75]. Показова мовна партія героя сформована зі спонуки «Ходи, уберемося по-панцьки...» і наслідку-перспективи «...підемо панувати». Трагізм Іванової спонуки-рішення підсилює репліка Михайла, який «ймив Івана за барки, і шалено термосив ними, і верещав як стеклий:

-Мой, як-єс газда, то фурни тото катренє з себе, бо ті віполичкую як курву! [259, с. 75].

Філософську суть і глибокий трагізм цього промовистого у загальній концепції новели епізоду з виразною кінематографічною домінантою і нюансуванням на високій амплітудності звуку, емоцій і жестів майстерно відтворив Л. Осика в уже згадуваному однойменному фільмі (сцена виходу з хати всіх членів родини Дідуха в чорних строях).

Використовує В. Стефаник й інші ресурси кінематографа. Наприклад, перехресний монтаж (закінчення першого абзацу й початок другого) – такий вид монтажу, коли «одні частини твору будуються за принципом мізансцени і представляють певну послідовність подій з життя героїв, а в основі інших...застосовується принцип панорамування» [64, с. 264]. У шостій частині новели В. Стефаника «Камінний хрест» залучено стоп-кадр: «Іван витріщив очі, але так дивно...» [259, с. 75]. Це по-експресіоністськи виразно, «коротко, сильно і страшно». Після самопредставлення героя на початку твору далі у першій частині автор зауважує: «Як прийшов із війська додому...» [259, с. 68] – така раптова зміна часу у творі дозволяє говорити про застосування ще одного кінематографічного прийому – монтажного ритму. Промовистою у новелі В. Стефаника є характерна для кінематографа трансформація звуку в зображення: «Плоти попри дороги тріщали...» [259, с. 76], «Заскреготав (Іван. – Л. Г.) зубами, як жорнами...» [259, с. 70] тощо. У творі В. Стефаник застосував і глибину кадру: «То як їм траплялося сходити з горба, то бігли» [259, с. 66]. Це біг, який

слушно спостерігати з віддалі, щоб бачити траєкторію руху героя, рух усього тіла Івана по відношенню до горба, коня, дороги, тобто співмірність селянина з цими величинами.

Наприкінці другого абзацу і на початку третього В. Стефаник успішно застосовує кінематографічний прийом перемикування світла: сіть синіх жил на лівій руці Івана виразно помітна на світлі, тобто вдень, а в наступному фрагменті речення «Не раз ранком, іще перед сходом сонця...» [259, с. 66] світло притлумлене. Додам, що активно працює світло на загальну концепцію героя і в такому фрагменті новели: «Не раз заходяче сонце застало Івана наверху, то несло його тінь із горбом разом далеко на ниви. По тих нивах залягала *тінь Іванова, як велетня* (письмівка моя. – Л. Г.), схилоного в поясі» [259, с. 68]. У цих рядках по-стефаниківськи вишукано освоєна ніцшеанська ідея про надлюдину; автор *означає* контури свого героя – *велетня*, але (!) схилоного в поясі – і в наступних частинах новели означену контурами площину *розшифровує*, наповнює сутністю.

Не можна не лишити без уваги й Стефаникові метафори, першоосновою творення яких, як відомо, є «структурні засоби, що нагадують роботу кінокамери, яка проектує на екрані все, що стається в реальності» [211, с. 198]. Наголосимо на значеннєвості лише образу каменя, що з ним неодноразово порівнюється Іан Дідух: «Стояв перед гостями..., каменів, бо слова не годен був заговорити» [259, с. 69], «Отак Іван дивився на людей, як той камінь на воду» [259, с. 69]. Камінність Івана перебирає на себе хрест, що його герой виніс на горб, задекларувавши таким чином кінець свого (і свого Роду!) перебування на рідній землі.

У цьому контексті слушно говорити і про символіку імені героя. Загальновідомо, що прототипом став селянин Штефан Дідух із Русова. Проте слід наголосити, що прізвище героя новели В. Стефаника несе важливе філософське й ідейне

навантаження: воно символізує *останній сніп із ПОЛЯ РОДУ* Дідухів, сніп, що не дочекався Різдва – опинився поза обрядами, традиціями, без яких приречений на загибель; Дідух завершує буття свого Роду на землі пращурів камінним хрестом.

Запропонований аналіз новели В. Стефаника «Камінний хрест» у кінематографічному розрізі не претендує на вичерпність (позаяк представлені лише вектори осмислення твору в кінематографічному аспекті), проте дає підстави стверджувати, що кінематографізм у синтезі з оптимальним добром деталей у цьому творі допоміг письменникові художньо розгорнути філософію розуміння українським селянином світу, свого буття і своєї ідентичності. Прозаїк успішно застосував різноманітні засоби й прийоми кінематографізму, що сприяло індивідуалізації його стильової манери, увиразненню національних рис українського модернізму, інтеграції його творчості у світове письменство.

Кінематографічні аспекти візуалізації образу в «Камінному хресті» Василя Стефаника¹⁵

Самобутня творчість раннього українського модерніста В. Стефаника привертає увагу дослідників від часу з'яви його творів. Предметом вивчення були різні аспекти прози – стильові, хронотопічні, пов'язані з секретами творчої лабораторії письменника тощо. Вивчення кінематографічної парадигми творів письменника – один із перспективних напрямків дослідження, що актуалізує значенність творів В. Стефаника, увиразнює думку про непересічність таланту та багатогранність національно маркованих образів цього письменника.

Слушно розглянути інтерактивність кінематографічної поетики в новелі В. Стефаника «Камінний хрест» – студії

¹⁵ Уперше надруковано: *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2016. № 2. С. 143-150

(так зазначено в підзаголовку твору) про ментальну злютованість українця з землею; зокрема ролі дії, крупного плану, декорацій, деталі, монтажу, світла тощо в побудові візуального образу головного героя твору. Кінематографічні прийоми ефективно ідентифікують головного героя, продукують смисли, є важливим засобом розкриття прихованих підтекстів твору тощо.

Як відомо, твір починається (вже в першій частині першого речення) констатацією факту про те, що головний герой твору, Іван Дідух – газда: «Відколи Івана Дідуха запам'ятали в селі газдою...» [259, с. 66]. Однак у цей, на перший погляд, незаперечний факт, уносить сумнів друга частина цього ж речення-констатації: «...він мав усе лиш одного коня і малий візок з дубовим дишлем» [259, с. 66]. Так уже перше речення новели приховує інтригу, загадку (як у кіно), що її письменник упевнено тримає аж до згадки про камінний хрест.

Уже мали нагоду зауважити, що за допомогою деталей (візок, дишель), які увиразнюють соціальну іманентність героя (що характерно для кіно), фіксується драматизм ситуації. Але додаю: так через деталі автор декларує думку про особливість свого героя, його дивакуватість у побуті й праці. Скажімо, у рішенні обробляти «горба щонайвищого і щонайгіршого над усе сільське поле» [259, с. 68]; у доволі своєрідному лікуванні ноги, в яку забився будяк: «то кулаком його вгонив далі в ногу» [259, с. 68]; у тому, що ніколи не їв коло стола; ходив до церкви лише раз у рік, на Великдень; що курей «зіцірував», щоб не порпали гній. Проте, очевидно, на ці дивакуватості Іван Дідух мав логічні пояснення: горба обробляв, бо це була «його пайка» від батька; будяка не виймав із ноги, бо «я не маю чьису з тобов панькатиси» [259, с. 68]. Ці мікрофакти з життя Івана Дідуха свідчать про наповненість побуту героя продуманою дією, а життя – переконливою

мотивацією, що забезпечувала його єство внутрішньою гармонією.

У попередньому матеріалі про новелу В. Стефаника вже йшлося про слухність розкадрування початку «Камінного хреста» В. Стефаника. Перше речення має всі показники кадру з першим планом, адже презентує модель «герой+кінь+малий візок», кожна складова якої усутнює характеристику героя. Так за допомогою візка, коня, що з ними тривалий час працює герой, В. Стефаник декларує уже з перших рядків головну думку твору про зв'язок українця з землею й започатковує концепцію про самотність Івана Дідуха, його утривавлене в часі й просторі перебування з землею, конем, родиною (бо працює для добробуту родини), громадою (односельці поважають Івана Дідуха, в їхньому розумінні він – ґазда). Любов до землі селянин не виголошує в монологі; її, власне, не афішує й В. Стефаник, бо про сокровенне тихо мовчать, його утаємничують від інших, носять у собі. Щоправда, не раз, як днина скінчиться, зізнавався Іван Дідух, «я паду на ниву та й ревно молюси до Бога: Господи, не покинь ні ніколи чорним кавалком хліба, а я буду все працювати, хиба бих не міг ні руков, ні ногов кинути...» [259, с. 73]. Це прохання до землі, яка чує, розуміє, сприймає і вміє дякувати.

Наступне речення новели «Камінний хрест» представляє Івана Дідуха в русі – чи не найефективнішому способі подачі героя в кінематографі: «Коня запрягав у підруку, сам себе в борозну» [259, с. 66]. В. Стефаник, як талановитий режисер, володіє ритмом монтажу, правильно komponує сцени, обираючи саме ті, що фіксують широкий діапазон почуттів і переживань, самодостатність Івана Дідуха – особистості, хлібороба, який любить землю, бажає на ній працювати та працює – за правилами, без поспіху, апелюючи до досвіду предків.

Далі, як уже наголошувалося в попередньому матеріалі, В. Стефаник продовжує конкретизувати героя, ідею органічного зв'язку Івана Дідуха з землею: «На коня мав ремінну шлею і

нашильник, а на себе Іван накладав малу мотузяну шлею» [259, с. 66]. Першопланова композиція цього кадру має глибоку ідею-код, що продукує смислову парадигму всього твору і пояснює, на перший погляд, непояснювані емоції та поведінку героя. Ефективність і продуктивність деталі (теж важливої складової в кінематографі) – мала мотузяна шлея – вибудовує перший план кадру, його стиль, як, власне, і є маркером стилю життя героя. Це той випадок, коли, за Л. Кулешовим, «річ не лише завойовує перше місце в кадрі, але часом витісняє навіть натурника» [160, с. 79]. Отже, слушно констатувати смислову рівноцінність предмета й героя у реченні-кадрі В. Стефаніка. Письменник глибоко розуміє силу, важливість, інформативність речей, якими оточує героя. «Відокремлювати натурника від речей не можна, позаяк вони найтіснішим чином пов'язані, і найкраща виразність ліній фігури натурника, не вкомпонована в обстановку, що його оточує, руйнує враження від кадру» [160, с. 80].

В. Стефанік продовжує монтувати історію про свого героя, конкретизуючи й доповнюючи попередні дії Івана часом, простором, а також напрямом руху персонажа: «То як тягнули снопи з поля або гній у поле...» [259, с. 66]. Письменник максимально скорочує метраж кадрів – вони мають ефект спалаху, що вповні виправдано, коли треба сказати найголовніше. У кінематографі це називають американським типом зйомок, коли навіть на загальному плані немає подробиць, а лише те, що необхідне для побудови образу та концепції картини. У такий спосіб американці розв'язували складні сцени, «знімаючи лише той момент руху, без якого не виходить у даний момент необхідна дія» [160, с. 68]. Камера В. Стефаніка розташовується в такому положенні до героя, що рух персонажа сприймається в простій і зрозумілій формі. Пейзажних дрібниць і подробиць тут немає, бо 1) вони відвертають увагу; 2) літературний модернізм їх виключає, нехтує ними. В. Стефанік – майстер лаконічного письма.

Для нього найголовніше – чіткий рух, який уже був почасти заявлений у попередньому абзаці; а тепер автор акцентує на тривалості цього руху та його включеності в природний колообіг. Прозаїк наголосив на щоденній та виснажливій праці Івана Дідуха, що влучно передав векторами *вверх-вниз*, які фіксують не стільки виконання робіт, як їх результативність.

Як відомо, велику роль в організації кінематографічного матеріалу відіграє монтаж, принцип зміни кадрів, а не їх наповнення. «Засіб впливу на глядача, – зауважує Л. Кулешов, – полягає в системі чергування шматків, що складають кінокартину» [160, с. 167]. Як стверджують теоретики і практики кінематографа, «склеювання кадрів – не просто послідовний показ подій, а народження нового змісту. Зміст виявляє себе не лише в окремих кадрах, а й у їхньому зіставленні» [156, с. 148]. При монтуванні знятих кадрів важлива залежність (співвіднесеність) першого знятого кадру при склеюванні з другим. Тобто кожен монтажний стик, кожна склейка має народжувати зміст, емоційне напруження.

Склеювання кадрів у «Камінному хресті» В. Стефаніка найнесподіваніше, тому й породжує думку, несе смисл, філософізує образ головного героя, передає його природу через звичну виконувану роботу, а не лише в екстремальній ситуації, наприклад, під час прощального танцю з хатою, односельцями й землею. У двох частинах речення («...то як тягнули снопи з поля, або гній у поле...») витиснуто все зайве, ущільнено час, конкретизовано результати (вгору-вниз, гній-снопи). У розмірено-відлагодженому ритмі праці виформовується самоповага героя – він усвідомлює свій виконаний обов'язок перед землею: зібрано урожай (снопи) і подякувано за урожай (вивезено гній). Між цими двома фрагментами речення – кадрами – важка праця українця; а отже, й склеювання цих кадрів, що фіксують різний час і різні види праці, художньо відтворює філософську вертикаль життя героя, доля якого

міцно пов'язана з землею, з культурою її обробітку й спілкування. Фрагмент речення засвідчує уміння В. Стефаніка експериментувати з часом, акцентувати на суттєвому. До найменших деталей продумане Стефанікове заангажування героя в часі й просторі, у звичному для персонажа середовищі увиразнює тему неперобутності українця на землі.

Як зауважує Л. Кулешов, «головним у більшості картин є робота людини, позаяк найважливіше цю роботу розподілити й освітлити на екрані так, щоб перед глядачем увесь час проходили строго організовані кадри – окремі моменти картини» [160, с. 104]. Такими чітко організованими кадрами у В. Стефаніка є епізоди, що відтворюють працю Івана Дідуха на полі: запрягає коня; тягне снопи з поля, гній у поле; «їхав... у поле пільною доріжкою» [259, с. 66]; біг у долину разом із конем. Усе це заявлено у перших трьох абзацах. Кожна дія героя відповідальна, тому поглиблює психологізм твору, унаочнює логіку органічного зв'язку Івана Дідуха з землею, розкриває драматизм його життя й поєднання душевного й духовного в буденних реаліях. Саме у роботі, тобто *в русі*, якнайповніше розкриваються корпус емоцій, ревно ставлення героя до праці, предметів, що оточують його тощо.

На декораціях, як уже було мовлено, В. Стефанік не акцентує, хоча й категорично не нехтує ними, якщо вони увиразнюють його героя, як, скажімо, у наведеному нижче лаконічному фрагменті: «Бігли в долину (Іван і кінь. – Л. Г.) і лишали за собою сліди коліс, копит і широчезних п'ят Іванових. Придорожнє зілля і бадилля гойдалося, вихолітувалося на всі боки за возом і скидало росу на ті сліди» [258, с. 66]. Заявлені у цій мізансцені декорації є важливою композиційною складовою, яка ефективно «працює» на розбудову глибокого філософського підтексту твору, ідеї про майбутнє українця з землею. У цій сцені з кінематографічною продуктивністю скомбіновані загальний та крупний плани употужнюються динамікою зображеного:

1) бігли Іван та кінь; 2) зілля і бадилля вихолітувалося і скидало росу. Як стверджує Б. Крижанівський, «гарно спілкуються зображення рухомі, динамічні» [156, с. 119]. Згадана мікросцена В. Стефаніка ніби знімалася з наїздом камери, з акцентуванням на цікаві, з глибоким підтекстом ракурси і, що важливо, була технічно правильно змонтована: слушно передане спілкування одного предмета з іншим (кінь, Іван, бадилля, колеса).

В. Стефанік описує важку й виснажливу працю героя на горбі в антропологічному ракурсі та з експресіоністичним акцентом: «...а Івана як коли би хто буком на чолі тріснув, така велика жила напухала йому на чолі» [259, с. 66]. Кінематографічна організація матеріалу відображає психологічність сюжету – *великої історії українця з землею*. Портрет героя В. Стефанік подає фрагментарно, без деталізації, акцентуючи на головному, найпоказовішому, конкретному – на енергетичному зв'язку Івана Дідуха з землею. Очевидно, така велика жила напухала на Івановому чолі й тоді, коли він тягнув на горб камінного хреста. Випукла жила на чолі – важлива по силі виразності деталь крупного плану, психологічно значущий елемент, адже, як стверджує Л. Кулешов, «головне не погані черевики робітника і не кепська куртка, а його енергія і його робота» [160, с. 101].

На етапі презентації героя «Камінного хреста» в другому абзаці *обличчя* (як попередньо дія – запрягання коня тощо) також *виражає працю*, передає емоцію. Це не обличчя-типаж, що про нього зауважує режисер С. Ейзенштейн, коли йдеться про набір соціальних і «характерних» ознак [див. про це детальніше: 22, с. 291]. Обличчя Івана Дідуха має індивідуальну текстуру, що конкретизується жилою, яка в реальному житті напухала від виснажливої праці, а в кіно, очевидно, передається за допомогою гриму та світла. В. Стефанік-фізіогноміст, дозволю зауважити, презентує доволі фотогенічного героя, виразного, зі сприятливими для відтворення на кіноекрані

даними. Жила не спотворює Іванового обличчя, вона рельєфізує його, надає важливу інформацію про героя, адже, за С. Ейзенштейном, в обличчі відкладаються знаки пережитого часу [див. про це: 222, с. 292]. Відрізки пережитого Стефаниковим героєм – багатолітня важка праця. Жила на чолі Івана Дідуха «бере активну участь» у творенні ідеї твору, концепції героя, формуванні філософської парадигми новели тощо, адже обличчя героя у цьому творі, скористаємося думкою А. Подороги, постає як модус з'яви смислу [див.: 222, с. 272]. Обличчя, як стверджують теоретики і практики кіно, не повинно блокувати тіло чи суперечити руху тіла: «Кожен рух м'язів обличчя і всього тіла має бути розрахований у часі й просторі» [160, с. 103]. В. Стефаникові вдається зреалізувати цю вимогу: письменник продовжує далі ретельно працювати над пластично-фотогенічними рухами свого героя, що передають тілесне напруження – до чола з напухлою жилою логічно додається опис руки: «...а ліва рука Івана обвивалася сітею синіх жил, як ланцюгом із синьої сталі! [259, с. 66]. Цей гранично лаконічний опис має всі ознаки класичного кадру, де максимально працює світло, де В. Стефаник проявляє себе як талановитий режисер та оператор. «Світло визначає форму всього, що освітлюється», – підкреслює Л. Кулешов [160, с. 104]. «Уміло зроблене світло, – додає, – має виняткове значення для кадру» [160, с. 79].

Так до діалогу з обличчям долучається рука, а потім поранена будяком нога. Описи частин тіла Івана Дідуха письменник подає без поспіху, за допомогою деталей, реплік, увиразнюючи психологічну сутність людини, яка все життя пропрацювала на землі. В. Стефаник ніби дотримується порад кінематографістів-практиків, які стверджують, що «руки й ноги найбільше приваблюють увагу... режисерів, найбільше захоплюють, зацікавлюють їх, позаяк ці частини тіла, як найбільш виразні, характерно підкреслюють і сценарний тип,

і його психологічну сутність <...> руки виражають буквально все: походження, характер, здоров'я, професію, ставлення людини до явищ; ноги – майже так само» [160, с. 109-110]. Іван Дідух – селянин, який не одне десятиліття *пере-був на землі та з землею*, виробив культуру володіння тілом, яка характеризується відсутністю зайвих, різких та поспішних рухів, в узгодженні пластики рук, ніг із виразом обличчя, тобто засвідчують вираженість та поміркованість героя.

Звернімо також увагу на ретельно виписаний В. Стефаником ряд промовистих і, як видається, зв'язаних між собою деталей: ремінна шлея коня + мотузьяна шлея Івана + жили на Івані й коні + сіть синіх жил на руці Івана + ланцюг слідів Івана, коня й воза. Ці шлеї-жили, на нашу думку, мають у творі глибоке смислове навантаження і вкотре підкреслюють зрощеність, зв'язаність героя-українця з землею.

Отже, презентація головного героя у першій частині новели В. Стефаніка «Камінний хрест» відбулася. З кінематографічному аспекті візуалізація образу Івана Дідуха виконана технічно правильно. У наступних розділах із не меншою відповідальністю і вправністю – сценариста, режисера, освітлювача – В. Стефанік продовжує говорити про Івана Дідуха, але вже іншого, того, що залишився без землі та майна і влаштував проводи у своїй-не-своїй хаті. Із землею герой був переважно мовчазний і тихий, бо свою енергію укладав у працю. У 2-7 частинах новели Іван Дідух постає як людина, яка втратила під ногами ґрунт. Візуально характеристика образу триває, проте вже з іншим ракурсом, бо чоловік назавжди втратив землю: Іван Дідух перед односельцями «каменів, бо слова не годен був заговорити» [259, с. 69], «*тупо глядів наперед себе і хитав головою*» [259, с. 69], «*потряс сивим волоссям*» [259, с. 69], «*Відійшов до газдів і крутив головою*» [259, с. 70], «*очі замиготіли великим жалем, а лице задрожало*» [259, с. 73]. Такі лапідарні описи героя підкреслюють факт внутрішнього

дисбалансування, спричиненого утратою землі, розривом із ріднокраєм, односельцями: як бачимо, з наведених вище фрагментів, пластика тіла героя зникає. Аж тепер, залишаючи землю, якій віддав свої сили й молодість, Іван Дідух зізнається: «Я зробок – ціле тіло мозоль, кості дрихливі, що заки їх рано зведеш до купи, то десіть раз йойкнеш!» [259, с. 71]. В. Стефаник і далі дотримується «міри» в описі рук героя. Іван Дідух навіть у цій екстремальній для нього ситуації володіє культурою рухів – тримає руки економно й раціонально: «Стулив долоні в трубу і притискав до губів» [259, с. 73], «поклав голову в долоні і довго щось собі нагадував» [259, с. 75]. Це рухи, що свідчать про гамування болю, можливо, про внутрішні монологи, які герой виголошує для себе-заспокоєння, це своєрідний супровід до екзистенційної терапії.

Важливим доповненням візуальної характеристики образу Івана Дідуха в «Камінному хресті» є багата звукова палітра твору, яка помітно змінюється – від тихого поскрипування воза і врівноваженої ходи Івана в першій частині новели до пиятики, співів, плачів, коли «великої бесіди було багато» [259, с. 75], коли «в шум, гамір і зойки, і в жалісливу веселість скрипки врізувався спів Івана і старого Михайла» [259, с. 75] у 2-6 частинах новели. У творі наявні й експресіоністично забарвлені звуки («заскреготав зубами, як жорнами» [259, с. 70], «стискалися (Іван і Михайло. – Л. Г.) за руки так кріпко, аж сугасти хрупотіли» [259, с. 75], що на екрані, очевидно, вимагають візуального (акцент на міміці, жестах тощо), аніж звукового вираження. Широкий і багатогранний діапазон звуків у новелі потребує окремої студії.

У новелі «Камінний хрест» В. Стефаник користується різноманітними кінематографічними прийомами, що візуально увиразнюють характерні риси головного героя, його погляди на життя і призначення у світі. Залучення елементів кінематографізму сприяє утвердженню самобутності українського модернізму, концептуалізації національної своєрідності літературного героя.

**«Земля» Олександра Довженка:
фільм, кіноповість, музичний супровід від
«ДахаБраха»¹⁶**

У сучасній музикознавчій думці актуальними є питання традицій і новаторства виконавства, природи історико-художніх процесів, дослідження маловідомих та невідомих пам'яток історії музичної культури тощо. На сьогодні все ще залишається нагальним вивчення широкого корпусу проблем, пов'язаних зі стильовою специфікою сучасної української музики, її самобутністю, побутуванням фольклорних традицій у музичній культурі України, особливостями авторських обробок народних мелодій для різноманітних інструментів тощо.

Існують численні студії про синтез мистецтв – музики, літератури, театру, кіно тощо. Різноманітна творчість О. Довженка також потребує ґрунтовних досліджень із інтермедіальною складовою. У цьому матеріалі за допомогою осмислення триєдності музики, кіно та літератури виявляються нові сенси в музичних композиціях та у кінострічці О. Довженка «Земля». Є потреба виявити ідейно-тематичну, образотворчу, інтонаційно-ритмічну суголосність музичного супроводу гурту «ДахаБраха» з фільмом та сценарієм О. Довженка.

«Земля» О. Довженка – останній твір епічної трилогії «Звенигора – Арсенал – Земля», один із найвідоміших українських фільмів, визнаний шедевром світового кіномистецтва, знімався влітку-восени 1929 р. у с. Яреськи на Полтавщині. Після купюр та 32-х офіційних і приватних показів прем'єра стрічки відбулася 8 квітня 1930 р., а через 9 днів фільм заборонили через звинувачення в «біологізмі» й «натуралізмі».

¹⁶Уперше надруковано: IX Довженківські читання: збірник наукових праць Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка / за ред. А. О. Новикова. Глухів: ГНПУ ім. О. Довженка, 2019. С. 19-25. + ВІСНИК АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ

Фільм мав грандіозний успіх у Європі. 1958 р. на міжнародному референдумі кінокритиків у Брюсселі його було названо одним із 12 найкращих фільмів усесвітньої історії кіно. Кіноповість «Земля» написана на основі фільму упродовж 1930–1952 рр. Новий музичний супровід до відреставрованої кінострічки «Земля» 2012 р., створений українським етно-хаос гуртом «ДахаБраха», переорієнтовує акценти «Землі» з ідеологічних на загальногуманістичні, підкреслюючи пантеїзм способу життя нашого народу, самотність українського космосу, прадавню злютованість українця з землею на енергетичному рівні. «Безумовно, ми озвучували фільм з точки зору людини початку ХХІ століття, яка знає, що після 1930 року, коли була закінчена робота над “Землею”, були роки комуністичного голодомору 1932–1933, роки репресій, і ми знаємо про непросту долю самого Довженка в соціалістичній імперії. Водночас ми прагнули передати також і автентичність та наївність тих почуттів і послань, які ніс нам той час і та епоха, і які несе нам і сьогодні наша “Земля”» [283]. Ці слова М. Галаневича є ключем до розуміння творчої лабораторії гурту «ДахаБраха».

Стиль етно-хаос гурту «ДахаБраха» – це суміш різних культур світу, він розхитує усталене, змішує звичні акценти, експериментує заради точнішого сугестивного відтворення глибинного смислу. Виконані в автентичній манері музичні композиції поєднуються з оригінальним звучанням багатоманіття інструментів із різних частин світу. Квартет ритмізує автентичні фольклорні зразки, експериментує з вокалом. Виконавці змішують українські народні пісні з різними фольклорно-музичними традиціями (їх надихають, скажімо, арабські й індійські мелодії), прагнучи таким чином дошукатися глибин у традиціях музичної культури, зробити музику якісною і професійною, що, власне, їм успішно вдається, адже енергетика музичних композицій гурту «ДахаБраха» вводить слухачів (глядачів) у своєрідний гіпнотичний стан.

«ДахаБраха» продукує спів і музику, що їх «упізнають» наші – українців початку ХХІ ст. – внутрішні структури, а разом із «Землею» О. Довженка допомагають відчувати, розуміти й транслювати образ землі музикою.

Автентичне виконання допомагало вокалістам пережити справжні відчуття та враження, заґрунтовані на комплексі «якостей, реакцій на світ, слів, жестів, руху в часо-просторі – космо-психо-логос, до творення якого спричинилися різні “хімічні” сполуки, серед яких не останню роль відігравали ландшафт, ґрунт, у який Бог “висадив” даний етнос, спосіб життя справіку, ще якісь генетичні сполуки» [3, с. 21]. Це ті основи, що заявлені в імпровізованій, не фіксованій нотними записами музиці, комплексі інтонаційних, ритмічних, тональних утворень, видобутих із глибин підсвідомого.

Кіноповість О. Довженка містить гранично важливий для вибудування ідейно-тематичної парадигми та системи образів твору художній матеріал. У цих «спогадах про сценарій і фільм» [98, с. 39] автор наголошує на головному, суттєвому для артистів, водночас щиро виголошуючи повагу й пошану до свого роду. Показовою, скажімо, є характеристика артиста на роль діда Семена, котрий мав володіти низкою «особистих достоїнностей, без яких жодні мистецькі хитромудрощі не допоможуть йому зберегти усмішку після смерті» [98, с. 43]. Прообразом, як відомо, став рідний дід О. Довженка, який часто йому згадувався «в саду, якраз коло погребні, під яблунею, серед яблук і груш, на білому стародавньому рядні, в білій сорочці, весь білий і прозорий від старості й доброти, лежав мій дід Семен [...] се було давно й красиво. І лежав він...теж красиво (тут і далі в цитаті письмівка моя. – Л. Г.)» [98, с. 41].

Артист на роль діда Семена мав бути з високим чолом, «і щоб умів також орудувати косою, вилами, ціпом або зробити хату чи змайструвати воза без єдиного шматочка заліза, – одне слово, зробити всяку корисну річ спритно й весело. І щоб не боявся ні

дощу, ні снігу, ні далекої дороги, ані щось важке носити на плечах...Щоб умів розмовляти приязно не тільки з начальством, чи з простими людьми, а й з конем, телятами, з сонцем у небі і навіть травами на землі. Тоді це буде вилитий дід» [98, с. 44]. Зазначена вище активність діда в господарській діяльності – як режисерська вимога до актора – у фільмі не демонструється (адже дід Семен на початку стрічки проживає останні хвилини свого життя), проте артист (цю роль майстерно виконав М. Надемський), на думку О. Довженка, мав уміти успішно вправлятися в сільській роботі, щоб у важливих для загальної концепції фільму кадрах «лежати красиво», бо кожна найменша клітина його десятиліттями спрацьованого на землі тіла в останні миті життя має «реалізуватися» в усмішці, символізуючи чесно й сумлінно виконаний обов'язок перед землею і предками. В образі сивого діда – спокійного, усміхненого, виваженого в рухах, жестах і словах, який без жалю прощається зі світом, сфокусовані досвід, багатолітня праця, культура життя й думання. У сценарії О. Довженко констатує: «Дідова смерть не викликала ані найменшого зрушення в навколишньому світі – не заgrimів ні грім у хмарах, ні зловісні блискавки не розкрояли неба врочистим спалахом...» [98, с. 43].

Провідну в «Землі» ідею спадковості О. Довженко транслює 1) в кінострічці за допомогою, деталей, скажімо, в рухах діда Семена, коли той, пригладжуючи вуса й бороду, їсть грушу; такий акуратний жест й у його сина Панаса, який їсть хліб; 2) у кіноповісті, зауважуючи показову міміку Василя: «Нема нічого в людській діяльності, де не справився б Василь, легко при цьому посміхаючись дідовою посмішкою» [98, с. 62]. Після зворушливо-спокійних кадрів, що розповідають про смерть діда Семена, за допомогою вдало застосованого монтажу режисер О. Довженко й оператор Д. Демуцький вводять образи жінок, які голосять. Однак це вже, як з'ясовується, родина Архипа Білоконя, в якого забирають землю. У сценарії про це зауважено так:

«Жінки, три дочки, баба – все тужить-голосить» [98, с. 45]; а далі уточнюється: «Виють пси. Навіть коні, чуючи лихе, хропуть і басують у стайні» [98, с. 45], «тужать пси свою собачу тугу. І сум стоїть недаром» [98, с. 46]. Отже, це голосіння за землю. Жалібний спів-тужіння, зойки, специфічні музичні інтонації гурту «ДахаБраха» максимально відповідають відеоряду. «Кожна творчо обдарована людина, – зауважував К. Г. Юнг, – це певна двоякість чи синтез парадоксальних властивостей. З одного боку, це щось по-людськи особисте, з другого, це позаособистісний людський процес [...]. В ролі індивіда він може мати примхи, бажання, особисту мету, але в ролі митця він колективна людина, носій і творець підсвідомості діючої душі людства» [314, с. 421]. О. Довженко підходить до теми землі «з філософським розмахом: земля у нього перетворюється на метафору національного космосу, центр і смисл існування українського селянина» [283]. Вибудувана на апеляції до народної культури, актуалізації основ прапам'яті музика гурту «ДахаБраха» несе важливу інформацію про «Землю» О. Довженка як динамічно-діалогічну мистецьку структуру.

Аналізуючи музичне оформлення «Землі» у виконанні «ДахаБраха», слід зауважити, що кіноповість також виповнена різноманітними звуками, як-от деякі: «Тиша навколо. Десь тільки яблуко бухнуло в траву – та й усе...» [98, с. 43], «Тихо снували покинуті дідом золоті бджоли» [98, с. 43], «верескнули жінки на чотири скрипки» [98, с. 47], «тужать пси» [98, с. 47], «Настала тиха українська ніч» [98, с. 59], «Тихо навколо й не тихо. Все сповнене особливих, нерозпізнаних звуків. Крізь далекі дівочі співи, що тихо бринять..., здається, ніби чути, як росте трава» [98, с. 61], «Прокидаюсь – танцює на шляху, аж земля гуде» [98, с. 63], «Тільки дроти телефонні гудуть сумовито під вітром, разносять печаль по просторах» [98, с. 63] тощо. Пильна увага О. Довженка в кіноповісті до тиші пояснюється його бажанням максимально озвучити світ природи, працю

людей, почути голос землі: «Ідеш, і слухаєш, і чуєш рідну землю, що годує тебе...» [98, с. 45]. О. Довженко залюблений у тишу, як і його герой: «Григорій дуже любив тишу» [98, с. 51]. Тривала тиша у фільмі, коли «ДахаБраха» робить плановану перерву, супроводжує розпуку Панаса після смерті сина Василя.

Працюючи з фільмом, гурт за допомогою зв'язку з прадавньою культурою, музичними традиціями одночасно ніби перебував у минулому-теперішньому-майбутньому. Через посередництво тональної зони, яка то розширювалася (активна зміна кадрів), то звужувалася (тривога, роздуми, зосередженість героїв, наприклад, Панаса) гурт «ДахаБраха» увиразнив непроминальне й непереходне в українській культурі, характері, мистецтві. Між кінострічкою О. Довженка й музичним супроводом «ДахаБраха» відбувся своєрідний мистецький діалог: з одного боку, музика гурту поглиблювала семантику кінострічки, з іншого, фільм сприяв зануренню в семантику продукованих гуртком музики й співу. Як зауважив, І. Козленко, «фільм став навіть ще більш українським: музика з етнічним посилом, і вона зробила його таким монументально-автентично українським. Він же ж все-таки ідеологічно заангажований» [46]. «ДахаБраха» намагалася знизити ідеологічну складову в кінострічці, виокремивши людську драму. У кінострічці проявляється непідробний інтерес талановитого режисера й сценариста О. Довженка до людської екзистенції. І музичний супровід «ДахаБраха» з певним відсотком психоделічності максимально сприяв цьому. Голосовий супровід і музика утворили цілісну настроєву композицію.

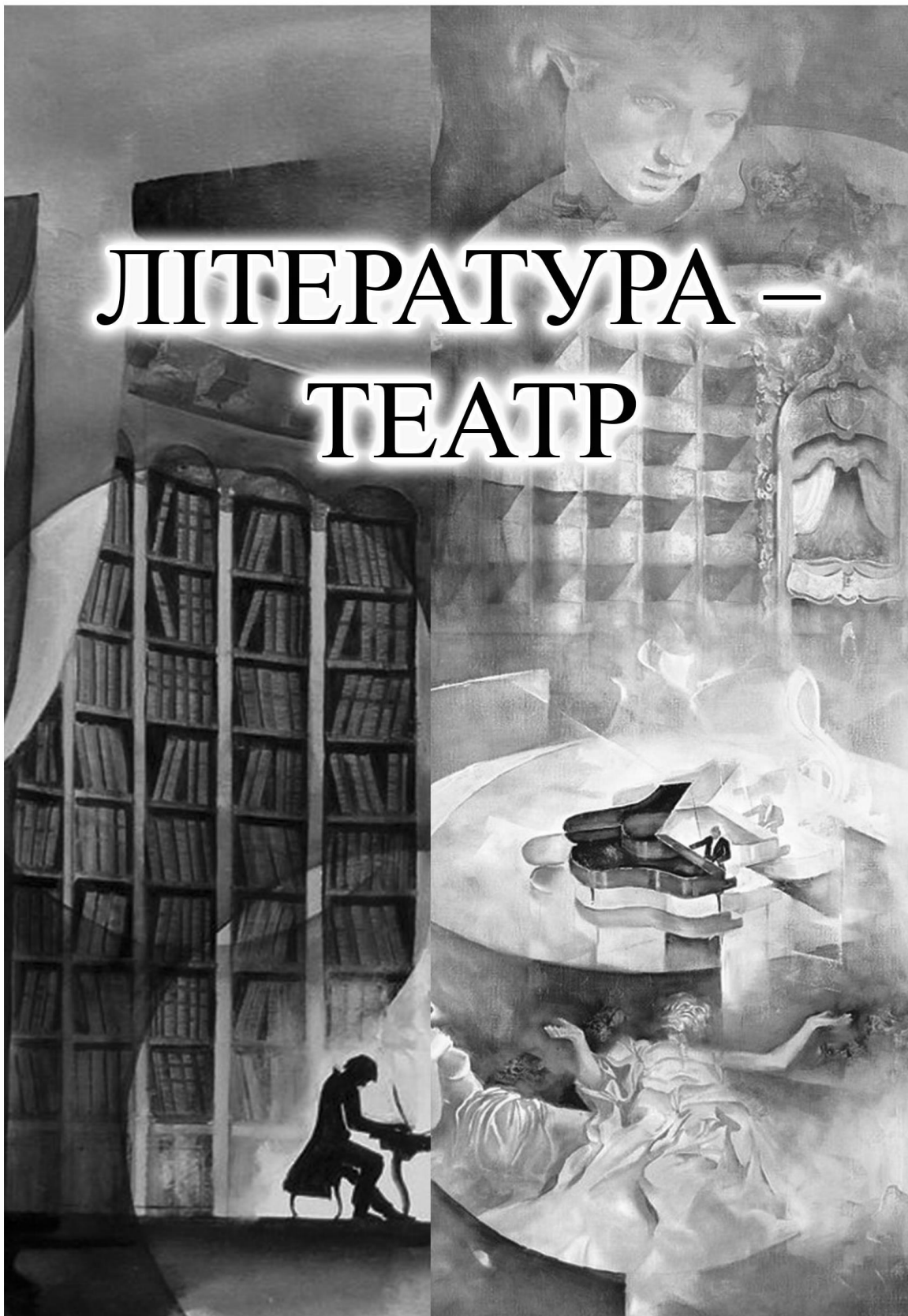
Підкреслимо, що українські народні пісні гурт залучає для ілюстрації найважливіших моментів життя героїв, у максимально напружені ситуації, виповнені філософськими картинами (наприклад, останні хвилини життя діда Семена, польові роботи, побачення Василя й Наталки тощо). Виконавці повно й ефектно передали темброво-інтонаційне багатство

звуків природи (скажімо, вітру, дощу, тишу й спокій ночі), мелодію літа, звуки праці, людського щастя, радості й горя. Про свою роботу над саундтреком музиканти кажуть: «Робити музичний супровід для “Землі” Олександра Довженка було для нас великою честю і непростим творчим викликом. Кадр за кадром український шедевр світового кінематографа вражав нас щоразу, як ми бралися до праці. Як би ми не намагалися працювати над фільмом, як самодостатнім мистецьким явищем, уникнути ідеологічної оцінки нам не вдалось» [283]. І додають: «З німого кіно цей фільм для нас найбільше знайомий і улюблений... Це надзвичайно сильний фільм. В процесі над його роботою ми вже передивились його разів 50, думали над кожним моментом, кожною емоцією, почуттями, як їх передати і підсилити. Але, звичайно, по-своєму, так, як ми це бачимо. Ми розуміємо, наскільки це геніальний твір» [46]. Емоційно містким є епізод тихої літньої ночі, побачення Василя й Наталки. Сценарій повно відображає кадри фільму. Стривоженість і гранична зосередженість Наталки, яка помічає, ніби між вербами є «щось темне й волохате» [98, с. 61], «ДахаБраха» супроводжує тематично й настроєво суголосною піснею «Ой зійди, зійди, та місяцю на тополю», де є і такі рядки: «Ой болить, болить да серденько за тобою», що проєктуються на подальші події твору (смерть Василя).

Окремо слушно зауважити про ліризацію природи в «Землі» за допомогою музики від гурту «ДахаБраха». Тут показовими є образи нив, соняхів, уже згадуваних яблук і місячної літньої ночі, а також дощу, що супроводжується грою на фортепіано. У цьому буйному, теплому й сонячному дощі, як зауважено в кіноповісті О. Довженка, «було щось невимовно радісне, життєдайне... В кожній його краплині яскріло обіцяння торжества життя [...]. На чистих яблуках і сливах...бриніли найчистіші дощові краплини, вилискуючи й перекочуючись з плоду на плід і падаючи на землю» [98, с. 68-69].

Здійснений українським етно-хаос гуртом «ДахаБраха» музичний супровід відреставрованого фільму «Земля» О. Довженка конкретизує композиційний, наративний, настроєво-інформативний, естетичний аспекти кінофільму, відкриває нові можливості образотворчого ряду, підкреслює ефективність монтажних ходів, кінопланів, дієвість ключових деталей, видовищних подій стрічки. Завдяки специфічній подачі звукового матеріалу, автентичним музиці та співу, з виразною імпровізаційною домінантою текст «Землі» осучаснюється.

ЛІТЕРАТУРА – ТЕАТР



«На початку і наприкінці часів Павла Ар'є»: інтермедіальний аспект осмислення¹⁷

Література в усі часи активно відображає реалії життя, реагує на злободенні проблеми, акцентує на важливому, намагається пояснювати причинно-наслідкові зв'язки, виявляє та аналізує показове й закономірне, прогнозує можливе, застерігає від небезпек. Масштабною подією з апокаліптичною складовою в житті України й світу стала аварія на Чорнобильській АЕС, що не лише змінила свідомість і психологію людей, негативно позначилася на їхньому здоров'ї, а й уплинула на культуру, зокрема постмодерне письмо літературних творів.

Серед низки різножанрових творів, присвячених темі Чорнобиля, окреме місце посідає п'єса сучасного українського драматурга П. Ар'є «На початку і наприкінці часів», що привертає увагу неординарним і глибоким потрактуванням проблем літературних критиків, театрознавців, літературознавців, театральних режисерів, акторів і, звісно, глядачів.

Герої обраної для аналізу п'єси перебувають у складних ситуаціях вибору, пошуку себе, переосмислення цінностей. Працюючи над образами й проблемами, П. Ар'є вдало передав мінливість настроїв, складний корпус переживань героїв, враховуючи специфіку українського театру, бо, як переконаний, «наш театр має претензію на сферу серця. Тому більше воліємо до переживань катарсисного плану, або переживань почуттєвих» [216].

¹⁷В основу матеріалу покладено статті: Горболіс Л. М. Образи п'єси Павла Ар'є «На початку і наприкінці часів»: інтермедіальний вектор дослідження. *East European Scientific Journal*. 2019. № 1(41). – Т. 5. – С. 58-62; Горболіс Л. «На початку і наприкінці часів» Павла Ар'є: інтермедіальний аспект осмислення. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*: зб. наук. ст. (філологічні науки). Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2019. С. 109-113.

Орієнтування автора на традиції вітчизняного театру «з суто українськими рефлексіями» [43, с. 6] є однією з важливих підстав залучення до аналізу твору інтермедіального аспекту, адже п'єса з успіхом іде у Львівському драматичному театрі імені Лесі Українки (режисер О. Кравчук), Київському академічному експериментальному театрі «Золоті ворота» (режисер С. Жирков) разом із «Молодим театром». Виставу було представлено в Сумах на IV фестивалі «Чехов-фест» у травні 2016 року.

У нашому дослідженні апелюю до вистави «Баба Пріся» режисера О. Кравчука, де найбільш повно й самобутньо розкрито авторський задум, відтворено особливості хроно-топу, зацентровано на ключових візуально-акустичних характеристиках твору, деталях, знаках-символах, кольорі, музичному супроводі тощо. *Беру до уваги версію, представлену на сцені Сумського обласного академічного театру драми та музичної комедії імені М. С. Щепкіна.*

Чорнобильська трагедія не лише актуалізувала проблему екології, а й «поновила» її, а також безповоротно збіднила українську культуру, адже, попри намагання небайдужих фахівців та ентузіастів зберегти набутки цього етнографічного регіону (слухно, скажімо, згадати історико-культурологічну експедицію в Полісся, до якої активно долучилася українська письменниця Л. Костенко), автентична культура цього краю зазнала нищівних утрат, зупинилася в розвитку. Свого часу П. Ар'є «відчув «необхідність поїхати туди (в Чорнобильську зону. – Л. Г.), побачити і *відчутти* (письмівка моя. – Л. Г.) все на власній шкірі» [216], щоб уникнути фальшу, шаблонності, поверховості. «І от там побачив: буває, живе в якомусь закинутому селі одна людина і дає собі раду. Живе без світла, без гарячої води, але знаходить можливість не тільки вижити, а й нагодувати себе. Ті люди існують у світі за іншими правилами, аніж ми <...> там людина має *домовлятися*

(письмівка моя. – Л. Г.) з природою, бо без цього неможливо вижити. Там і час інакший, все минає інакше... З розмов з ними я зрозумів, що вони не змогли знайти іншого місця, не змогли відірватися від своєї землі, свого життя» [216].

Письменник пояснює, що ця трагедія не чужа для нього, адже його мама – ліквідатор Чорнобильської аварії, лікар, яка потім дуже хворіла. Це, звісно, не могло залишитися поза увагою драматурга, а отже такий факт особистого життя підтекстово заявлений у літературному/сценічному творі як згусток переживань, емоцій, що підвищував емоційно-чуттєвий поріг зображеного, тобто впливав на вже згадувану сферу серця, що вирізняє український театр. Підсилює виразний емоційно-почуттєвий сегмент сценічного варіанта твору ще один факт із особистого життя – режисера О. Кравчука, який на початку окупації сходу України відчув і пережив долю переселенців. «Образна паралель із війною на Сході підсилена звукорядом актуальних новин в зоні АТО, які звучать перед початком вистави», – зауважують критики [255]. У контексті цих думок вигранюється й присвята до твору: «Тим, хто не зміг піти». Додам, що п'єса створювалася на австрійський конкурс «Кордони» – в автора кордони засоціювалися з Чорнобилем [див. детальніше: 216]. З цього приводу театральний критик О. Вергеліс додає: «Ар'є вирішив: кордони для нього в сучасній Україні – Чорнобильська зона. Територія, яку необхідно перетнути. Але повернутися звідти таким, як був раніше, – вже не так просто» [43, с. 8]. Наведені зауваги є важливою інформаційною підосною для розуміння смисло-змістового наповнення твору та авторських акцентів, адже письменник (порівняно зі своїми попередниками, які писали на чорнобильську тематику) зацентрував не лише на людині, але й, головню, на культурі, що гине. «Це ж страшно: бути самому, без цивілізації, покинутим. А потім думаєш: а де насправді ця зона? Може, це ми в зоні, а не вони? Адже вони там захищені

від нас і нашої жорстокості та поспіху. І ти вже невпевнений. І це вже можна вважати початком п'єси» [216], – розмірковує П. Ар'є в одному з інтерв'ю.

Режисерське бачення твору відкриває нові грані інтерпретації проблеми, образів – інколи несподівані, як у випадку з виконавцем головної ролі, про що йтиметься далі. Максимально дотримуючись тексту п'єси (авторських ремарок, поділу твору на сцени тощо), О. Кравчук разом із командою талановитих акторів посутньо увиразнюють його багатоаспектність на всіх можливих для сценічної реалізації рівнях: за допомогою музики, деталей, кольорів, звуків – щодо декорацій; емоцій, міміки, жестів, рухів – щодо гри акторів. «У відеосупроводі вистави художник Олексій Хорошко знайшов дуже виразний «перший кадр»: проекцію телевізійної тестової таблиці, яка візуалізується під психоделічні звуки радіаційного детектора» [255]. Нею ніби зовні закрита сцена. Призначення налаштувальної телевізійної таблиці, як відомо, – налагодити колір, звук, довжину, висоту зображуваного. Використання такої таблиці у виставі Львівського драматичного театру імені Лесі Українки має налаштувати кожного глядача на сприйняття текстової і підтекстової площини вистави на проблемно-тематичному, образотворчому, сюжетно-композиційному та інших рівнях, тобто «навести різкість» на героїв, зробити правильний підхід до прочитання образів – без викривлень, не формально, чітко й зрозуміло. Надзвичайно гучні звуки радіаційного детектора покликані максимально зосередити увагу глядачів на події та героїв.

Дієвими засобами вираження авторської позиції є генологічна специфіка твору, заголовки, посвята. За жанром «На початку і наприкінці часів П. Ар'є – побутова драма, що поєднала фарс, трагізм і містику. Говорити про життєво важливі проблеми в такому ракурсі – доволі сміливий крок драматурга. Проте для новітньої літератури вповні прийнятно, адже

«місце літератури в сучасному культурному контексті – далеко не на узбіччі, а радше у самій серцевині культури. При цьому йдеться про популярність літературних творів – йдеться про надзвичайно важливий механізм творення нових сенсів і нових значень, а також нових форм» [53, с. 44]. Нові сенси життя й намагається відтворити в своєму творі П. Ар'є. Назва п'єси декларує незнищенність утривавлених у часі й свідомості багатьох поколінь українців звичаїв, традицій, народних знань, вірувань. В уста головної героїні твору також укладено пояснення: «Весь світ спішиться кудись і всігди спізняється, бо час прямий. У нас (в лісі, в зоні, де мешкають. – Л. Г.) спішитися нікуди, у нас *час круглий* (письмівка моя. – Л. Г.): всьому своя година, свій день, своя пора року. Ми живемо на початку і наприкінці часів» [6, с. 63]. Ця круглість часу (читай: коло) ще символічно заявить себе в сценічних знахідках режисера О. Кравчука.

Вистава Львівського драматичного театру імені Лесі Українки має назву «Баба Пріся», що корелюється з назвою літературного твору, адже баба Пріся, головна героїня, є речницею й охоронцем тієї суми народних знань, що були «на початку і наприкінці часів». У давніх українців Баба – це «одне з найстаровинніших божеств: мати-предкиня, берегиня, охоронниця, покрови, хранителька родинного вогнища; з її ушануванням постав культ Матері, згодом Богині <...>; використовується в народній культурі на позначення міфологічних персонажів <...>, відьма, знахарка, чарівниця, ворожка, шептуха» [110, с. 20-21]. Тут слухними є і думки театрознавця О. Вергеліса: «Баба Пріся з легкої руки драматурга, а також режисерів і акторів (які мали причетність до сценічних версій) починає тяжіти до символу, метафори, діагнозу...» [43, с. 8]. Діагноз, конкретизуємо, – залюбленість у землю.

Це вісьовий образ, що приводить у рух всі інші компоненти п'єси П. Ар'є. Зауважмо, з 12 сцен твору лише в одній (короткій,

пов'язаній із особистим життям доньки Слави) вона відсутня. У короткій п'ятій сцені (майже без реплік), де чоловік-деспот знущається над її донькою Славою, героїня особливо дієва: «Прися вступається за доньку» [6, с. 56]. У двох сценах (третьій і шостій) вона дещо затримується з виходом на сцену і, що важливо, глядач її очікує як головну в подіях, що розгортаються. У решті сцен баба Прися «рухає сюжет», озвучує генеральні проблеми твору, зі щемом розповідає про своє життя. О. Вергеліс зауважує, що «На початку і наприкінці часів» – це ще одна маленька трагедія Ар'є про маленьку і водночас велику людину» [43, с. 7], ту, яка у п'єсах драматурга «опиняється якраз посеред...Еволюцій, Позицій, Часів – і воліє виявити своє єство. Свою природну сутність – свій код, ідентичність» [43, с. 6].

Своєрідними центрами для кожної сцени й опорними платформами для всього твору є назви сцен, що у виставі Львівського драматичного театру імені Лесі Українки не ігноруються, а виносяться над сценою як зображення. Це не формальне дотримання режисером тексту літературного твору, а наголос, проєкція-підказка для сприйняття й розуміння засадничих проблем, що реалізуються за допомогою гри акторів, сценічних декорацій, звукового й зорового супроводу тощо. Відтворення назв частин твору над сценою смислово корелюється з налаштувальною телевізійною таблицею, про яку вже згадували вище. Кожна сцена експресивно насичена, ремарки не шаблоні, в них подано найсуттєвіше, найнеобхідніше. Отже, кожна сцена має свій заголовок, код для розшифрування подій, гри акторів тощо:

Сцена перша. Сталкери (Сільська хата, наш час...)

Сцена друга. Біг на місці (27 квітня 1986 р. Наступний день після аварії. Те саме місце, тільки хата і люди здаються «новішими»).

Сцена третя. Ті, що відкривають Брану (Звичайний будень у чорнобильській зоні).

Сцена четверта. На моїх руках кров твого сина. (1993 рік, десь у степах Криму).

Сцена п'ята. Сумне видовище. (1996 р. у Чорнобильській зоні на рідному хуторі).

Сцена шоста. Русальне придане.

Сцена сьома. Смерть.

Сцена восьма. Молитва.

Сцена дев'ята. Жертвоприношення.

Сцена десята. Ти жертвуєш або іншими, або собою.

Сцена одинадцята. Наркотичний дурман – втеча в метро. (Двір. Ранній вечір).

Сцена дванадцята. Кіно для візуалів.

Зауважимо, що сцена четверта лаконічна, а сцена п'ята (коли чоловік волочить напівголу Славу подвір'ям, тягає її за волосся, як пса, ще лаконічніша, бо складається з однієї репліки Слави: «Гірше бути вже не могло...» [6, с. 56]. У цих коротких діях акцентується на трагедії родини й травмі дитини, 12-річного Вовчика, який «сумно спостерігає за тим, що відбувається» [6, с. 56]. Короткі сцени надають літературному/сценічному твору динамічності, вони виражають характери героїв, увиразнюють конфлікт (внутрішній і зовнішній).

Однією з показових характеристик п'єси П. Ар'є є хронотоп. Уже на початку твору зазначено місце дії – «це тридцятикілометрова зона відчуження довкола Чорнобильської електростанції, а саме: покинуте село неподалік від річки Прип'ять, маленький хутір, глухий кут, тікати нікуди, навкруги ліси й болота» [6, с. 18]. Так хронотоп постає чи не першим виразником генеральної проблеми твору, важливим образотворчим засобом, адже відтепер починають чіткіше окреслюватися герої – Слава, «хвороблива на вигляд, страждає від нападів кашлю» [6, с. 1], Вовчик – «він не такий, як усі» [6, с. 17]. У фрагменті ремарки «тридцятикілометрова зона відчуження довкола Чорнобильської атомної електростанції» визначає *радіус життя*

героїв твору – він обмежений тридцятикілометровою зоною відчуження, але це своя зона. У наведеному фрагменті ремарки кожне слово смислово навантажене, позаяк посутньо конкретизує й уточнює часопросторову конструкцію твору: зона відчуження, тобто поза тридцятикілометровою зоною – інший світ. Так ремарки літературного твору означають конфлікт свого/чужого. Зона – «територія відчуження із заборонаю проживання, що виникла внаслідок катастрофи (технологічної або екологічної)» [264, с. 286]. Проте є й інше значення: «Табір або колонія як місце ув'язнення; територія такого табору, колонії» [264, с. 286]. Простір перебування героїв п'єси П. Ар'є обмежений тридцятикілометровою зоною, проте це зона життя. Бо світ поза цим умовним кордоном їх не приймає – від людей вони вже отримали «свою дозу...ненависті» [6, с. 55] і зневаги, – зауважує Слава. Зона для героїв не є місцем ув'язнення, позаяк вона своя, наповнена рідним, пов'язана з минулим, родом, традиціями.

Славу і її сина Вовчика, як засвідчує текст, не вповні задовольняє це місце мешкання. Вовчик, наприклад, хоче в місто, прагне побачити Макдональдс, метро, скуштувати кока-коли. Слава теж прагнула іншого місця мешкання, не в зоні, однак поза зоною вона не змогла жити, бо всі вихідці з чорнобильської зони позначені тавром і зазнали зневаги суспільства. «Ми ізгої, ...так нас і називають «чорнобильці». Не Слава, не Вова, не Петя і не сім'я Савченко!. Яке там Савченко! Вони (люди. – Л. Г.) просто кажуть «чорнобильці»...і всі знають, про кого це... І сруть вони звисока на нас, на всі наші чувства, переживання... На твого сина і на твої руки, вимазані його кров'ю...» [6, с. 53], – так говорить чоловік Слави, батько Вовчика про час, коли вони – як переселенці – мешкали сім років у Криму.

Існує ще одне – дещо загальне – потрактування зони – «певний простір, район, що характеризуються спільними ознаками» [264, с. 286]. Такими «спільними ознаками» у п'єсі

«На початку і наприкінці часів» є родинні зв'язки, традиції, культура Полісся, що спільнять героїв, а також їхня чорнобильська *іншість*, спосіб думання, переживання, горе, біль, із якими вони залишилися після аварії на *своїй землі*, не ставши переселенцями, а продовжуючи бути заґрунтованими в цю, хоча й радіаційну, але свою землю. Вони ті, «хто не зміг піти», як зазначено в посвяті, кому, як і русалкам та «говорящим сомам», що живуть на цій території, «більше ніде місця не осталось» [6, с. 64].

Біль членів родини баби Прісі ніким не погамований, травма нічим не загоєна. Ремарки на початку першої сцени конкретизують часопросторові параметри подій: сільська хата, наш час. Усе, що відбувається в хаті, найперше проговорюється в душах героїв. Акцент «наш час», як зауважено в ремарках, не лише актуалізує порушені питання, а й підкреслює їх тривалість. П. Ар'є запрошує читача у глиб подій, до сільської *хати*, що є *центром* села, тридцятикілометрової зони, в якій мешкають герої, *осередям*, де відбуваються події твору, проживають і переживають своє життя герої, рятуючись від негараздів. «Дім, – стверджує Г. Башляр, – утілення образів, що стають для людини опорою чи ілюзією стійкості» [11]. Ці образи впорядковані тому, що «в нашій уяві дім постає як певна вертикальна сутність. Дім вивищується... Дім пробуджує в нас свідомість вертикальності. В уяві дім постає як сутність концентрична. Вона пробуджує в нас свідомість центральності» [11]. Отже, з огляду на сказане, слушно потрактовувати хату в п'єсі П. Ар'є «На початку і наприкінці часів» як центр, а щодо вертикалі хати, то вона, на перший погляд, означена ніби не вповні чітко. Однак режисер О. Кравчук подбав про те, щоб увиразнити вертикаль оселі. Ідеться не лише про льох, який є своєрідною підосновою вертикалі й символізує потойбіччя, світ таємниць, що ними відає Баба Пріся (зауважмо, окрім неї ніхто з героїв підвалом не користується), а й про майстерно залучені до сценічної версії твору репродукції картин

народної художниці М. Приймаченко, про що детальніше йтиметься далі.

У ремарках простір посутньо конкретизується, наповнюється об'єктами, тими складовими сценічних декорацій, що підкреслюють стабільність, усталеність способу життя героїв, – двір за хатою, сіни, кухня, сарай, хвіртка, паркан, криниця. А потім знову здійснюється конкретизація щільно поданими (й розташованими на сцені) речами-деталлями: три обшарпані стільці, старий стіл, лопата, пластикова кухва, купа дров, відро з водою, колода, в яку ввігнано сокиру, – тобто все необхідне для потреб щоденного сільського життя. Стіл, як відомо, є центральним об'єктом в інтер'єрі української хати, він відігравав важливу роль у традиційній обрядовості нашого народу [див.: 110, с. 579-580]. У п'єсі П. Ар'є стіл – центр хати, навколо якого і з «участю» якого відбувається і буденне, і незвичне. Тут слухними є зауваги сценографа О. Хорошка, який, коментуючи декорації вистави Львівського драматичного театру імені Лесі Українки, зауважив: «...головна деталь – громіздкий багатофункціональний стіл, що спершу об'єднує родину за співочою вечерею, а потім стає місцем для проведення символічного обряду «вбивства риби» [255]. Стіл справді громіздкий, грубий, зрозуміло, без скатертини – як проекція на життя в зоні, без декорування.

Дещо розгерметизовує наведений вище перелік необхідних побутових речей на обійсті баби Прісі пластикова кухва – як річ урбаністична, штучна, що смислово «випадає» з ланцюжка речей «природних», ніби конфліктує з ними. Це одна з перших помітних для уважного читача/глядача деталей, що цільово заявляє про конфлікт, складні обставини і непрості стосунки героїв п'єси. Ще однією неспростовною деталлю декорацій, що вже на початку твору зорієнтовує на сприйняття і розуміння конфлікту, є ввігнана в колоду сокира, яка свідчить 1) про присутність тут-і-зараз людей, які на певний час відійшли

з двору, залишивши інструмент, 2) про щось неординарне, адже сокиру ніколи господар не залишав на тривалий час без нагляду (ця, за законами театру «рушниця», коли вона на сцені, має «вистрелити», що, власне, й засвідчує фінал твору). Додам, що сокира – знаряддя праці чоловіка, годувальника, якого у творі, як з'ясовується, немає; функції захисника й годувальника в родині виконує баба Пріся. У кінці твору сокиру візьме до рук саме головна героїня, застосувавши її не за призначенням. Так сформована ще на початку твору/вистави думка про конфлікт та його багатоаспектне вирішення у п'єсі поступово утверджується.

Проте ще з більшою потужністю означає «силует» конфлікту в ремарках на початку твору така символічна деталь, як хрест: «Осторонь на почесному місці стоїть двометровий православний залізний хрест, основа якого заглиблена в масивну кам'яну брилу. Один бік брили відшліфований, і на ньому викарбувано напис: “Люди добрі! Поклоніться тим, хто в радості і горі жив тут і більше ніколи сюди не повернеться». Деінде на брилі видно залишки вигорілих свічок” [6, с. 18]. Зауважмо: це хрест на подвір'ї ще живих людей, його моторошна значеннєвість розшифровується лише у сьомій сцені. Коли Слава забиває цвяхами лаз у паркані, то кладе молоток на брилу з хрестом. Баба Пріся вимагає забрати молот, бо то не підставка. «А мені твій камінь тут мішає! Стоїть, бач, не пройти, не проїхати. Нащо воно нам тут треба?», – мовить Слава [6, с. 67]. На це Пріся стримано відповідає: «То буде пам'ять про нас і про всіх, хто тут жив...Ми ж послідні на всю округу...» [6, с. 67]. Так через промовисту символічну деталь візуалізується проблема вимирання села – його, власне, вже не існує, є лишень один двір. Зміщення центру, своєрідне *центрування центру* відповідає характеристикам творів, що їх Т. Гундорова називає «післячорнобильською бібліотекою», адже, як зауважує дослідниця, «час, простір і загалом людські відчуття в радіо-

активній зоні викривлюються і дістають інакший вимір. Відчуттям уже не можна довіряти, та й сама реальність стає чужою, зараженою чимось, що є ворожим самому людському існуванню» [91, с. 16].

Доволі чітке окреслення конфлікту на початку твору максимально налаштовує увагу й уяву читача/глядача на цілісне сприймання твору. Тут слушною є думка О. Вергеліса: «Навіть через вишукані символи він (П. Ар'є. – Л. Г.) хоче достукатись до повсякденного життя: до його драматичної сутності гірких гримас, маленьких трагедій» [43, с. 10]. Додам, що всі перелічені в ремарці предмети наявні на сцені у виставі Львівського драматичного театру імені Лесі Українки й створюють враження неупорядкованого простору. У ремарці їх з'ява ніби послідовна, однак на сцені речі розташовані хаотично – катастрофа ніби навантажила простір цими різними предметами, зробивши життя людини необлаштованим. Кожна згадана деталь інтер'єру вводить глядача в непрості обставини, в яких доводиться виживати героям п'єси П. Ар'є. Ці речі символічно горизонталізують життя мешканців цієї території (проте не забуваймо про потужну вертикаль хати!).

Простір хати й подвір'я доповнюється лісом. «Впритул до паркану росте кілька сосен» [6, с. 18], – зазначає автор у ремарці. Отже, герої перебувають не в герменевтичному просторі: ліс відкритий для баби Прісі, яка почувається там затишно й комфортно, бо знає правила поведінки в лісі, для Вовчика, котрий проводить у лісі вільний час. Деревя, що тиснуться до двору, перебувають на другому плані. Так у творі першоплановою виступає людина (про що свідчить і назва вистави – «Баба Пріся»), а на другому плані – природа, пошанована людьми мудрими і плюндрована людьми нерозумними, нерозважливими. На розгортання цієї проблеми, як видається, ефективно «працює» зазначена в ремарках антиномічна пара «сокира-сосни». Створеному людьми й заповненому буденними

матеріальними речами простору протистоїть гармонійна картина природи: похмурість двору зі старими речами й зібраним із різного мотлоху високим парканом, і «сонячний день... чутно звуки природи (кування зозулі, дрижчання комах, шелест вітру)» [6, с. 18].

Домінантою, потужною віссю твору, що приводить у рух усі компоненти, смисловим центром п'єси «На початку і наприкінці часів» є образ баби Прісі. Про його вагу й значеннєвість засвідчує не лише назва вистави Львівського драматичного театру імені Лесі Українки, а також назва збірки вибраних творів П. Ар'є «Баба Пріся та інші герої» (Брустури: Дискурсус, 2015). В описі дійових осіб п'єси баба Пріся представлена як «дуже стара, міцної статури, але не товста» [6, с. 17] жінка. У тексті вже в першій сцені конкретизовано її вік (86 років), проте в ремарках першої сцени зазначено, що йдеться про наш час – так героїня ніби «монументуалізувалася» в своєму віці, вона та, перефразуємо присвяту, хто не зміг піти з зони. Нагадаємо, що твір написаний у жовтні 2012 р. – квітні 2013 р., а героїня і на сьогодні залишається 86-річною. Так авторський прийом умовності часу поєднує в цілість вчора-сьогодні-завтра, актуалізуючи порушені у творі проблеми.

У виставі Львівського драматичного театру імені Лесі Українки роль баби Прісі талановито виконує лауреат Національної премії імені Тараса Шевченка О. Стефан – чоловік із вусами, в хустці, поверх чоловічих штанів одягнений у жіночу спідницю, за поясом має ніж. У перші хвилини вистави він виходить у підітканій під пояс спідниці, а потім після кількох хвилин перебування на сцені його вигляд дещо змінюється – спідниця випростовується з-під пояса і закриває штани. Більше таких промовистих «експериментів» із одягом у виставі режисера О. Кравчука немає, проте вони й не потрібні, адже презентація героїні – своєрідної, неординарної, особливої – уже відбулася. А свою маскулітність вона підтверджуватиме чином. Ці важливі режисерські наголоси – вуса й жіночий одяг, як уже

наголошувалося, – «готують до складної роботи з непростим образом головної героїні, націлюють на його осмислення в контексті постчорнобильської парадигми з допустимим переакцентуванням у структурі образу фемінного та маскулінного складників» [85, с. 127].

Я вже мала нагоду говорити про роль, функції та місце жінки й чоловіка в тоталітарному суспільстві [див.: 84]. Дослідниця Н. Зборовська зауважує про «втрачений батьківський код мужності» [120, с. 474]. Трагічні періоди в історії України (голодомор, війна, колективізація, репресії) травмували етнокод українців, витіснили з психоструктур переважної більшості чоловіків маскуліність як доміную. Баба Прися з п'єси «На початку і наприкінці часів» пережила голодомор, Другу світову війну (про це вона згадує), тепер переживає Чорнобильську катастрофу. Ці події життя України загартували її, зробили сильною. У творі П. Ар'є головна героїня постає мужньою, сильною особистістю. Водночас образи чоловіків (онука, якому тридцять років, дільничого й зятя) позбавлені маскуліності. Чоловік Слави – пияк, безініціативна, безвольна людина: обкручує рушником шию дружини і тягає, як пса, «непритомну обливає водою з відра. Топить її у відрі» [6, с. 56] – так реалізує чоловічу силу. Він не здатний підтримати, співчувати, допомогти, зрозуміти. Ось показові ремарки до промовистої характеристики чоловіка Слави: «Батько вихоплює пляшку...», «Батько наливає собі чарку тремтячими руками», «Батько... ридає» [6, с. 53-54] або: «Слава відступає від свого заплаканого (письмівка моя. – Л. Г.) чоловіка і поводитьсь так, ніби його тут і нема» [6, с. 55]. Маскуліність чоловіка трансформувалася в агресію. У п'єсі сучасного українського письменника П. Ар'є образ баби Прісі синтезує характерну для постмодернізму маскуліність жіночого образу і фольклорних традицій, у яких заявлений «код материнської універсальності, пронизаної творчим началом» [120, с. 31]. Її материнська

універсальність виявляється в послідовному й системному захисті своєї родини: з нею, наділеною досвідом виживання жінкою, доньці Славі й онуку Вовчику, яких прихистила в своїй хаті, спокійніше в цьому несправедливому світі. Будучи активним носієм і виразником традиційної народної культури, її невтомною хранителькою, баба Прися прагне передати збережені знання онукові, позаяк свідомо розуміє, що зникнення традицій веде до загибелі роду, того колективного несвідомого (К. Г. Юнг), що ідентифікує людину як представника народу. У контексті сказаного не потребують пояснень такі адресовані Вовчикові слова баби Прісі: «Русалки – вони не погані. Можуть бути опасними, та якщо ти їм заспіваєш, віночок сплетеш або рушничок білий подаруєш, то вони тебе нівжизнь не тронуть, навпаки, про біду попередять, від врагів сховають... Про них вже ніхто нічого не знає, я остання, хто з ними тут дружбу водить. То мене моя бабка навчила – звали її Стефанія, – а я тобі то уміння передам, і скоро ти станеш останнім, хто знає про наших поліських русалок» [6, с. 62]. Ця мовна партія з уст літньої досвідченої й мудрої жінки звучить апокаліптично, викликає неспокій і тривогу й імпліцитно корелюється з хрестом, що перебуває на сцені. Універсальність героїні підтверджується навіть її щоденною роботою по господарству, адже, як стверджує Г. Башляр, «активний догляд за оселею, об'єднання в ньому недавнього минулого з близьким майбутнім, підтримка його життєзабезпечення – ось турботи господині» [11]. Головна героїня п'єси П. Ар'є не лише *адаптувала своє життя до радіації*, а вже набула багаторічний досвід перебування в зоні, на своїй землі. Радіаційна зона так і не стала для неї зоною, тією штучно відмежованою територією, як її визначила влада, бо це її, баби Прісі, рідна земля – хвора, забруднена радіацією, занехаяна й зневажена владою, але рідна. І це свідомий вибір героїні: «Я тут все життя живу, бачу все, помічаю все» [6, с. 61]. Земля дає сили, наснажує енергією,

підтримує її цілісну натуру. Зона не знищила її автентичності; попри обставини, вона залишилася самотньою – її справжність виявляється в єдності з природою, в апелюванні до завжди запитаних народних вірувань, традицій, обрядів, ритуалів. Зауважмо, що антиподом жінки виступає дільничий, для якого це чужа територія, тому він тут вразливий, незахищений. Його перебування в зоні – короткі епізоди його професійної діяльності, хоча і з позитивним наслідком, адже його дружина народила дитину завдяки лікам баби Прісі.

Поєднання в героїні фемінного й маскулітного відрізняє її від дядька Лева з Лісової пісні» Лесі Українки. Про схожість цих героїв зауважують театрознавці [див.: 255]. Як і дядько Лев, баба Пріся відповідальна за родину, ліс, традиції, що їх вони намагаються зберегти й передати (дядько Лев Лукашеві, баба Пріся – Вовчикові); вони – речники добра, справедливості. Проте героїв різнить ще й площина конфлікту: якщо в драмі-феєрії Лесі Українки ключовим є конфлікт між героями й природою й актуалізується екологічна проблема, то в п'єсі П. Ар'є чи не головним є конфлікт героїв із владою (суспільством) із виразною проблемою втрати народної культури. Баба Пріся виписана в п'єсі сучасного драматурга рельєфніше (зі зрозумілих причин), адже вона – головна героїня, а отже, зі своєрідним «топоаналізом» (Г. Башляр), тобто системним художнім дослідженням ландшафту її внутрішнього життя [див.: 11].

Варто ще зацентувати на деяких деталях зовнішності героїні, зокрема на великій квітчастій хустці з китицями – річ недешева, часто в українських жінок «празникова». Квітчаста хустка головної героїні у виставі О. Кравчука залучена не лише для того, щоб кольоризувати простір, вияскравити образ баби Прісі на сцені, тобто звернути на неї увагу, – цей показовий квітчастий маркер асоціюється з небуденністю, святом. А позаяк героїня вдягає хустку в будень, то для неї щодень – свято,

що має свій ритм і свій важливий сенс: вона не зациклюється на згубному впливі радіації, повсякчас прагне бути корисною, робити добро, її щодень наповнений невідкладними, потрібними й важливими справами, клопотами, спрямованими *на завтра – на перспективу – на майбутнє*. Інколи Пріся неприязна з донькою (наприклад, незадоволена її пасивністю), гнівається на онука, називаючи його капосником (бо пошкодив налаштоване нею сильце, переживав «про бідних зайчиків і косуль, яких бабуся безкінечно жере» [6, с. 28]); викликають сміх її зауваги щодо фізіологічних потреб 30-річного хлопця. Проте в душі вона добра й щиро любить рідних, переживає за них. «Ти вумний! Чув!» [6, с. 64], – переконує вона Вовчика. А доньці Славі пояснює, що її син «НОРМАЛЬНИЙ (письмівка автора. – Л. Г.). Просто не такий, як усі. Так-то...» [6, с. 51]. Отже, через атрибут одягу – хустку – режисер, сценограф і актор суттєво увиразнюють гедоністичне спрямування образу баби Прісі, її ставлення до життя, до проблем, на перший погляд, із гумором, як засвідчують її мовні партії, проте зі значною часткою болю й образи – захованих, непоказних, адже жінка не має з ким поділитися, кому виповісти свої страждання й переживання, позаяк рідні люди (онук і донька) самі потребують її підтримки. Згодом біль, гнів і образа вивільняться у дев'ятій сцені, коли баба Пріся уб'є дільничого, вигукуючи: «Бог простить...<...> А я не прощаю, ніколи! <...> Щоб ви всі в пеклі горіли, нелюди прокляті, тьху» [6, с. 83]. Саме в цій сцені «Жертвоприношення» ніж, лопата, сокира, вила (заявлені в ремарці першої сцени) позиціонуються не як знаряддя праці, а надійні засоби захисту, бо, як каже баба, «все від ситуації зависіло» [6, с. 81], як, наприклад, у випадку, що стався у жовтні 1942 року, коли Пріся самотійно знищила загін карателів із десяти солдат та двох офіцерів [див.: 6, с. 81], застосовуючи вила, лопату, сокиру. І саме в цій, дев'ятій сцені, обставини й наміри Прісі змінюють призначення знарядь праці – ніж і сокира стають

знаряддями вбивства дільничого. Ніж завжди був за поясом у баби Прісі, а сокира, як уже наголошувалося, небезпідставно заявлена на початку твору; такий «підтекст», очевидно, мала згадана в ремарках першої сцени лопата. Проте свою вбивчу «роль» вона не зіграла.

Хустка на голові в героїні не зав'язана, так їй комфортно – тобто квіти не прив'язані, «не припнуті» до жінки. Квіти спочатку з хустки «перебираються» на екран на сцені, потім підіймаються над сценою, а потім (!) рухаються по стелі глядацької зали (читай: у вічність): святковість хустки баби Прісі продовжують на екрані й стелі репродукції картин народної художниці М. Примаченко (із зображенням чудернацьких тварин, птахів тощо), що про них ми вже раніше зауважували. Такий символічний рух квітів по колу (хустка героїні – екран – зображення над сценою – стеля глядацької зали – хустка) символізує невичерпність, незнищенність і тривалість поліської культурної традиції, охоронцем і носієм якої є баба Пріся. Отже, створене за допомогою репродукцій полотен представниці наївного мистецтва М. Примаченко нерозривне коло (з центром – людиною) корелюється з назвою літературного твору. Нагадаємо, що про коло часу, як уже мовилося, зауважує й баба Пріся [див.: 6, с. 63]. Так за допомогою майстерно залученої інтермедіальної знахідки – зрежисованого О. Кравчуком кола з квітів – увиразнюються ідея, проблематика не лише сценічного, але й літературного творів.

Відображені на екрані сцени, а потім на верхній частині глядацької зали Сумського обласного академічного театру драми та музичної комедії імені М.С. Щепкіна репродукції картин М. Примаченко виконують і структуро-творчу функцію – вертикаль дому баби Прісі видовжується; так дотримуються пропорції в моделюванні верху/низу, вертикалі/горизонталі, духовного/буденного й окреслюється

символічна й потужна духовна вертикаль життя головної героїні. До цієї духовної вертикалі долучені Слава й Вовчик, як нащадки баби Прісі, ті, хто не зміг піти з зони, хто має навчитися жити в духовному світі своїх предків. Адже саме тому просить Слава матір, щоб та навчила Вовчика премудростей: «А ти його навчи, мамо... Ти ж багато знаєш, багато можеш» [6, с. 22]. На це Пріся відповідає: «Так я же і вчу, он в ліс беру на болото, показую: «ото – то, а оце – осьо, тут іти мона, а отут незя» [6, с. 22]. Баба любить онука, бажає йому добра, тому й має на меті передати йому давні знання, свій досвід.

«Випущені» на стелю глядацької зали репродукції картин М. Примаченко (там їм вільно й ніхто та ніщо не заважає і не загрожує!) – сміливе й ефективне інтермедіальне рішення режисера – наближає глядача до сприйняття твору в цілому і проблеми збереження культурних цінностей нашого народу зокрема. Це вдалий візуальний сигнал для глядача: кожен українець має долучатися до збереження народної культури – через пісню, вишиванку, витинанку, обряди, звичаї тощо. Як стверджує О. Пухонська, «глобалізація сучасного світу спричинила кризу культурної пам'яті, особливо в суспільствах, які вийшли зі складу СРСР» [233, с. 9]. Баба Пріся з п'єси П. Ар'є «На початку і наприкінці часів» своїм активним чином, щирим прагненням зорієнтувати свого онука в русло прадавніх народних знань намагається зупинити цю кризу, не дати їй волі хоча б у своїй родині.

Вибір робіт М. Примаченко дуже влучний ще й тому, що «рідне село мисткині, Болотня, розташоване практично поряд тридцятикілометрової зони відселення. У 1986 році Марія Приймаченко створила цикл робіт, присвячений Чорнобилю. Тож біографія художниці, яка залишається за лаштунками сюжету, теж працює на головну ідею вистави» [255]. Таких внутрішньотекстових, підтекстових сценічних акцентів, причинно-наслідкових зв'язків у виставі

Львівського драматичного театру імені Лесі Українки чимало. Усі вони скеровані на уважного глядача.

Наголосимо, що важливу образотворчу функцію виконує хустка баби Прісі й у прикінцевій сцені обряду, коли «пластика актора повністю змінюється: рухи стають різкими, а постать нагадує постамент» [255]. Монументальність образу формує і хустка, що на розпростертих руках актора О. Стефана асоціюється з крилами птаха. Жести, міміка, тембр голосу, разом зі сценічним візуально-акустичним контекстом увиразнюють образ баби Прісі як носія містичних знань.

Важливою складовою життя головної героїні (підкреслимо: не тлом, а саме складовою життя) є ліс. Вона входить у нього спокійно, врівноважено, їй там, як і дядьку Леву з «Лісової пісні» Лесі Українки, затишно й комфортно. Героїня знає правила й закони лісу, прийняла їх, вони визначають її поведінку, для неї вони те, «що лежить на дні нашої душі й, хочеш-не-хочеш, а якимось спонтанно одзивається» [240, с. 14]. Ліс, попри тридцятикілометрову зону відчуження, підтримує внутрішню свободу баби Прісі, живить її – героїню з потужною культурною пам'яттю – життєдайною енергією, осенсовлює буття, збагачує досвідом. Отже, є підстави говорити про екзистенційну єдність героїні та природи.

Ліс у житті баби Прісі виконує сугестивно-гедоністичну функцію, адже героїня продовжує користуватися правічними енергіями природи. Водночас вона відчуває відповідальність за ліс, традиції, прадавні знання, вірування, тому й має намір передати їх онукові, як уже було мовлено. Вовчик знає потрібні місця в заводі, «де і що можна взяти, але й де не можна – тоже знає...У нього є дар до лісу, що від мене перейшов. А як помру, то дар той тільки у силу ввійде» [6, с. 60]. Наведені слова свідчать про дієвий патріотизм героїні, який вона не декларує, бо й не здогадується про нього – вона чесно робить щоденну, посильну

їй роботу: зберігає й передає знання, вірування, традиції нащадкові, який має пам'ятати й оберігати землю.

Обмежене спілкування з широким колом людей вона доповнює саме перебуванням у лісі. «Тут мій ліс, болото, що мені ще треба?», – зауважує героїня. Вона знає, розуміє й відчуває ліс. Її життя виповнене щодень важливими для неї та її родини подіями, пов'язаними саме з лісом: здобування їжі, збирання грибів, трав, задобрювання русалок тощо. Її життя насичене, активне. Зрідненість баби Прісі з природою суголосна з ідеєю проникнення суб'єкта в середовище та середовища в суб'єкт (Д. Михайлов). «Таке взаємопроникнення здійснюється в екологічному, поведінковому, когнітивному емоційному планах <...>. Феномен «спорідненості» індивіда і певних матеріальних просторів виділяє американський психолог Г. Сірлс, який стверджує, що в основі механізму адаптації людини до світу лежить почуття єдності з навколишнім фізичним простором, причому це почуття закладене в глибинних шарах людської психіки» [102, с. 78]. Це можливо, пояснюють учені, «коли середовище “проникає” в особистість та самосвідомість людини, набуваючи, таким чином, психологічного, особистісного виміру, воно стає об'єктом турботи і дбайливого ставлення людини, яка знаходить в цьому нові ресурси для особистісного зростання і розвитку» [102, с. 79]. Ліс чужий для чужих, а для баби Прісі з п'єси П. Ар'є «На початку і наприкінці часів» він свій, бо тут їй затишно й безпечно, доки не почали приїздити сталкери, ця «нечисть», як їх називає баба Пріся («І тут нас нечисть знайшла» [6, с. 77]). Щоденна практика відкритого, екологічно виправданого спілкування баби Прісі з лісом продумана, відлагоджена, системна. Жінка уособлює лад, сталість, упорядкованість, затишок, безпеку чи не тому, що носить у собі відомі лише їй таємниці. Тут слушною є думка О. Вергеліса: «...рух вглиб самого себе та вглиб міфології (яка насичує різні тексти

драматурга) – то вже сам по собі важливий та вартісний вияв» [43, с. 6]. Балансування героїні між реальним та містичним художньо реалізується за допомогою представлених (у мовних партіях героїв) образів русалок. Про них говорить головна героїня ніби принагідно, вони живуть в уяві членів родини, проте для баби Прісі русалки – реальні істоти, позаяк вони сприяють їй у щоденному житті. Корпус традиційних народних вірувань та знань допомагають героїні виживати, енергетично зцілюватися, говорити з собою, удосконалювати зону комфорту, гоїти свої душевні рани і травми.

Баба Пріся знає у заводі кожен кущик, кожную вибоїну, ці місця у війну її не раз рятували, «тих місць хорошим людям боятися не треба» [6, с. 59-60]. І коли донька Слава застерігає матір, що «ведовство» – гріх, баба Пріся рішуче відповідає: «Нема в тому гріха! Це – наше рідне, від матері Землі до нас перейшло від тих, хто в могилах лежить, від предків наших ЗНАННЯ (письмівка П. Ар'є. – Л. Г.). В роду нашому і травники були, і характерники, чого гріха таїти – відьомство тоже було» [6, с. 60]. Досвід і знання роду передаються від покоління до покоління. Лише передчасно обірване стакерами життя Вовчика перериває цей досвід, іде в небуття.

Головна героїня – жінка поважного віку, яка зазнала лихоліття голодомору, Другої світової війни, післявоєнної розрухи, була свідком побудови могутньої радянської держави, «где так вольно дышит человек». Вона спізнала жорстокість влади, збагнула життя; історія її країни стала її історією – це історія її внутрішнього протистояння. Аналітичний розум героїні допоміг сформуванню свого погляду на історію: «А кров людська в наших землях, то вобщє лилася ріками, уві всі часи... Татари нас...рубали і різали, поляки мучили і мордували, потім Хмельницький залив Поділля гебрейською кров'ю по коліна... Потім кацапи прийшли, і вони нас гноїли, потім червоні прийшли...Після цього голодомор <...> Потім німчура <...>

потім знову советська власть. Ну, жах коротше, все не як у нормальних людей...» [6, с. 39-40]. У творенні історії вона також брала участь, чи не тому вміє по-філософськи оцінити минуле, теперішнє й майбутнє. Місткими, глибокими й, мабуть, об'єктивними, є її висновки про втрачене покоління українців, представницею якого є її донька. «Молох життя розламав все твоє покоління, – звертається баба Пріся до Слави, – воно гниле, нінашто нездатне, нещасне. Подивися навколо, тепер править твоє покоління – розпука і бездарність, більше нічого. Ми живемо в такий час, когда просто возьми своє життя, свою землю в руки і живи щасливо. Але ви не можете, ваші душі калічні, ви поламали покоління. Пробач, що кажу тобі то, воно мені дуже болить, мені страшно» [6, с. 60]. На жаль, Слава не розуміє претензій матері.

Свідомість баби Прісі не зрадянизувалася, вона не захоплюється минулим (мовляв, *тоді* було добре). Для неї минуле пов'язане зі звичаями, традиціями, давніми знаннями – системними, надійними, перевіреними, які допомагають долати проблеми, жити на позитиві. Слушно говорити про синергію баби Прісі й традицій предків, їх взаємодоповнення і взаємоактивізацію. Чорнобильська біда актуалізувала давні вірування, що стали потужною протидією злу, реконструкції, негативу. Ця літня *жінка-таємниця* виробила свою, ґрунтовану на багаторічному досвіді філософію мудрої *мами-і-бабусі*. Скажімо, коли донька Слава була в розпачі і безвиході та твердила, що безсила, Пріся мовила рішуче й переконливо: «Задля сина можна все зробити, якщо треба, можна вкрати, навіть убіть можна, самій згинуть, а дитя своє врятувати. Бездіяльність – самий страшний гріх» [6, с. 86]. Героїня виробила моральні закони, правила поведінки, що допомагають їй бути мужньою й цілісною у складних обставинах, що стали для неї тим буттєвим порогом, який вона не переступить, як от: «Від біди не ховатися, а жити з нею навчитися треба. О!» [6, с. 46]. «На людей плювати

нельзя!» [6, с. 79], «До всього в нашому житті треба бути готовим, не ховати голову в пісок – все єдно доля вповз не пройде...» [6, с. 62] тощо. Її висновки екзистенційного спрямування лаконічні, місткі, глибокі, перевірені часом, сформовані з урахуванням досвіду, традиційної народно-релігійної моралі. Очевидно, вона й сама не вповні розуміє, наскільки по-філософськи глибокими вони є.

Прися вирила норми комунікації, свою систему поглядів на життя, її організм навчився протидіяти радіації, героїня сама собі дає раду, не довіряє продажним ЗМІ, що у виставі О. Кравчука їх уособлюють одягнені в хутрянний одяг на красиві оголені тіла звабливі дівчата з викличними рухами. Не довіряє баба Прися і владі, що її у творі представляє дільничий (зауважмо, що у творі він без імені, тобто є збірним образом). Ставлення влади до постраждалих від чорнобильської трагедії українців засвідчують такі слова дільничого: «...ви (ті, хто живуть у зоні. – Л. Г.) тут нахер нікому не нада» [6, с. 35], «За законами вас НЕМАЄ (письмівка автора. – Л. Г.)» [6, с. 73], «Такі, як ото ви, для них (представників влади. – Л. Г.) не люди. Грязна, тупа звірина» [6, с. 79]. Дільничий відкрито зневажає бабу Прісю та її родину. В одній зі сцен, коли Слава запитує дільничого, чому він, прямуючи до них, не підвіз баби Прісі, яка йшла з лантухом харчів додому, відповів: «Та ну її, вона ж брудна, як сволоч <...> У вас же ні води, ні каналізації, ні світла, вабще нічого» [6, с. 34]. На ці зухвалі пояснення Слава обурено відповідає: «Це не значить, що ми брудні. Почище ваших будемо!» [6, с. 34]. А баба Прися додає: «...ми для них зараза радіоактивна...» [6, с. 47]. Згодом, після тяжкого поранення онука Вовчика сталкерами, баба Прися за допомогою сокири доведе, що *вони тут є*. Конфлікт влади, суспільства з чорнобильцями не зникає, протистояння загострюється, що засвідчують адресовані синові застережливі поради Слави: «...обережніше з людьми, серед них

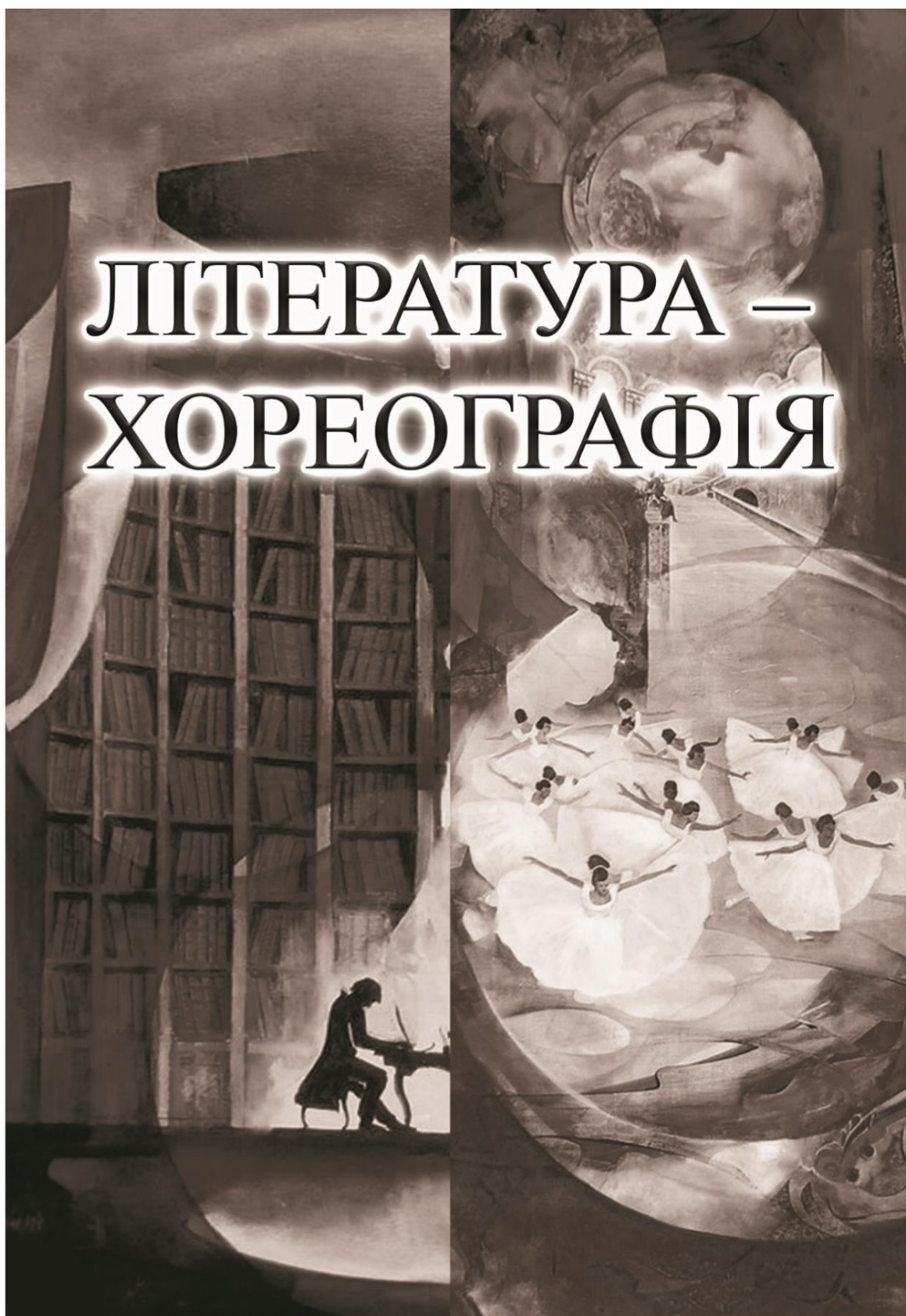
одна гадость <...> Вони (сталкери. – Л. Г.) прибуду, і в зону ходять тому, що у них там суцільна капость і біда» [6, с. 46].

Між тут/там, своє/чуже баба Прися й Слава зробили свідомий вибір. Щоправда, мати зробила його відразу й рішуче, в той день, коли було оголошено про евакуацію. Волонтаристська натура героїні (бо їй «ніхто не прикажчик» [6, с. 30]), почуття господаря з граничною відповідальністю за своє («У мене корова, поросята, коза, кури – за ними догляд нужен. А хата з майном?! Нікуди не поїду!» [6, с. 31], – так героїня відповідає на слова зятя негайно залишити забруднену територію) міцно тримають її на своїй землі. Баба Прися відчуває відповідальність за землю, майно, як і за звичаї, обряди, вірування, болото, ліс, русалок. «Земля наша – не можна землі цуратися» [6, с. 24], – виголошує сакраментальну фразу головна героїня. І земля віддячує їй грибами, ягодами, лікувальними травами, рибою, дичиною. Як зауважує О. Вергеліс, «баба Прися разом із рідними зовсім не ховається у зоні відчуження. Бо ж ця зона – то зона тяжіння. Її та їх магнітом притягує до себе – рідна земля. Нехай спаплюжена, сплюндрована, заражена радіонуклідною хворобою, але ж – рідна, єдина. А хіба рідну людину, рідну істоту – кидають напризволяще, навіть коли трапляється жахлива біда» [43, с. 9]. Слава після поневірянь по Україні – як переселенців-чорнобильців – розуміє, що її батьківська земля – місце, де її захистять, де приймуть щиро, з розумінням. Показовою для характеристики світоглядних переконань героїні є розмова з дільничим, коли той вимагає залишити забруднену радіацією територію. Слава спочатку рішуче мовить «Ні», а потім додає: «Бачиш цю хату, в ній моя мати життя прожила, я народилася і Вовчик мій тоже. Це наш дім...» [6, с. 35]. Після аварії, «коли катастрофа на атомці розкатастрофила нас в пух і прах» [6, с. 69], як каже Слава, значеннєвість хати для неї зростає. Живуть без світла (бо дріт украли), продукти нечасто привозять, та ще й автолавку треба

спіймати, щоб придбати необхідне, проте не залишають це дороге їм місце, де погамовують тривогу, лікують душевні травми. Тому слушною є думка про те, що цей твір П. Ар'є, «про пошук себе» [255], як й інші твори цього драматурга. «На початку і наприкінці часів» П. Ар'є про світ «невловимий, захований і загублений. Наш Чорнобиль – це такий собі парк Юрського періоду, та замість голлівудських акторів і комп'ютерної графіки тут живе душа тисячоліть – 86-річна бабця, яка і про інопланетян розкаже, і як кіношний спецназівець ножик в горло ворога метне, навчить як жити і як вижити, не втрачаючи себе» [9].

П'єса П. Ар'є «На початку і наприкінці часів» та вистава Львівського драматичного театру імені Лесі Українки «Баба Прися» режисера О. Кравчука – яскраві й самобутні твори, що порушують актуальні й щемливі екзистенційні проблеми людей, які мешкають у тридцятикілометровій чорнобильській зоні. Особистісний чинник (участь у ліквідації чорнобильської аварії матері письменника, біль переселенця з Луганщини О. Кравчука) посутньо увиразнили настроєвість літературного й сценічного творів, а також корпус переживань, больових відчуттів героїв-чорнобильців. Заголовок, посвята, ремарки, жанрова специфіка твору та їх сценічна реалізація за допомогою гри, жестів, міміки, костюмів, голосу акторів, а також декорацій, візуального та звукового супроводу сприяють ефективному розкриттю авторського задуму, проблематики, загальної концепції твору. Перспективним залишається питання інтермедіального вивчення літературного твору й сценічного варіанту п'єси П. Ар'є з акцентуванням на музичний супровід, наприклад, залучення фольклорних зразків тощо.

ЛІТЕРАТУРА – ХОРЕОГРАФІЯ



Про що танцює героїня «Дитячої груді у скрипці»

Михайла Яцківа¹⁸

Українська література кінця XIX – початку XX ст. характеризується глибоким психологізмом, філософською зорієнтованістю, художнім переосмисленням ідей Ф. Ніцше, З. Фройда, А. Шопенгауера та ін. Це література з виразною антропоцентричною складовою, з акцентуванням на людині як цінності, особистості, яка в часи нестабільності й підвищеного відчуття самотності шукає душевного прихистку в складному й не завжди зрозумілому та комфортному світі. Почасти герой літератури цього періоду розгублений, самотній, не позбавлений внутрішньої конфліктності. До змалювання такого типу українські письменники підходили особливо відповідально, розширюючи тематику, урізноманітнюючи жанрово-видові форми, вдосконалюючи техніку письма, заглиблюючись у психосвіт героя, у сутність речей, апелюючи до різних видів мистецтва тощо.

Одним із показових творів українського письменства початку XX ст. є мініатюра М. Яцківа «Дитяча грудь у скрипці», у якій письменник продемонстрував майстерність модерніста. Це один із тих творів-таємниць, у якому події, образи, деталі, настроєвість із кожним рядком ускладнюють його розуміння. Підкреслює смислову багаторівневість, а почати й певну несподіваність чи непоясненість поведінки героїв, заголовок твору – виразна сюрреалістична конструкція.

Окремим акцентам аналізу цього твору були присвячені праці М. Ільницького, А. Матусяк, О. Мельник та ін. У нашій розвідці пропонуємо аналіз «Дитячої груді у скрипці» з залученням міждисциплінарного підходу, з акцентуванням на концепт танцю, не претендуючи на вичерпність наших суджень.

¹⁸ Уперше надруковано: *Слово і Час*. 2017. № 7. С. 17-31.

Умовно мініатюра М. Яцківа вибудовується на трьох концептуально важливих біномах: скрипаль/скрипка + жінка/танець + дитина/плач. Кожна з наведених одиниць реальна, тобто не є візією чи складовою оніричної картини, і продукує значеннєву для загальної концепції твору, моделювання центральної подієвості, формування композиції тощо триєдину дію: скрипаль творить музику, жінка танцює, дитина плаче. Показовою, як видається, є позиція наратора – людини, яка фіксує все, що відбувається в хаті, доволі емоційно і, на перший погляд, дещо споглядально, без коментарів та пояснень.

Одним із ключових координаторів подієвості у творі є музика, який «строїв скрипку, у ній будився тихий плач дитини» [324, с. 185]. Так фіксується сигнально-комунікативна функція скрипки – посередника між музикою і скрипалем, який виконує роль психолога. Скрипаль уважно й обережно спочатку вловлює, а потім прикладає звук до певного стандарту, обирає найприйнятніше до ситуації. Він – музичний інтерпретатор того, що відбувається в хаті, диригент подієвості у творі.

Зойки-репліки скрипки – як передсигнал – асоціюються з неспокоєм чи тривогою жінки («жалі скрипки обіймалися... з маминою думкою» [324, с. 185]) й впливають на побудову ескізу стосунків героїв. Так продумано, не похапцем, виважено скрипаль готує сильну музичну композицію, такий фактурний матеріал, що, на переконання музики, має відобразити емоційну атмосферу чоловіків та відповідати внутрішньому стану жінки. Скрипаль музикою вловлює зорово-слухові структури, уявляє і дещо передбачає розгортання подій. Він намагається створити доладну музику і сумлінно дбає про те, щоб зойки скрипки зникли і настала гармонія в оселі, в душі жінки та всіх присутніх. Він налаштовує інструмент на лад без фальші – лише так, на його переконання, жінка може довіритися музиці.

Скрипаль активно (за допомогою скрипки, що породжує музику) долучений до емоційної атмосфери, яка панує в хаті, визначає інтонаційний і смисловий лад подій. Його творча енергія і свідомість спроектовані на простір хати – скрипаль працює на задану тему: просторові, інтер'єрні, емоційні, психологічні, сюжетні «показники» диктують скрипалеві тему музичної композиції. Регістри душі скрипаля – людини творчої, з тонкою душевною організацією – відчують неспокій, розпач, тривогу, задоволення і радість водночас. Як бачимо, це різні стани, а отже, завдання скрипаля – їх узгодити. Скрипаль відчуває, якою має бути музика за темпоритмом, настроєвістю, енергетикою. Його музика – органічна складова композиції тієї ситуації, що розгортається в оселі. Музика має свою силу й темброву характеристику: вона вибудовується спочатку стиха й уривчасто (адже, як було мовлено, скрипаль лагодив і випробовував інструмент), потім набувала сили, згодом до звуків музики додалися спочатку шум лісу, зойк вітру, а потім співи й тупіт чоловічих ніг. І над цим усім «верховодила скрипка» [324, с. 185]. Важливо наголосити, що музичні регістри скрипки тонально суголосні з плачем дитини, яка «кличе матір зразу тихо, а потому голосніше» [324, с. 185]. Такий акцент не лише переключає увагу на ще одного важливого героя твору – дитину, а й фіксує важливі зміни в зовнішніх і внутрішніх (переживальних) процесах героїв (і найперше матері).

Та чи не найбільше вже відлагоджена і згармонізована скрипалем музика скерована на жінку. «Музичний ритм, – зауважує В. Косяк, – завжди мав особливу владу над людьми» [152, с. 93]. Жанрова специфіка й модерністська зорієнтованість твору не передбачали детального опису ситуації вибору героїні (її вагань, сумнівів, конкретизації думок тощо). Драма її душі залишається «за кадром». Спостерігаючи за танцем чоловіків, «мати сперла голову на руку й всміхалася, якби плакала» [324, с. 185], а потім

її повели до танцю: «Один з чужих взяв її до гурту...», і вона, що важливо, «пішла в колесо» з власної волі.

Спочатку констатуємо внутрішню самотність жінки серед присутніх. *Перебування в своїх думках, споглядання спочатку ситуації*, а потім *танцю*, сприймання музики є своєрідною платформою заглиблення в себе, формування рішення про вибір тощо. Тобто основою, рушієм вибору жінки стали естетика танцю, гармонія музики і рухів. Саме краса, якої бракує в щоденному житті, виповнювала неповноту буття героїні. Естетика музики, танцю, рухів тіл увиразнюють філософію світосприймання героїні, яка прагне краси, вміє її розпізнавати і бути в ній. Біомеханіка танцю, особливості роботи тіла, лінії рухів танцівників були гармонійними. Дослідниця української хореографії Л. Роговик наголошує: «Простір танцю має внутрішню цілісність: рухи окремого танцюриста взаємозв'язані з положенням тіла кожного учасника групи в процесі танцювальної взаємодії» [236, с. 8]. Такі рухи в гармонії, в логічному сплетінні, власне, й привабили жінку, позитивно вплинули на неї, інтуїтивно покликали до танцю: «Чупринаті голови, зіпрілі лиця й широкі зрібні рукави замелькали перед очима..., зіллялися зі співом і тупотом в одно велике колесо, воно крутилося..., а над тим *дивом* (письмівка моя. – Л. Г.) верховодила скрипка» [324, с. 185]. *Дивом* означена неперевершена гармонія музики і танцю. Вир танцю чоловіків, безперечно, захопив матір, вона зчитувала тілесні сигнали, споглядала запал, відчувала енергетику рухів, ритмічний тупіт ніг і всміхалася. Тут слушною є заувага В. Косяка: «Мова тіла, як і словесна мова, – найважливіший засіб самовираження..., вона створює образ людини, розкриваючи для досвідчених очей її сутність, і видає її самість через жест, міміку, манеру, ходу» [152, с. 223]. У рішенні жінки піти в танець спрацювало колективне несвідоме, вроджене прагнення краси й відчуття ритму.

З огляду на сказане вище не можемо погодитися з думкою А. Матусяк про гармидер, який панує в оселі [див. про це: 187, с. 91].

Під час залучення жінки до танцю коло на мить розімкнулося, проте ритм не втратився, малюнок танцю не змінився, інтерес до танцю не зник, бо з'явився новий учасник – жінка, внутрішньо готова до емоційної та естетичної співучасті танцювальній композиції. Її поведінка, психічний стан регламентовані музикою, фігурами й ритмом танцю. Своїми рухами вона підтримує темп танцю («бігає з іншими в колесо» [324, с. 185]), тобто можна стверджувати, що героїня має достатній танцювальний досвід, що допомогло їй спіймати пульс танцю і на мить стати іншою, тобто виявити грані своєї індивідуальності, отримати задоволення, відчуття повноти життя. «Коли ми щось бачимо, ми обираємо те, що бачимо...через знання того, що бачимо..., через посередництво того, що ми вже знаємо про те, що бачимо. У цьому розумінні ми не бачимо...те, що нічого не варте для нас із погляду попереднього досвіду чи спогаду» [222, с. 16]. Свідомість, розум і тіло жінки знають рухи танцю, в якому реалізують себе чоловіки. Тобто вона побачила знайоме, значеннєве – і пішла в танець. Дотримання заданого темпу відбувається не лише завдяки збереженню ритму, структури й руховим характеристикам танцю (адже «головне в танці – це рух» [236, с. 10]), а найперше завдяки зацікавленості всіх учасників танцю (в т. ч. й жінки). Доцільно говорити про *логіку* танцювальної поведінки учасників танцю.

Заданий темп танцю підтримується; шал танцю, «диво», куди потрапляє мати, викликають у дитини страх. Інерція рухомих тіл сприяє підтримці темпу. Танець жінки – внутрішня потреба, екзистенційна терапія, спрямована на увиразнення суті й смислу життя, на самозбереження. Потреба самоствердження, як відомо, характерна для героїв української літератури початку ХХ ст. Але, що прикметно, героїня мініатюри М. Яцківа використовує тіло для унормування стосунків зі світом, адже

«танцювати – означає здійснювати постійне перетворення. Поява моделі танцю в свідомості призводять до певних змін у ній» [236, с. 14]. Тілесно-орієнтована терапія, очевидно, конче потрібна утомленій життям героїні М. Яцківа для поновлення внутрішніх резервів, оптимізації життєвого потенціалу, щоб підвищити якість свого життя й виховувати дитину. Отже, це героїня з високою культурою відповідальності за своє життя й життя нащадка. Це надзвичайно мудра й поміркована жінка-мати (зауважмо, що в мініатюрі автор називає її лише матір'ю – і це принципово), яка максимально розуміє ситуацію і вміє не втратити себе в ній; здатна скористатися танцем для себе-розуміння та себе-збереження. Танець їй потрібен, щоб спрямувати досвід у майбутнє, переконатися у своїй важливості й потребності в цьому світі.

Контекст – інтер'єр – у творі не виписаний, що, як відомо, характерно для літератури початку ХХ ст. Із об'єктів хатнього інтер'єру заявлене лише ліжко, де перебуває дитина. Воно – незаперечний ідентифікатор жінки-матері. Дитиною вона презентована як мати, а танцем – як жінка, в якій живе активне начало, прагнення радості. Танець і музика ефективно декорують простір і міжособистісні стосунки. Свій/чужий простори тимчасово зміщуються: стабільно свій залишається своїм лише для дитини, а інший простір, скоординований танцем, стає своїм для матері. Зміна просторових локальностей (*вхід* матері в танець, зі свого простору в інший, що згодом також стає для неї своїм) помітно активізує роль дитини в психоплощині твору: дитина «не може на се довше дивитися і плаче, зойкає на ціле горло, але сього ніхто не чує, бо плач у скрипці» [324, с. 185]. Про злиття музики з плачем дитини, страх від тупотіння ніг, порушення рівноваги між дитиною і матір'ю та суголосність твору М. Яцківа з картинами Е. Мунка, А. Матісса зауважувала О. Мельник [див. про це: 193].

Образ дитини усутнює музичну фактуру твору: скрипаль творить музику, яка зливається з шумом лісу та зойком вітру, чоловіки цю музику підсилюють своєю енергетикою, мати осмислює в танці, а дитина намагається її коригувати, акцентуючи на головному. Скрипаль, мати, дитина утворюють чітку горизонталь, щільну голосову вісь, яка свідчить про актуалізацію у внутрішніх структурах кожного героя голосу як дії.

За допомогою танцю комунікація присутніх у хаті активізується. Обмежений простір хати допомагає М. Яцківу психологізувати героїв. Танець матері й чоловіків – це своєрідний аудіо-, відеоролик душевного стану героїв. «Затрачувані в танці зусилля у фізичному сенсі – це витрата енергії. Проте танець дає відчуття насолоди цією “витратою енергії”, тому що ця витрата супроводжується самоактуалізацією, самореалізацією, самоідентифікацією, зажаданням усіх сутнісних сил людини, із загостренням чуттєвої, у першу чергу кінестезійної сприйнятливості, що дає повноту відчуттів здоровому й сильному тілу» [152, с. 96]. Танець створює для героїні мініатюри М. Яцківа особливу реальність, у якій вона відшукує свою суть. Танець підкреслює, що жінка сповнена бажань жити й радіти життю. Жінка-мати промовляє і захищає свою територію й дитину танцем. Це психічно активна особистість, яка через зовнішнє (танець) показує своє внутрішнє (душу). Танець утримує психодинаміку героїні.

М. Яцків посутньо оновлює семантику образу жінки-матері за допомогою не вербальних, а перспективних для модерністської літератури хореографічної конструкції та звукової композиції. Героїня розповідає про себе танцем: дозовано, не вповні відкрито, як і належить жінці, проте аргументовано. Танець в українського письменника-модерніста постає як багаторівневий діалог, особливий тип комунікації, як вираження екзистенційних переживань. На тлі характерного

для української літератури зміщення духовних і культурних цінностей образ матері з мініатюри «Дитяча груди у скрипці» був природним, хоча і з певним викликом побратимам-молодомузівцям, які у своїх поетичних творах асоціювали жінку з образами гієни, менади, вампіра, тобто руйнівної сили.

Як зауважує дослідник В. Косяк, «у магії танцю зовнішні організуючі прийоми (удари, тупання, гра на ударних музичних інструментах, людський голос-лемент) – це дії, що спонукають або змушують організм працювати в певному моторному режимі й проводячи його в такий стан, коли енергії танцюючих взаємовпливають, взаємопроникають, підсумовуються в єдиному тілесному екстатичному дійстві» [152, с. 96]. Тіла чоловіків із мініатюри М. Яцківа як семантично маркований конструкт реалізуються під впливом музики й несуть позитивну інформацію. Мати зчитала і прийняла цю інформацію, досвід її тіла природно відгукнувся на красу й гармонію. Танцем письменник прагнув вивести героїню з розпачу, з пасивно-споглядального стану, зробити її активною – вона допомагає собі танцем, музикою, шукає прийнятну для життя впорядкованість, прагне не втратити віру у свою силу; жінка танцем долучається до світопорядку. Такий образ кардинально відрізняється від декадентської демонічної жінки, скажімо, В. Пачовського. Жінка у творі М. Яцківа не позбавлена вітальної енергії. Тобто активність – одна з прикметних ознак, що вирізняє його героїню з-поміж меланхолійних, безвольних, почасти пасивних героїв літератури виразного декадентського спрямування. Життєствердна зорієнтованість героїні і твору в цілому, заявлена в мініатюрі (хоча, можливо, й не достатньо виразно) соціальна проблематика підкреслюють багатогранність і неоднорідність естетичної платформи «Молодої музи», до якої належав М. Яцків.

Наголосимо, що присутньо увиразнює відлагоджену структуру й смислове наповнення танцю чоловіків (нарівні з

ритмом) такий його показовий елемент, як колесо («велике колесо, воно крутилося, як у сні»). Загальновідомо, що основу гуцульських танців становлять символи сонця. Гуцули практикували танцювання «у колесо», «в один круг». «Колові танці зазвичай починали чоловіки, згодом до них приєднувалися жінки» [186]. Відомо, що «основною побудовою гуцульських танців є колова закрита фігура, в якій виконавці тримають один одного за плечі або за руки» [265]. Коло символізує рух сонця, нескінченність (коли кінець стає початком), вічність і довершеність простору. Коло употужнює вже існуючу енергію. «Гуцульські танці “коло”, “колесо”, “кругляк”, “кочело” виконуються в обрядовому варіанті... Вони наявні не тільки в календарних обрядах, а й у сімейних, пов'язаних із вірою в магію кола як оберега...» [92]. Тобто до сприйняття героїнею мініатюри М. Яцківа «Дитяча грудь у скрипці» зовнішньо явленої гармонії (музики скрипки, ритму танцю тощо) додаються, по-перше, смислові характеристики музики (яка суголосна з внутрішнім станом героїні) і, по-друге, глибока філософія танцю, що осенсовлює культуру тіла танцюристів (спочатку чоловіків, а потім і жінки). Отже, танець – один із тих ефективних кодів, який означає в українській літературі початку ХХ ст. нові ракурси психологізації образу жінки, корпус морально-етичних питань, увиразнює контури аксіологічної площини твору тощо.

Коло як нова упорядкованість, яка захоплює жінку досконалістю, ще й залучає її до своєї стихії, до сакрального простору. Жінка пішла в танець не зненацька, а продумано: відбувся її контакт із колесом (чоловіками) на емоційному, енергетичному, духовному, фізичному, психологічному, культурному рівнях. Її внутрішні реєстри виявилися суголосними зі слуховими (звуки скрипки, тупіт ніг чоловіків, шум лісу, зойк вітру) і хореографічними (танець) показниками.

Зауважмо, що дитина ще не обізнана зі значеннєвістю цього сакрального колеса, тому й плаче.

Тобто М. Яцків не відриває героїню від традиції, усутнює її життя і бажання злитися зі світопорядком, робить її цілісною і, що прикметно, національно маркованою. Щодо останньої означеності героїні, то вона суперечить тезі А. Матусяк про те, що «письменник відкидає суспільну й побутову означеність персонажа на користь універсалістських, позасуспільних і понадчасових параметрів» [187, с. 20]. Героїня стає національно маркованою саме завдяки танцю з обрядово-обереговим підґрунтям.

Тіло жінки представлено у творі як продукт її внутрішньої культури. Додамо, що за характером руху танці гуцулів швидкі, жваві, веселі, темпераментні, що й засвідчує мініатюра М. Яцківа. Вони – вияв гедонізму, проте не занепадницького, адже заґрунтовані на національних культурних традиціях. Така героїня у творчості М. Яцківа періоду «Молодої музи» – доволі рішуче та вповні виважене художнє рішення письменника, який, на переконання П. Карманського, «випереджав нас («молодомузівців». – Л. Г.) на кілька десятків років. <...> Був наскрізь оригінальний і брата у творчості не мав ні одного. Ішов одинцем» [133, с. 64-66].

Мініатюра М. Яцківа «Дитяча груди у скрипці» – промовистий літературний зразок модерністської епохи, в якому ефектно залучені музика й хореографія, що виконують настроєву, інформативну, характерозображальну, психотерапевтичну функції. Образ жінки у цьому творі по-новому переформатований у звуково-руховій площині, але водночас констатує тривання української літературної традиції у художньому відтворенні образу матері. Це свідчення високої майстерності письменника, який на початку ХХ ст. орієнтувався на модерністські тенденції, проте по-новаторськи оперує традицією. Танцем, настроєм, думками, переживаннями, тілом

мати з мініатюри М. Яцківа доволі повно розповіла про себе, засвідчила готовність перебувати в культурі, заявила про свій потенціал жінки-матері. Це сильна й рішуче зорієнтована в майбутнє особистість, яка протистоїть героїням декадентських творів початку ХХ ст. Танець її духовно оновлює, стимулює волю, допомагає бути психічно врівноваженою та спрямованою у майбутнє.

Хореографічний код новелістики Володимира Корнійчука¹⁹

Тематично й жанрово розмаїту українську літературу початку ХХ століття цікавлять межові ситуації, психологія людини, парадигма її переживань, вражень, емоцій, а також утаємничене в її внутрішніх структурах. З метою максимально точного відтворення складного світу, сфери підсвідомого героїв письменники активно апелюють до найрізноманітніших художніх засобів, прийомів, почасти звертаючись до різних видів мистецтва (кіно, музики, живопису тощо). Проза В. Корнійчука – музикознавця, хореографа, театрознавця, залюбленою в мистецтво особистості – яскравий узірець активного залучення до літературного твору музики, про що вже зауважували вище. Не залишилась поза увагою і поетична творчість письменника [27]. Різноманітний доробок В. Корнійчука став об'єктом дослідження літературознавців В. Герасим'юка, О. Логвиненко, А. Мойсієнка, М. Слабошпицького, мистецтвознавців І. Сікорської, Г. Степанченко, Б. Сюті, А. Терещенко та ін. Наразі йтиметься про хореографічні включення в новелах письменника.

¹⁹ Уперше надруковано: Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. 2019. Вип. 83. С. 81-87.

Кожен із обраних для аналізу творів має підзаголовок – «Хризантема» (У ритмі вальсу), «Викрадали Ксеню, викрадали...» (Напівфеєрія у ритмі танго), «Олекса» (Трагіполька на два боки), «Ми танцюємо» (У ритмі запального гопака), – що від початку налаштовують читача на перспективний діалог із текстом. Виразний хореографічний сегмент у новелах В. Корнійчука формує фабулу, відображає ритм, тональність, інтонаційність стосунків героїв (скажімо, в певний період), визначає загальну настроєвість творів, «координує» синтаксичні конструкції новел.

Синтез літератури й музики «у виконанні» В. Корнійчука – ефективний спосіб себе-вираження, можливість зафіксувати в літературному творі «духовну біографію» (І. Франко), адже автор, як уже мовлено, – хореограф, якому відомі секрети танцю. До кожного твору, з огляду на згадані вище підзаголовки, слушно обирати свій хореографічний код, що розкриває приховану мелодичну лінію, увиразнює подієвість, маркує динамічний малюнок твору у відповідне смислове русло, адже завдяки танцю (чи його мотивам) твори В. Корнійчука збагачуються новими психологічними змістами, створюючи оригінальну образну модель.

У кожній із новел письменника танець художньо оприявлений на різних рівнях: настроєвому, ритмічному, сюжетному, образотворчому. Скажімо, в «Хризантемі» вальс представлено як повноцінний танець, транслятор почуттів, переживань, вражень і сподівань героїв; подієвість новели «Викрадали Ксеню, викрадали...» відповідає композиційній структурі танго; новела «Олекса» виконана в ритмі польки з трагічною домінантою. Попри, на перший погляд, різноаспектність освоєння хореографічних конструкцій, спільним для новел В. Корнійчука є оригінально заявлений у творах ритм.

Як відомо, ритму підпорядковане все життя людини: ритм дихання й серця; ритм доби й пір року; ритм роботи й перебіг часу тощо. Серед складових мистецтва танцю американська

дослідниця Д. Хамфрі переконливо називає саме ритм: «Людина має чотири джерела ритмічної організації. Перше, апарат дихання – співу – мови, який формує фразування, і ритм фраз. Потім частково несвідомий ритм функцій: серцебиття, перистальтика, скорочення і розслаблення м'язів, хвилі відчуттів у нервових закінченнях. Наступне – у руховому механізмі, ногах, які підтримують людину одна за одною в процесі пересування в просторі... Останній – це емоційний ритм: сплески і спади почуттів, з акцентами, які не тільки надають потужну ритмічну модель, але є мірою для оцінки емоційних ритмів інших» [цит. за: 263, с. 39]. Ритми танців, емоцій і переживань героїв, їхніх стосунків із іншими людьми розгорнуто представлені у прозі українського письменника В. Корнійчука.

У новелі «Викрадали Ксеню, викрадали...» зазначені прикметні «атрибути» драматичного твору – дійові особи (пряма вказівка на складність стосунків чи драматизм подій) та заувага про місце дії: «Відбувається у 60-х роках ХХ століття на Буковині» [147, с. 65]. Феєричний скерунок твору підтверджує образ Лук'яна Кобилиці – легендарного народного героя, лідера буковинських гуцулів, шукача правди, речника справедливості й захисника інтересів бідних та ініціатора селянського спротиву. Головний герой новели – молодий хлопець, закоханий у «чарівну білявку» Ксеню. Він часто відвідує її на роботі, не наважуючись освідчитися, а одного пізнього вечора за давнім народним звичаєм викрадає дівчину й привозить до свого дому, батьківської оселі. Саме в момент викрадення, коли дівчина, нічого не розуміючи, помічає, що її везуть дорогою на Путилу, вона просить допомоги в Лук'яна Кобилиці – народний месник з'являється як гарант її безпеки. Такий штрих із ірраціональною домінантою у структурі новели В. Корнійчука 1) підкреслює тонку організацію Ксені, «щільне» перебування її вразливої натури в контексті народних традицій,

культурних набутоків краю, 2) увиразнює морально-етичний та екзистенційно-психоаналітичний аспекти новели.

Викрадена Ксеня дізнається про мотиви вчинку й щирі прихильність до неї закоханого хлопця: «Страх кудись утік, а звідкись прибігло до Ксені роздратування. Але вдала, що рада і вдячна» [147, с. 67]. Дівчина просить відвезти її додому того ж вечора. «Коли привіз (хлопець. – Л. Г.), то вибачався» [147, с. 67]. Автор із сумом та нотками розчарування підсумовує: «Викрадали Ксеню, викрадали з Вижниці у Путилу. Тільки зупинились десь на півдорозі...» [147, с. 67].

В основу новели В. Корнійчука «Викрадали Ксеню, викрадали...» закладено драматургію й ритм танго. Швидкоплинність описаних у творі подій відповідає темпу цього танцю. Композиція, хореографічний малюнок танго, пристрасть чоловіка й жінки, а також сум, мінливість щастя корелюються зі змістом стосунків у новелі письменника. Відомо, що завдяки глибокому, звучному супроводу музичного інструмента бандеона танго стало напруженим танцем. «Поети, які писали слова для танго, як правило, говорили про долю, випробування, почуття і переживання, самотність» [263, с. 142]. Як зауважують дослідники, з приходом нового тисячоліття танго «залишається тією музичною формою, що поєднує мелодійність, ліричність, красу і ритмічний драйв» [263, с. 144]. Це жагучий, чуттєвий, пристрасний, медитативний танець, у якому чоловік і жінка говорять про свої почуття дотиками; танець без визначеної хореографії, як, власне, спонтанним та не вповні продуманим є вчинок закоханого юнака з новели В. Корнійчука викрасти дівчину Ксеню – кожен із героїв вчасно не виповів головного, сокровеного, що й спричинило невинуватого розставання небайдужих один до одного молодих людей.

Послідовність різноманітних фігур танго уповні підпорядковане миттєвому натхненню. Цей танець допомагає

людям відчути, що вони – єдине ціле, як і герої аналізованого твору В. Корнійчука. Краса танго досягається завдяки імпровізації, індивідуальній неповторності пари, яка трактує музику, що звучить, своїми рухами, поглядами й енергетикою тіл, адже показові характеристики танго – близькість тіл, доторки, гранична обережність у веденні партнерки, пристрасть. У новелі В. Корнійчука «Викрадали Ксеню, викрадали...» за словами юнака «Де та білявка», ніби «за кадром» залишилися нереалізовані «доторки» скромного й толерантного хлопця, який до рішення «викраденої» повернутися додому поставився з повагою та гідністю.

Краса взаємин двох закоханих молодих людей у новелі В. Корнійчука розкривається «маломовністю» героїв і водночас ініціативою юнака викрасти дівчину, в яку закоханий. У танго теж веде чоловік – партнер не лише керує рухами, а й уважно стежить за простором, де виконується танець (враховуючи, скажімо, присутність інших пар тощо). Дещо спонтанна дія головного героя В. Корнійчука, як і непередбачувана реакція Ксені відповідають хореографії учасників танго (наприклад, відвертання голови дівчини в танці/відмова Ксені хлопцю в новелі тощо).

З часом танго стало танцем утрачених душ, відображенням нещасного кохання, меланхолії, суму за мінливим часом, а отже, в танці домінують жалібні й ностальгійні мотиви; він не має щасливого фіналу, як, власне і розлука-фінал у новелі українського письменника. Згодом Ксеня зустрілася з «викрадачем» через 15 років. Суть взаємин, непроминальність почуттів небайдужих один одному людей автор розкриває за допомогою лаконічного, проте надзвичайно чуттєвого діалогу-розчарування:

- Чому ж ви тоді пішли від мене?
- А чому ж ви так погано викрадали мене? Потрібно було б не пускати» [147, с. 67], «...але дивно якимось подивились одне одному у вічі (письмівка моя. – Л. Г.)» [147, с. 68].

Це і є одна з художньо відображених промовистих ознак танго – погляд очей у танцювальній мікроситуації «лице в лице». У цих коротких репліках із глибоким почуттям такту поєднано тужливе, сумне, давно знане обома героями, проте так і не промовлене вчасно – це те розчарування, що його кожен із героїв утаємничував у собі довгих 15 років.

Інший смисловий формат танцю простежується в новелі В. Корнійчука «Хризантема», у якій розповідається про нетривалі в часі почуття немолодої жінки («ніби і не молода, і не вродлива, але якась дивна» [147, с. 52]) до молодого чоловіка-колеги. Вальс у сюжетній канві твору – у хронології стосунків героїв – посідає ключову позицію, адже саме в танці двоє колег зосереджують пильну увагу на свої міжособистісні стосунки. Танець слушно потрактовувати як центр, кульмінацію емоцій двох людей, де важливий кожен рух, дотик, погляд, дихання. Тіло Алли Миколаївни у вальсі не просто танцює – воно відчуває, думає, мріє. Тому вальс для обох героїв – це дещо більше, ніж вербальне спілкування, у ньому є особливі тонкощі: «Він з відтінками її веде, з нюансами...» [147, с. 53]. В. Корнійчук детально описує танець, акцентуючи на промовистих його характеристиках: «О, цей тендітний граційний вальс! Легкий, як вітерець. Молодик так ото випикує з нею кола на підлозі, пише *gondo*, ніби різьбить по дереву фігури вальсу, тонко і пластично <...> Як вона стрепенулася, затремтіла і прикипіла до грудей <...> Пальці поскрипували <...> Він ...музичні паузи витримує, майже нечутно ту ручку тримає, не те що *piano* (тихо. – Л. Г.), він навіть *pianissimo* (дуже тихо. – Л. Г.) її веде» [147, с.52-53]. Геометрія тіла, а також ритм і настроєвість не лише запрограмовані «правилами» вальсу, а й продуковані внутрішньою культурою героїв. Відчуття самотності Алли Миколаївни поглинають музика й танець, динаміка танцю внутрішньо узгоджується з динамікою емоцій і переживань жінки. Танець стає вираженням не лише

почуттів, емоцій, а з огляду на «включеність» героїв у вальс та максимальне дотримання танцювальної культури (скажімо, шляхетне ставлення чоловіка до свого тіла та тіла партнерки) ще й вираженням певних смислів. У творах доволі чітко простежується ритміка музичного супроводу, пропорція фігур (стосовно один одного, стосовно простору кімнати), симетрія, виразна мова тіла, наприклад, рук Алли Миколаївни. Зауважмо: про одяг героїв, позицію тіл або акцентування на ногах, талії у творі не йдеться. Акцент – руки, точка максимального емоційного враження молодого чоловіка, що запам'ятовується йому надовго. Це ключова деталь-емоція.

Вальс сприяє самозаглибленню героя, «він не робить ніяких перепадів, переходів. А вони (пальці партнерки. – Л. Г.) все одно поскрипують, як кришталеві черевички. Він боїться, що і сама Алла Миколаївна розсиплеться, розвіється на вітрі <...>, бо він за Аллу Миколаївну відповідає <...> Отож він тендітно так її веде, граційно вальсує. А вона ні на йоту від нього не відстає...» [147, с. 53]. Я вже мала нагоду зауважувати, що «вальс у тексті розширює межі художньої реальності, його змальовано чуттєво, тілесно – через плавність рухів, потиск рук, зіткнення енергій і, що важливо, у міру пропорційно (не перевантажує текст і не обтяжує героїв, він їх характеризує» [86, с. 24]. Отже, письменник отілеснює вальс, презентує героїню за допомогою відчуттів молодого чоловіка: «Він ще не чув, він ще не бачив і не знав такого випадку, щоб її пальці так поскрипували в його руках, як сніг під ногами – рип-рип, рип-рип» [147, с. 52]. Це повторюване порипування внутрішньо підтримує 1) ритм новели, 2) ритм вальсу. Подивування героя порипуванням рук партнерки актуалізує приховане захоплення цією вже немолодою жінкою. Музика пробуджує танцювальні рефлексії («А хміль танцю злегка б'є п'янкими молоточками у свідомість і заколисує тіло. І тоді молодика підхоплює щось незрозуміле в повітря і несе в дитинство, у проміжок між невідомістю

і старістю» [147, с. 52]), наповнює їх відповідним смислом. Узаємозв'язок танцювальних рухів і засобів музичної виразності визначає вектор розвитку стосунків персонажів.

У новелі відтворена чітка координація рухів героїв і музики, а також хореографічні здібності, техніка виконання танцю чоловіком і жінкою, відчуття ритму, слухові навички і навіть акторська майстерність. Маючи танцювальний досвід, вони імпровізують у почуттях. Вальс у новелі В. Корнійчука «Хризантема» – це історія переживань і короткотривалих почуттів двох людей. Кожен із героїв, виконавців вальсу, по-своєму глибоко розумів значенність жестів, темпу, хореографічного малюнку тощо. Ця засимволізована мова спілкування відкриває для героя нові грані особистості колежанки Алли Миколаївни. Танець продукує *подію* в душах героїв, породжує таємницю особливих емоційних переживань двох різних за віком людей. «Хороший танець – це завжди історія. Звичайно, вона розповідається без слів, на мові рухів, але всі елементи класичної театральної постановки в танці завжди присутні: осмислене переміщення по сцені, використання декорацій.., звук, драматична перипетія...» [41, с. 27]. Важливо наголосити, що кожен із героїв новели В. Корнійчука «Хризантема» перебував у танці з власної волі, без примусу, що надає їхнім тілам, а отже й стосункам, природності, вивершеності. Вони обоє зосереджені на рухах, дотиках, що закономірно для емоційного виконання композиції; їхня хореографічна техніка координована не лише композицією вальсу, а й внутрішніми переживаннями.

Як засвідчує новела, хореографічний малюнок «у виконанні» молодого чоловіка й Алли Миколаївни продуманий, правильний, урівноважений, толерантний. Прикметна внутрішня і зовнішня робота чоловіка, який доволі близько відчуває й глибоко розуміє партнерку, тому веде її обережно, граційно («Він веде її і боїться – не дай Боже розсиплеться...» [147, с. 54]), щоб не образити в танці.

Хореографічний текст вальсу, артикуляційна робота частин тіла допомагають обом партнерам зануритися в себе. Письменник удається до деталей танцю («музичні паузи витримує», «*rianiissimo* її веде», «не робить ніяких перепадів, переходів», «граційно вальсує»), проте все ж головним у творі є почуття, переживання героїв, психофізичний рівень стосунків, адже, як стверджують дослідники, «у кожного руху є свій психофізичний сенс, без урахування якого постановка (йдеться про танець. – Л. Г.) виглядає так само, як нескладний набір слів у тексті» [41, с. 28]. Для Алли Миколаївни вальс із молодим колегою став своєрідною танцювально-руховою терапією: «А вона ні на йоту від нього не відстає, не втомлюється і не зізнається, що третьої молодості: вона у своїй першій молодості з ним танцює» [147, с. 53-54]. Це усвідомлений рух, без внутрішньої метушні, бо вже через кілька днів вона стала одягатися на роботу якимось незвично, по-святковому. Танець уносить суттєві зміни в життя Алли Миколаївни – вона сподівається продовження взаємин із молодим чоловіком: влаштовує для колег святкування 8 Березня, чекає на святі й свого партнера по танцю. «Вона чекала цього дня, як молодості своєї до себе в гості. Чекала і ще більше світлішала, сліпучо сяяла, як хризантема. Вона не тільки свята свого чекала, вона чогось більшого чекала...» [147, с. 54], – зауважує автор. Однак він не прийшов – «жінка згасла, як хризантема осінньої пори...» [147, с. 54]. Для акцентування на утаємничених переживаннях героїв В. Корнійчук обрав вальс – танець закоханих, і не випадково, адже вальс засвідчує внутрішню близькість людей, що, власне, підтверджує і прикінцевий абзац-характеристика героя: «Тільки звично, як і раніше, поскрипували її пальці, навіть на відстані він їх чув, як і тоді, того вечора. Він їх скрізь чув, де б не був і що б не робив – чув. Вулицею іде – чує, в учительській сяде – чує, хоч плач. І в голові його тихо-тихо, як у безмовності океану, – рип-рип, рип-рип...» [147, с. 54].

Додам, що введені автором повтори «чує», «тихо-тихо», «рип-рип» утримують кореспондовану вальсом ритмічність новели.

Художньо відображеній плинності подій у новелі «Олекса» ритмічно близька полька. Цей танець є важливим чинником організації тексту В. Корнійчука, своєрідною матрицею, що на ній вибудовується сюжет твору. Автор розповідає щемливу історію закоханих Олекси й Ганни. Тихий і спокійний зачин твору – опис краєвидів села Долоні. З погляду особливостей компонування твору нічна тиша села сприяє художній подачі звукової моделі твору, адже після опису тиші перший музичний акорд новели презентують танці хлопців і дівчат, які йдуть від молотарок та комбайнів «і танцюють так босими ногами, що аж кров з п'яток цвиркає..., аж курява дибки стає» [147, с. 55]. Танці засвідчують ритм, ладову гармонію в рухах другорядних героїв. Отже, ладово-ритмічний зачин твору заявлено.

Від збірного образу молоді письменник переходить до презентування головного героя Олекси – високого парубка у широких штанях, білій сорочці та з гармошкою попід пахвою. Деталь – гармошка – не лише індивідуалізує протагоніста, а й 1) пролонгує обрану автором музичну лінію твору, 2) започатковує щільну розповідь про головного героя новели. Олекса сідає на табуретку посеред села, «одягає ремені і...» [147, с. 55]. Звук, тембр, ритмічність, тональність, динаміку видобутої з гармошки музики в нічній тиші В. Корнійчук фіксує за допомогою прийому персоніфікації: «Вдарить грім по клавішах, аж здригнулося село, й пішло в танок. Сонні й викупані у вранішніх туманах білі хатки, що оце принишки під стріхами, вшкварили такої польки на два боки, що аж стріхи-козирки позбивались набакир» [147, с. 55]. У цьому фрагменті уважний до деталей письменник акцентує на ключовому для твору музично-хореографічному сегменті, що корелюється з підзаголовком новели – трагіполька на два боки.

Експресивний опис польки в новелі конкретизується показовими фігурами цього танцю: «Спочатку притупнули невидимою правою ногою, далі лівою, поставивши її на каблук, і, пирснувши в пелени-присьби, пішли навприсядки, закружлявши довкола дерев» [147, с. 55]. За допомогою музики Олекси, метафорично описаного танцю сільських хат В. Корнійчук із майстерною вишуканістю передає стан закоханості, світ переживань молодого хлопця. У наступних рядках новели автор не лише відтворює масштаби впливу музики, а найперше їх гармонію, злагодженість, адже від потужної музики Олекси світ не здригнувся, а завертівся: «Аж у березі осокори прокинулись, заворушилися й собі втнули скількоро там химерних вихилясів... І завертівся довкола світ. І стояв такий гул, що аж риба в ставках заграла й, спінивши воду, собі пішла в танок...» [147, с. 55]. Отже, рух і ритм об'єктів довкілля (хат, осокорів, риби) формують гул – потужну звукову лінію твору, яка рухає сюжет новели й проєктується на щирі взаємини двох молодих людей – Олекси й Ганнусі, адже саме «так Олекса щовечора викликав свою Ганнусю на Долоню: настирливо, задиркувато, аж у поблизьких рукавах-виярках ...було чути ту польку» [147, с. 55]. Про щирі й пристасні стосунки двох молодих закоханих людей В. Корнійчук говорить: «Ганнуса стала позад Олекси, поклавши руки йому на плече, і їм обом здавалося, що довкруз них танцює світ» [147, с. 55]. Так полька в художньому тексті В. Корнійчука (на цьому етапі подачі інформації про героїв) заявлена доволі повно.

Далі поданий у тексті лаконічний діалог хлопця й дівчини фіксує конфлікт – батько не віддає Ганнусю за Олексу. Про поглиблення конфлікту свідчить і коротка розмова сина з матір'ю:

« - Мамо, я привів у хату жінку.

- Привів, сину, не мені, собі. Тобі з нею і жити...

Ганнуса стояла нишком у куточку й скоса поглядала на тітку Настю вже як на матір...» [147, с. 56].

Це друга частина новели – в повному обсязі. У ній, як бачимо, йдеться про рішучість героя, його спробу розв'язати конфлікт, поєднатися у шлюбі з коханою дівчиною.

Початок третьої частини новели виконаний у показовій звуковій тональності («Молотарка гула й тряслась, мов навіжена, підстрибувала, наче в пропасниці...» [147, с. 156]), що передає напруженість, стривоженість ситуації, адже тут поруч із Ганнусею перебуває двоє хлопців-залицяльників, яким вона раніше «дала гарбуза». За намовою батька дівчини вони викрадають Ганнусю й повертають додому. Так гул молотарки порівняно з гулом від танцю хат, осокорів і риби смислово переформатувалися, адже у творі починає окреслюватися трагічна лінія розвитку сюжету (у підзаголовку новели, нагадаємо, зазначено: трагіполька).

У четвертій частині новели стисло, без пояснень, позаяк вони не потрібні, говориться про втечу Ганнусі від батьків у дім Олекси та початок війни. Так трагічна складова новели увиразнюється, а в п'ятій заключній частині твору логічно вивершується, адже розповідається про загибель Олекси-солдата, за яким, як за стіною, «могли сховатися Ганнуса з дітьми, односельчани і вся країна» [147, с. 57]. На полі бою із в'язкою гранат він знищив танк, підірвавши й себе – клубок полум'я поглинув ворога, Олексу й гармошку. Це останній акорд життя Олекси; у смертоносних звуках вибуху гинула його гармошка з нереалізованою музикою.

Дещо окремо (з огляду на специфіку літературного опрацювання хореографічного матеріалу) в шерензі обраних для аналізу творів В. Корнійчука перебуває новела «Ми танцюємо», що має підзаголовок «У ритмі запального гопака. Музичний розмір – 2/4». Автор поділяє твір на чотири частини – фігури, як він їх називає. Гомодієгетичний наратор Дмитро Андрійович оповідає фрагменти системної хореографічної роботи з дітьми. Ритм, темперамент *запального*

гопака, як зазначено в підзаголовку, витримується в усіх частинах, кожна з яких відображає певний етап роботи наставника у процесі репетицій, виступу на сцені тощо. Так у першій частині ритм фіксують короткі речення, як-от: «Іду... А довкола діти. Щебечуть ластів'ятами. Навперебій. Навперейми. Навпрошки. Аж захлинаються» [147, с. 71].

У другій частині (фігурі) темп утримується й урізноманітнюється повторами (у чотирьох позиціях) такого промовистого фрагмента: «Двері – трах-бах, хлопці надвір і з двору. Невгамовні. Невпинні. Безтурботні» [147, с. 71], що має свій ритм. Ритмічність новели підсилюють вербально відтворені такти, що мають показати красу й гармонію хореографічних рухів: «Почали, і... Так, так...Але пауза, пауза, Наталочко! Раз, два, три, а на чотири – пауза. Там, там, там – стоїмо, її ж потрібно відчути й витримати, цю паузу» [147, с. 71], «...чотири такти вперед, чотири назад, руки унизу, ще раз, а на четвертий – угорі...Прошу, стали, і...» [147, с. 72]. Письменник детально відтворює роботу наставника з удосконалення хореографічної майстерності дітей. Завдання керівника – відпрацювати з вихованцями рухи, розкрити образи й характери, передати стиль твору.

Ритмічну лінію підтримують і такі заявлені в різних частинах новели повтори: «Дмитре Андрійовичу, а Твердохліб б'ється» [147, с. 71], «Дмитре Андрійовичу, а Чепурний сніг за комір кидає» [147, с. 72], «Дмитре Андрійовичу, а Шпак щипається» [147, с. 72]. Такі повтори в новелі смислово корелюються з повторами фігур у танці та музиці. Керівник колективу вчить дітей відчувати й розуміти танець, підходити до його виконання осмислено: «Танець – це думка. Це постійна думка, а без думки немає танцю...» [147, с. 73]. Виховний процес у колективі спирається на отримані хореографічні знання, уміння й навички. Дмитро Андрійович намагається виховати в дітей художній смак, відчуття композиційної довершеності

хореографічного виконання тощо. Злагожденість дитячого ансамблю, культуру поведінки виконавців та спільну танцювальну підготовленість засвідчує виступ дітей під час концерту, їхній стан, внутрішня готовність до танцю та його переживання: «А діти забули про все на світі, окрім танцю. Вони на сцені. Вони танцюють, і край. Хоч сцені трісни і розчахнись – вони танцюють. А глядач плеще їм у долоні. І все у такт. Ритмічно, аж заражливо. Підбадьорені ось так, діти іще потужніше у такт – стукають каблучками, носочками, ніби у дерев'яну підлогу цвяхи заганяють: ось так...» [147, с. 75]. Як бачимо, в описі танцю відтворено запал, темп, ритм. Зауважена в новелі й реакція зали: «А глядач не стерпів і собі навсидячки гопака пішов. Носок, каблук – притуп. Носок, каблук – притуп. Та під боки, та у боки, сусіда під ребро. А той другого – штрик. І пішло, і покотилося по залу – усі танцюють: діти, глядачі і я. За лаштунками, у думці. Але у такт, всі у такт: і крісло, і лави, і стільці, й інструменти, і софіти – все танцює...» [147, с. 75].

Фігура 4 (четверта частина) засвідчує дотримання письменником у літературному творі зазначеного в підзаголовку музичного ритму 2/4. Ритмічність забезпечують, як і в попередніх частинах, короткі синтаксичні конструкції: «Праворуч хати. Ліворуч хати. А посередині – дорога... Далі – кінчається. Праворуч – прірва. Ліворуч – прірва. А посередині – стежка, єдина стежка, що веде до мого дому...» [147, с. 75]. Триразовий повтор «Іду селом тихим і сонним. Крюківщиною» у цій частині логічно довершує музично-хореографічну матрицю новели В. Корнійчука.

У новелах В. Корнійчука – музикознавця, хореографа, театрознавця – за допомогою танцю (у різних формах і виявах) відтворено складний світ переживань, вражень, емоцій, сферу підсвідомого героїв, неповторних індивідуальностей. Кожен твір, з огляду на підзаголовки, має свій хореографічний код, що розкриває приховану мелодичну лінію, увиразнює

подієвість, маркує динамічний малюнок твору у відповідне смислове русло, адже завдяки танцю (його мотивам) твори В. Корнійчука збагачуються новими психологічними змістами, створюючи оригінальну образну модель. Танець у новелах письменника реалізується у різних художньо-смислових форматах. Вальс у «Хризантемах» рухає сюжет, є кульмінацією стосунків героїв, промовистим виразником почуттів персонажів. Художнє освоєння в новелі «Викрадали Ксеню, викрадали...» танцювальної форми танго – вдала спроба автора оновити сучасну малу прозу. Музична форма польки майстерно витримана в творі «Олекса», ритмічний малюнок новели «Ми танцюємо» увиразнюється за допомогою вербальних повторів (фрагментів репетиційної роботи з дитячим хореографічним колективом). Незважаючи на різноаспектність освоєння хореографічних конструкцій, спільним для новел є оригінально заявлений ритм. Інтермедіальний підхід до аналізу новел В. Корнійчука забезпечує багатогранне й глибоке прочитання складних текстів, де музика й хореографічний матеріал є органічною складовою літературного твору, засобом характеристики героїв, їхнього складного світу переживань та емоцій. Паратекстуальність налаштовує читача на перспективний діалог із текстом, максимально сприяє декодуванню вербалізованих у тексті хореографічних показників – ритм, фігури, такт, драматизм ситуації, тональність міжособистісних стосунків виконавців танцю. Синтез літератури, музики й танцю в обраних для аналізу творах митця – ефективний спосіб вираження індивідуального стилю письменника, можливість зафіксувати в літературному творі свої знання, відчуття й розуміння танцю, адже автор – хореограф, якому відомі секрети танцю. Проза В. Корнійчука помітно вирізняється серед творів сучасної української літератури музичністю, глибоким психологізмом, потужним драматичним компонентом,

експериментальністю у відтворенні світу переживань героїв. За допомогою танцю автор створює оригінальну систему образів, розкриває приховану мелодичну лінію, увиразнює подієвість, маркує динамічний малюнок твору у відповідне смислове русло, акцентує на головному в сюжетній канві, урізноманітнює жанрову специфіку сучасної прози.

ЛІТЕРАТУРА – МАЛЯРСТВО



**Суголосність художніх світів закоханих у життя українців
(порівняльний аспект творів
Б.-І. Антонича і М. Примаченко)²⁰**

*Мистецький твір є тоді й лиш тоді вартісний,
коли викликує вартісні переживання, яких інша
ділянка не могла б у нас спонукати.*

Б.-І. Антонич

В українській теоретичній думці вивчення взаємодії літератури з малярством – одна з перспективних ділянок порівняльного літературознавства. На сьогодні методологічна база міждисциплінарних досліджень не вповні вироблена. «Проте... охопити швидкоплинні емблеми вираження... образу в різних видах мистецтва; подивитися, чи немає якоїсь подібності між цими емблемами тощо – це те, над чим ще треба працювати...» [39, с. 373]. Порівняльні студії такого плану нагальні, позаяк вони посутньо увиразнюють національну самобутність доробку українських митців, означають нові підходи для аналізу їхніх творів, до осягнення засад індивідуалізації художнього мислення митців.

Складність роботи з творами літератури і малярства чи не найперше полягає в тому, що ці види мистецтва, як стверджує Д. Наливайко, «різняться і за своїм “будівельним матеріалом”, і за структурою художньої мови, але в кожную епоху вони створюють ансамбль, якому властива векторність руху, спільні закономірності й інтенції як на епістемологічному, так і на естетико-художньому рівнях... За цими елементами й інтенційністю ансамблю мистецтв вловлюється присутність об’єднуючого первня, спільних глибинних засад художнього

²⁰ Уперше надруковано: *Дивослово*. 2012. № 8. С. 56-59; № 9. С. 57-61.

мислення, які проявляються на духовно-функціональному рівні й по-різному предметно реалізуються в різних мистецтвах залежно від їх матеріалу й технології творчості <...>. Так, архітектоніка, метафори та символи, поетика й риторика літературного твору виражаються у слові, але водночас вони несуть і надсловесний, «метафізичний» зміст, що виявляє гомогенність з мовою інших мистецтв...» [205, с. 19].

У життєтворчості Б.-І. Антонича (1900-1937) і М. Примаченко (1909-1997) не зафіксовано контактних зв'язків, їхня творчість не позначена взаємовпливами – доробок кожного з митців мав свою траєкторію руху й розвитку, «відбувався» як самодостатнє явище. Їхні твори суголосні оптимістично-гедоністичною спрямованістю, що, очевидно, пояснюється світосприймальними настановами митців. Порівняймо, скажімо, назви збірок Б.-І. Антонича «Зелена євангелія», «Привітання життя» чи його рядки «з зелених думок лиса»: «Хвала всьому, що росте, / Хвала всьому, що існує» [5, 289] із серією картин М. Примаченко, об'єднаних ключовим образом Дерева життя: «Рожеві квіти в синій вазі», «Червоні маки», «Васильки в синій вазі», «Квіти соняха», «Квіти у вазі», «Соняхи з бджолами» тощо. Метафоризований образ вази з квітами постає і в рядках поезії Б.-І. Антонича «Вірш про вірш»: «В вазах строф цвітуть слова пахучі, мов квіти <...> / На галуззі задуми листя виросте блакитних слів» [5, с. 79-80].

Своєрідним ключем до розуміння однієї з провідних концепцій творчості художниці є її зауваги: «Я люблю все живе, люблю малювати квіти, різних звірів та птахів... Я вдягаю їх в ошатний одяг, і такі веселі вони у мене, аж танцюють» [184]. Звернімо увагу на триєдність *ошатність-веселість-танці*, що ототожнюються з радістю життя. У цій складній структурі перша складова (ошатний одяг) «працює» на концепцію твору художниці. «Люблю сама робити на землі і тих, хто ходє біля землі, ростить рослини – радість життя, – зауважує художниця. – Роблю

сонячні квіти, тому що людей люблю. Роблю на радість людям, щоб квіти мої були, як саме життя. Щоб усі одне одного любили і люди жили, як квіти квітнуть на землі» [184]. І своєрідним доповненням до сказаного художницею є теза Б.-І. Антонича про мистецтво як окрему дійсність, «яка викликає в нас переживання, потрібні для нашої психіки, котрих не може дати нам реальна дійсність» [5, с. 326]. І чи не тому в цю «окрему дійсність» не мав потрапити належно не відшліфований митцем матеріал; і чи не тому, як відомо, на певному етапі творчості М. Примаченко забороняли відвідувати зоопарк, аби не порушити автентичності її образів, аби в силове поле її концепції не потрапило зайве, непродумане чи штучне.

Б.-І. Антонич і М. Примаченко відтворюють зрозумілу їм дійсність – потужну за силою образів, глибиною проникнення в первинне-прабатьківське-сутнісне. Їхні образи інтуїтивно вихоплені з колись до-нас-існуючих подій, не всім зрозумілих, адже, додамо, митці часто використовують суб'єктивно-дивінаторний спосіб проникнення в суть дійсності на основі пізнаних чи відчутих інтуїтивно закономірностей буття, що приховані за явищами життя. У створенні цих налаштованих на продукування добра, гармонії, зв'язку з поколіннями образів чи не першочергову роль відіграють тонка душевна організація митців, їхні фантазія, уява, переживання, «до певної міри незалежні, окремі, самі для себе вартісні та потрібні» [5, с. 325].

Твори Б.-І. Антонича і М. Примаченко об'єднують філософізм, ідея єдності людини з природою, з прадавнім світом, а також думка про однаковоцінність сучасного й давноминулого. Замулене часом, байдужістю та неухважністю людей минуле для цих двох митців утаємничено оприявнюється в теперішньому, тут-і-зараз: вони відчують присутність давнього в сучасному, його концептуальну важливість і непроминальність. Твори цих митців «виросли» з енергетичного зв'язку з прабатьківщиною – через посередництво образів,

мотивів, сюжетів, кольорів, звуків тощо, фіксуючи, таким чином, більш вловимі для них, ніж для нас, грані прадавнього світу, заглиблюючись у минуле і сучасне, що, власне, є складним процесом навіть для таких творчих натур, як Б.- І. Антонич і М. Примаченко, адже «де дійсність грань, де уяви є світ непевно non estcertum» [5, с. 70]. Ймовірно, загострене відчуття змученості людини з минулим найповніше актуалізується в людей творчих, які володіють уміннями заглиблюватися в себе, торкатися потаємного, бачити минуле крізь товщу століть. В обох митців архетипи колективного несвідомого пов'язані з вищою цінністю й упорядковують психічне життя, тобто насичують його зміст інформацією минулого.

Слушно говорити про тематичну, а почасти й композиційну суголосність творів Б.- І. Антонича й М. Примаченко. Так, скажімо, поетична мозаїка із творів Б.-І. Антонича «Направо льон і льон наліво, / дібровою весілля їде / Скрипки окрилюються співом / і дзвонять тарілки із міді» [5, с. 168], «Послухай: б'є весільний бубон / і клени клоняться, мов пави...» [5, с. 168] може бути влучною назвою до картини М. Примаченко «Весілля»; рядки «І душі квітів світлом світять, / Що з нього ясність б'є велика» [5, с. 136] Б.-І. Антонича суголосні з концепцією та настроєвим наповненням картини М. Примаченко «Соняхи сміються»; а наступні рядки Б.-І. Антонича підсилюють та усутнюють філософську зорієнтованість картини М. Примаченко «Квіти сонця»: «Дивіться: це пожежа світу, буря первнів, / рослини моляться, шаліє кожен колір, / із споду у коріння дмуть вітри підземні...» [5, с. 164], «Струмує гімн рослин, що кличуть про нестримність зросту» [5, с. 191]; панорамність, що досягається завдяки сполученню репрезентантів різних часопросторових площин, художньо відбилася у поетичних рядках Б.-І. Антонича «Вернувся я де вільхи й риби, / де м'ята, іви, де квітчасті стіни» [5, с. 185] та картинах М. Примаченко «Роки мої молоді, прийдіть до мене в гості», «Пастушки»; зорієнтована

в перспективу подія художньо відтворена в рядках поезії Б.-І. Антонича «Колодійство»: «Вже сонця колесо збиває стельмах, / ще обруча – до осі полум'яної! / Цим возом їхатиме завтра Зельман, / ключар і староста гульби весняної» [5, с. 148] та картині М. Примаченко «Свято».

Суголосність поезій Б.-І. Антонича з сюрреалістичною домінантою робіт М. Примаченко, які належать до зразків наївного мистецтва, простежується й на образотворчому рівні, що виражається у вмінні активізувати прадавній народний досвід сприймання, розуміння й гармонізування світу.

Художні світи цих двох митців самотні й оригінальні, глибоко символічні й прикметні поєднанням непоєднаних образів, ознак, характеристик тощо. Серед образів, що очолюють ряд асоціативних збігів у творах обох митців, є образ Лева, який у їхньому доробку має свою історію, свою лінію руху, позаяк зустрічається неодноразово. Хронологія створення картин/поезій дозволяє відстежити витoki й структуру образів, їх силове поле, динаміку утіленої в них ідеї, а також особливості художньої реалізації-шліфування образів, авторські стильові риси (від картини до картини, від поезії до поезії) тощо.

У поезіях Б.-І. Антонича образ лева оприявлений досить багатогранно, із залученням різноманітних часопросторових характеристик та складних образотворчих засобів: «...і сплять на ложах з зір тяжкі, мов брили, леви» [5, с. 142], «...щоб сонце жевріло ясніш від гриви лева / весні трояндній й осені оайстреній!» [5, с. 148], «збудившись, леви з грив стрясають зорі й сніг» [5, с. 158], «У раї збунтувались буйногриві леви» [5, с. 168], «Аж сонце, що промінням чеше гриви левів / й оливою мастить їм вигнуті хребти, / відвернеться» [5, с. 158]. У М. Примаченко образ лева з різним настроєвим наповненням (злий, добрий, зосереджений) представлений у картинах «Звір лапи склав», «Лев у ліжку», «Лев зламав дуба», «Звір на прогулянці», «Леву треба було річку перейти і ноги не замочить».

За допомогою візуалізму (прийому у мистецтві, метою якого є викликання зорових вражень – руху поверхні, мигтіння, світіння тощо) образи левів (як, власне й низка інших образів) у творах митців конкретизуються, сприяючи увиразненню ідеї твору. Леви у творах обох митців «оздоблені» сонцем-гривами (принагідно додам, що сонячна буйногривість характерна і для інших тварин бестіарію М. Примаченко – видри («Дика видра пташку схопила»), kota («Котячий цар»), хижого звіра («Хижачка»)). Така полярність тварин Б.-І. Антонича і М. Примаченко – ключ до потрактування внутрішніх структур образів. Сонце-грива лева у Б.-І. Антонича, на думку О. Пономаренко, досягається «як панівна сонячна сила, часто грізна, але благородна (за визначенням самого поета лев – «знак монархів, воїнів, пророків» [223, с. 51]).

У поезії Б.-І. Антонича «Слово про полк піхоти» люди – леви. Це один із тих зразків, що засвідчує близькість семантичних пластів символіки образу лева у творах письменника й художниці. У картинах М. Примаченко лев також наділений рисами людини (скажімо, виконує людську роботу, перебуває у контексті речей зі сфери матеріальної культури людини; промовистою є назва однієї з картин – «Леву треба було річку перейти і ноги не замочить» тощо). Звірі й люди, а також рослини, птахи й риби у художній концепції Б.-І. Антонича і М. Примаченко є органічними конструкціями єдиного світоладу і водночас складною символічною системою.

Тварина у поезіях Б.-І. Антонича і картинах М. Примаченко є виразником авторського погляду на світ, на мораль і закони життя. А коли вона є суб'єктом із давноминулих епох, як образ буйволів на скелях часів неоліту у Б.-І. Антонича чи образ дикої курки у винограді у М. Примаченко, то «екстрадиція» цих тварин із минулого здійснюється з метою упорядкування, відлагодження сучасного світу й переосмислення причин його дисгармонії. Це той прихований дидактизм, притаманний творам митців неперевершеного таланту, якими, власне, й були Б.-І. Антонич і М. Примаченко.

Обидва митці – речники прадавніх знань, як то: «Цей дуб – то дерево пророче» [5, с. 148] у Б.-І. Антонича, а в М. Примаченко, відповідно, – це система знань про Дерево життя. Первісні знання, за якими сонце було богом, природа – храмом, а тварина – охоронцем роду, допомогли митцям розкрити неповторність образів, потрактувати їх як органічні фрагменти Всесвіту, матеріальної і духовної культури народу, апелюючи до складної системи етносимволів, різноманіття кольорів, тонів, напівтонів, звуків, настроєвої палітри, заглиблюючись у семантику образів, логіку їх поєднання чи наділення невластивими рисами та характеристиками, як, наприклад, у картині М. Примаченко «Удав спіймав колобка» (тут цікава й інтертекстуальна парадигма твору з антиномією образів) чи в рядках поезії Б.-І. Антонича «Дно пейзажу»: «Корови й дині. Білий янгол / на лопуха зеленій плахті» [5, с. 145].

Колір – виразник авторської концепції у картинах М. Примаченко «Фіолетовий звір», «Рожева мавпа», «Гороховий звір», «Хижачка», «Квіти соняха» (на картині квіти соняха червоні й рожеві з жовтим осердям на зеленому тлі, з чорним листям). А на картині «Рожевий ведмідь, що по лісу ходить і людям зла не робить» дихотомія кольору і чину (рожевий ведмідь – і зла не робить) є концептуально визначальною. Колір, що залучається у поезіях Б.-І Антонича для забарвлення тварин, організовує певну настроєвість (грайливість, сум тощо), сприяє філософському розгортанню образів та твору в цілому: «Дельфіни золоті сурмлять на мідних мушлях» [5, с. 143], «За сімома верхами й сімома морями, в край таємний, / маєстатично сходять буйволи червоні на підземні / левади, де засяє і умерле сонце – диск з едему» [5, с. 141].

Митці відтворюють уявний світ, намагаються адаптувати свої образи до дійсності й у такий спосіб висловлюють своє ставлення до дійсності, аналізують її. Як відомо, аналітична домінанта характерна не лише для літератури ХХ ст., а й для живопису,

що свого часу засвідчував П. Пікассо, наголошуючи, що він зображає світ не таким, яким його бачить, а таким, яким його мислить [див. про це: 205, с. 25].

Б.-І. Антонич і М. Примаченко – глибоко національні митці, які, скористаємося думкою Б.-І. Антонича, відчують «співзвучність своєї психіки (письмівка Б.-І. Антонича. – Л. Г.) зі збірною психікою свого народу. Якщо це відчуття справді щире, воно, напевно, знайде вислів – навіть мимохіть – у творах митця» [5, с. 331]. Ця теза увиразнює підхід до засад національної самобутності художніх образів М. Примаченко та Б.-І. Антонича. На інтуїтивно-чутливому рівні митці досягають внутрішню сутність образу, яку, власне, й намагаються інтегрувати в наш час, донести до людей із дещо іншими запитами й, можливо, поглядами на життя; при цьому образ працює на загальну концепцію твору (ідея життя, прекрасного, гармонії).

Проникнення «у дно, у суть, у корінь речі, в лоно» [5, с. 171], усвідомлення, «яка ж солодка ця принада тайни – те слово...» [5, с. 110], а також актуалізація знанневих ніш про минуле сприяють освоєнню сучасності, увиразненню оригінального й самобутнього в життєдіяльності, а також матеріальному й духовному житті українця. Б.-І. Антонич і М. Примаченко художньо відображають *виросання* сучасного з минулого; митці через творчість повернулися в минуле і, перебуваючи на межі теперішнього-минулого, спробували поглянути в «колись давно».

Їхніми творами (за К.-Г. Юнгом) промовляє особисте *Я* кожного митця. Поезії Б.-І. Антонича і картини М. Примаченко виповнені глибоким смислом, складними символами, тим колективним несвідомим, що «дісталось нам від первісних часів у специфічній формі мнемонічних образів чи було успадковано в аналітичній структурі мозку. Не існує вроджених ідей, але існують вроджені можливості з'яви ідей, які контролюють бурхливу фантазію і спрямовують діяльність нашої фантазії в межі певних категорій» [316, с. 26]. Їхні образи пов'язані з прапам'яттю предків,

емоціями, мовою народу, а також інтуїцією, яка «вказує на речі невідомі і приховані, таємні за своєю природою» [316, с. 42]. Творчий процес, додає К.-Г. Юнг, «складається з несвідомого активування архетипного образу, його подальшого опрацювання й оформлення в законний твір. Формуючи такий образ, художник перекладає його мовою сучасності, що дозволяє нам повернутися до первісних джерел життя. У цьому полягає соціальна значимість мистецтва: воно постійно працює, навчаючи дух епохи, викликаючи до життя форми, яких йому найбільше бракує. Незадоволення художника повертає його до того первісного образу в несвідомому, який може найкраще компенсувати невідповідність і однобокність сучасного. Схопивши цей образ, художник підіймає його з глибин несвідомого, щоб узгодити з свідомими цінностями, перетворюючи його так, щоб він міг бути сприйнятий сучасниками у відповідності з їхніми здібностями» [316, с. 28].

М. Примаченко доносить сутність образу за допомогою кольору, що є одним із головних енергетичних зарядів її картин; колір – як синтез почуттів митця – осенсовлює образ та ідею картини, є одним із ключових засобів сполучуваності образів в архітектоніці картин. У Б.-І. Антонича образ поєднує часові площини (епохи), актуалізує вагу минулого в сучасному, підкреслює цінність сучасного для майбутнього. Образи творів обох митців утілюють релігійну свідомість предків; самотність цих образів увиразнює їх архетипність і перевіряється адаптованістю до певного часу, що, власне, прийнятно для архетипів, які «видозмінюються середовищем, через яке вони проходять, тобто їхня форма змінюється в залежності від часу, місця і психологічного комплексу індивідууму, в якому вони проявляються» [316, с. 154]. Засновані на засадах прадавніх знань образи Б.-І. Антонича, М. Примаченко несуть певну енергоінформацію й на правду «упорядковують наше психічне життя».

У художньо змодельованому світі Б.-І. Антонича і М. Примаченко немає периферії, кожен самодостатній образ реалізується не лише завдяки кольору, а й через позицію образу щодо центру, інших образів тощо. Окрім горизонтально-вертикальних характеристик розташування образу в органічних зв'язках із іншими образами (деталлями, об'єктами) існує ще й вісь, спроектована у глиб і яка у творах П. Примаченко художньо освоюється з участю кольору, а у Б.-І. Антонича – за допомогою панорамності картини («Елегія про співучі двері», «Елегія про ключі від кохання», «Елегія про перстень пісні», «Елегія про перстень молодості») чи образу (наприклад, ікри, риби, вод із «Проповіді до риб» тощо). Прерогатива образу в картині/поезії увиразнюється назвою твору, що фокусує суть авторської концепції.

Ще одна спільна риса творів М. Примаченко і Б.-І. Антонича стосується техніки заповнення художнього простору – густини та глибини кольору. Щоб змалювати тло, вони вдаються або до відтінків кольору, або виповнюють площину, як М. Примаченко, орнаментальними вкрапленнями: дрібні горизонтальні чи вертикальні риси, дужки, крапки: головно, світлі – на небі, темні – на землі й воді тощо. Така манера письма простежується чи не в кожній картині М. Примаченко, і зокрема, «Слон», «Звірі у гостях у Лева», «Рожева мавпа», «Фантастичний звір», «Стародавній болотяний звір», а в Б.-І. Антонича схожу наповненість простору виявимо у таких рядках: «На бурунах трави, в зеленім димі / колишуться корови, мов тяжкі колоди, / і зорі в зорі дзвонять понад ними, / й шумлять під ними буйно життєтворчі води» [5, с. 163]. Функцію виповнення простору виконують й інші образи Б.-І. Антонича – «стозерна диня» та «зорі з вовни мряки, мов золоті гудзики з плаща» [5, с. 147] з поезії «Диво», «порожні сині площі в мряці золотистій» [5, с. 158] із поезії «Стяги в куряві» або такі: «І море сяяло під зорями сріблисто» [5, с. 168], «...в устах почувши терпкість ранку й свіжу синь...» [5, с. 158].

Орнаментування образів, художнього топосу в поезіях Б.-І. Антонича і картинах М. Примаченко – це своєрідна інформаційно-енергетична сітка, що несе позитивний заряд, додаткові знання про об'єкт, образ, оточення й підсилює енергію образу, слова, кольору, деталі тощо. Творам Б.-І. Антонича і М. Примаченко притаманна іншакольорність рисок-оздоб (з огляду на загальне тло). Така манера письма засвідчує прагнення митців осенсовити простір і водночас сприяє різьбленню провідного образу, підкреслює його вишуканість та самобутність. Завдяки кольору декоративна оздоба «вступає в стосунки» з деталями, адаптуючи образ до кольорової й настроєвої палітри твору в цілому. Декоративні вкраплення на картинах М. Примаченко мають інший, порівняно з загальним тлом, колір – так візуалізується ідея твору. За допомогою декоративної оздоби образи на картинах М. Примаченко стають рельєфнішими, а в Б.-І. Антонича рельєфність образів досягається за допомогою метафор, асоціацій, оксюморонів тощо.

У творах Б.-І. Антонича і М. Примаченко представлений широкий арсенал квітів і дерев (маки, сонях, вишня, калина, явір – у М. Примаченко, малина, ліщина, явір, дуб, троянда, гвоздика, півонія, тюльпан, фіалка, черемха – з «Книги лева» Б.-І. Антонича), тварин (лев, кіт, лис), птахів (лелеки), риб, комах. Усі вони – органічні складові національної картини світу. Своєрідним флорофеноменом у творчості М. Примаченко є образ соняшника, а серед звірів (як і в Б.-І. Антонича) – лев. Давноминулими реаліями ріднокраю у творах Б.-І. Антонича виступають бик, буйвол, а в бестіарії М. Примаченко – група фантастичних звірів, представлених у картинах «Стародавній болотяний звір», «Гороховий звір», «Фантастичний звір», «Фіолетовий звір», «Фантастична звірина», «Дикий чаплун». Якщо у Б.-І. Антонича вони головно позначені нейтральністю, то у М. Примаченко мають виразне забарвлення – вони добрі, світлі, злі, сонячно-позитивні. «Це щоб люди не думали, що вони

(звірі. – Л. Г.) страшні. Вони не страшні, вони красиві» [184], – пояснює художниця. Розмивання граней між лисом із зеленими думками і людиною представлено і в доробку Б.-І. Антонича, а рядки з його поезії «Ліс» – «Навчися лісової мови / із книги лисів і сарнят» [5, с. 107] – є своєрідним прологом до потрактування картин М. Примаченко, розуміння їх мистецької глибини і філософської суті. За допомогою образів звірів обидва митці виражають сум за минулим, акумулюють досвід сприймання і розуміння світу, збереження й донесення давніх знань багатьох поколінь.

Картини М. Примаченко з тваринами слушно поділити на кілька умовних груп, у яких звірі 1) представляють позитивну домінанту – «Звір на прогулянці», «Синій бик», «Рожева мавпа», «Котячий цар», «Звір гуляє», «Звір лапи склав», «Гості у лева», «Дикий чаплун», «Звір закопирив губу»; 2) візуалізують негативне вираження – «Лев зламав дуба», «Звір темний», що почасти суголосні з рядками Б.-І. Антонича: «...і ніч, мов чорний лев, пробуджена на шанці виє глухо» [5, с. 155]; 3) характеризуються нейтральністю – «Цей звір горобців ловив», «Дика видра птичку ухопила», «Леву треба було річку перейти і ноги не замочить»; 4) є вираженням загрози, смерті – «Лев у ліжку» (злий звір), «Загроза війни» (злий звір із відкритою щелепою та непомірним язиком), «Цей звір позіхає і дружби ні з ким не має» (лютий звір); у цих картинах за допомогою образів, кольорів, деталей репрезентовано страх, неспокій, відчай і застереження. Застереження проти війни, що несе розруху, проти потворності, що нищить красу, художньо представлені в поезіях Б.-І. Антонича: «...на чорних щелепах / клеїста смертна слина, / очі, злиплі потом, / пил з блях і слизь з ротів, / крові грязь язик / зорі рудої лиже» [5, с. 153] або: «На морі полум'я міцне судно – незламний Альказар / в тюльпанах тисячі експлозій, в квітах, зрослих з динаміту» [5, с. 155] чи в таких рядках: «Тюльпани надр підземних – вибухають, мов кущі вогненні, міни» [5, с. 152].

Останні два фрагменти особливо суголосні з картиною М. Примаченко «Будь проклята війна!», де замість квіток ростуть бомби.

Характерна для обох митців передбачливість, межована з інтуїцією, допомагає їм художньо реалізувати проблему загрози війни, передбачити її: у Б.-І. Антонича – це «Проповідь до риб», «Концерт з Меркурія», «Кінець світу», «Балада про блакитну смерть» із промовистою ідеєю катастрофізму, з «проваллям ночі», де «цвілі млосний подих», «подертий килим тиші» [5, с. 200], «мов бура плахта, хмара круків / сідає на дахах бриластих, / і місяць, звівши сині руки, / немов пророк, став місто клясти» [5, с. 201]. Про свою передбачливість М. Примаченко говорила: «Я цю біду душею чула. Ой, як чула ще до 41-го... Снилось: сад по весні догори дибом став. Цвіт в землю прикопаний, а корні, як руки, обпечені, до неба моляться <...> Начебто туча над тим понівеченим садом встала, як звір попелястий. І хрумтіли у його пащі ті корінчики попалені, ті рученьки черешневі, ті пальчики яблуневі» [184].

У бестіарії М. Примаченко тварина – єдиноцентр, все інше, наприклад, рослини, є тлом, додатковим супроводом образу. У більшості творів Б.-І. Антонича тварина також позиціонується як головна, хоча й розташовується серед не менш важливих образів та доповнюється додатковими (але ще раз зацентруємо: важливими), як правило, неоднорідними, різнокатегоріальними чи різновидовими образами: «Звірята й зорі, люди і рослини – / у всіх одна праматір...» [5, с. 289], «Сестра Антонича – лисиця...» [5, с. 290], «Лисиці, леви, ластівки і люди, / зеленої зорі черва і листя» [5, с. 163]. Семіотична аналогія між людиною і твариною – важливий «хід» митця занурити людину в природу, забезпечити прийнятність, а згодом й активність того інформаційного обміну, необхідного для максимального адаптування людини у світ природи.

У доробку письменника зустрічаються поезії, у яких винесений у заголовок образ заявлений лише наприкінці твору,

як, скажімо, образ бика у поезії «Бики і буки». Епітет «печерний», на позначення бика – «основної жертвовної тварини, що асоціювалася із зародженням нового життя» [215, с. 308] – підкреслює його давність. Так провідна ідея плинності життя підсилюється образами биків, хоча вони й заявлені у поезії в порівняльній конструкції, щоправда, достатньо розлогі: «а бук до бука, мов бики печерні, в люті скачуть, / коли багорова плахта сонця кров у них роз'ятрить» [5, с. 175]. Утілена в образі бика вітальна сила «часто уособлювалася рослинами чи квітами, що проростають з його голови <...> бик виступає символом бога землі, плодючості, сили сонця, фізичної сили» [227, с. 308]. Отже, буки – рослинний світ – також по-своєму усутнюють образ биків, доповнюють їх віталістичну «місію». Прикметно, що бики печерні у двох прикінцевих рядках поезії Б.-І. Антонича зафіксовані у момент максимального волевиявлення, а отже, образ ніби передбачає перспективу, розгортання тощо. Образ бика у поезії Б.-І. Антонича «Бики і буки» є художньою ілюстрацією, як «давні світоглядні символи в процесі свого історичного розвитку поступово змінювалися, трансформуючи первісну конотацію світових архетипів, утворюючи псевдо – і нашаровуючи нові, осучаснені значення» [227, с. 318]. Слушно говорити про художнє перепрочитання Б.-І. Антоничем образу бика, його осучаснення без руйнування давноминулої значеннєвості.

Як засвідчують твори Б.-І. Антонича і М. Примаченко, крізь товщу віків обом митцям удалося напрочуд глибоко відобразити переживання предків, певним чином відновити фрагменти їхнього життя, побуту, звичаїв і передати це за допомогою сюжетів, символів, панорамних образів, красномовних деталей тощо. З давноминулих часів прийшли до Б.-І. Антонича «бики печерні», що «в люті скачуть», а до М. Примаченко звірі, що їх зображено на картинах «Мільярд років, як цього звіра немає», «Стародавній болотяний звір» тощо. Кожен із митців, попри різні техніки та засоби зображення, по-своєму індивідуалізував

прийшлий із давнини образ: Б.-І. Антонич – за допомогою пейзажів, звуків, кольорів, настроєвої палітри, М. Примаченко – за допомогою кольорів, тонів, напівтонів, деталей, а також розташування тварини щодо центру.

Прадавні знання про світ і людину М. Примаченко і Б.-І. Антонич майстерно «вдягають» у колір і втілюють в образи. Яскравим прикладом є сповнена філософської глибини картина М. Примаченко «Соняшник життя», що ідейно й тематично суголосна з не менш софіїстичною поезією Б.-І. Антонича «Пісня про незнищенність матерії» чи з такими рядками з поезії «Праліто»:

Тут не бажаєш більш нічого –
обкутатися мохом сну,
в прапервісний природи морок,
в прадавню впасти глибину.
Хай в нашім тілі, наче в соснах,
густа живиця закипить.
Хай в наші жили зелень млосна
і полум'я спливе й блакить.

.....

Вростем у землю, наче сосни
(лопоче лісу коругов).
Наллється в наші жили млосний
рослинний сік – зелена кров.
Корінням вгрузнуть ноги в глину,
долоні листям обростуть.
А бджоли до очей прилинуть
і мед, мов з квітів, питимуть [5, с. 106].

Ліричний герой Антоничевої поезії «Праліто» перебуває у досить складній інформаційно-знаковій системі, яку, можливо, й сам не в змозі вповні розшифрувати, щоб зрозуміти утаємнічені зв'язки з природою і предками. Центральним образом у картині М. Примаченко «Соняшник життя» і поезії Б.-І. Антонича «Праліто»

є образ Дерева життя. Засадничо структуротворчою сутністю цього образу (в обох творах) є глина – важливий компонент поліінформативної знакової системи давнини: у Б.-І. Антонича вона представлена відкрито («корінням вгрузнуть ноги в глину»), хоча й прихованим глибоким підтекстом, підкріпленим образом коріння; у М. Примаченко – у вигляді вази. Для виготовлення гончарного виробу, як відомо, залучено чотири стихії: вогонь, земля (глина), повітря, вода. Закцентуємо і на «невичерпному внутрішньому потенціалі й космологічній першоелементності природи глини» [227, с. 671], яка має пам'ять, а також на тому, що «формування посудини вручну чи на гончарному крузі базується на понятті кола і кожна лінія майбутнього витвору робить певний рух у просторі, здобуваючи статичну енергію» [227, с. 207]. Виріб – через посередництво глини – несе в собі ознаки сакральності, адже, як відомо, глиною божилися, присягалися, використовуючи її в магичній і ритуальній практиці. «У народній уяві вона поставала «космічною праматір'ю» з універсальними властивостями, слугувала своєрідним містком між небом і землею, була помітною часткою світоглядної системи наших попередників» [227, с. 69].

Так центром картини М. Примаченко «Соняшник життя» слушно вважати саме вазу, яка концентрує в собі багато-рівневу символіку, акумулює значеннєві деталі. «Тіло» посудини – вмістилище життєдайної води для коріння (у Дереві життя ваза/горщик асоціюється з корінням, зі світом предків). Так у символічному ключі художниця акцентує на минулому, без якого неможливе майбутнє. Отже, ваза у картині М. Примаченко – вмістилище води/життя, посудина добра, основа родоводу.

Прикметно, що у художниці ваза орнітологізована – стилізована під образи двох птахів, що 1) асоціюються з предками, які відлетіли у вирій; 2) в системі найдавніших вірувань виконували роль тотемів – оберегів роду [див. про це: 227, с. 305].

Так ваза у картині М. Примаченко досягається як складна символічна структура, у якій завдяки єдності деталей багаторівнево й різноаспектно актуалізуються архетипні знання про предків: *ваза дивиться на сонях (Дерево життя) очима предків*. Саме ці очі й увиразнюють центральну позицію вази, її *центровість* по відношенню до інших фрагментів картини. Прикметно, що очі не губляться на орнаментованому тілі птахів, бо вони – їхня суть. У вазі, глині, корінні (два останні образи, нагадаємо, художньо оприявлені і в поезії Б.-І. Антонича «Праліто») зашифрована ідея відродження світу, роду, повноти життя, невичерпності життєвих сил. Ваза у М. Примаченко, глина у Б.-І. Антонича засвідчують інформаційну місткість символів, які утілюють сконцентрований досвід предків. У творах обох митців знакові ніші образів глини-коріння (у Б.-І. Антонича) і вази (у М. Примаченко) спрацювали вповні: враховуючи прадавні знання про глину як космічну праматерію, слушно говорити і про космосимволізм образу Дерева життя. Ваза, глина, коріння засадничо употужнюють Дерево роду. Обидва твори сповнені експресії, динаміки, руху, енергії, що ідейно зближує з багатьма творами Б.-І. Антонича, основна думка яких: «Написана єдина істина: рости!..» [5, с. 289].

Поезії Б.-І. Антонича і картини М. Примаченко складні за сполучуваністю образів; логіка їх з'яви та розташування (щодо центру, стосовно один одного) на перший погляд важко пояснювані. Наприклад, у Б.-І. Антонича: «Кужіль, і півень, і колиска» [5, с. 104], «Овес, метелики і присяги коханців <...> Лисиці, куни і дівчата вранці» [5, с. 162], «Лисиці, леви, ластівки і люди, / зеленої зорі черва і листя / матерії законам піддані незмінним, / як небо понад нами, синє і сріблесте!» [5, с. 163]; у М. Примаченко – це картини «Лев у ліжку», «Удав спіймав колобка», «Звір закопилів губу» (на спині у звіра їжаки) тощо. Промовисті образи у творах обох митців заявлені в одному змістовому ряді, проте розпружинити цю утворену авторським

світосприйняттям структуру – самодостатню, глибоко-символічну, базовану на прадавньому корпусі знань – надзвичайно складно, позаяк на кожному рівні її осягнення слід враховувати дію асоціативних законів, глибину естетичної інформації тощо. Образи обох митців характеризуються потужністю. Погодимось з твердженням О. Зілинського та М. Ільницького про те, що у письменника «немає безконтрольного нанизання образів, образ підпорядкований розвитку поетичної ідеї, виразно проглядається тенденція до міцно збудованої конструкції, до того ж поезія Антонича глибоко концептуальна» [131, с. 18].

Інколи внутрішня архітектоніка картини М. Примаченко промовиста, як, скажімо, у роботі «Я з тобою, Іванку, не нажилася», яка характеризується асиметричністю розташування образів (по діагоналі): у центрі картини з проєкцією вправо на орнаментованому волошками і житом тлі зображена жінка з дитиною і колискою; в лівому куті (від діагоналі) – лише жито. Об'ємне тло картини поглиблює сум матері. У творах Б.-І. Антонича, яким, безперечно, притаманна живописність, переважає аудіальна характеристика образу, у М. Примаченко – візуальна.

Обох митців спільнить глибокий інтерес до минулого, уміння (на лише їм відомим регістрах) поєднати образ із минулим, здатність увиразнити естетичну наповненість та зорієнтованість образів. Тут слухними є зауваги М. Мерло-Понті: «Ми (творчі особистості. – Л. Г.) маємо створити таку концепцію суб'єкта чи часу, в якій суб'єкт та час внутрішньо сполучаються» [цит. за: 214, с. 16]. Повнота образу – шлях до виявлення повноти його змісту і твору в цілому.

Виразна також панорамність письма обох митців: у Б.-І. Антонича це реалізується у корпусі нанизаних в одному-двох рядках образів, у М. Примаченко – у своєрідній респектабельності ключового образу. Художниця головно акцентує на одному образі, не збіднюючи при цьому композиції,

адже її образ самодостатній (у кольорі, позі, настрої тощо). М. Примаченко часто «вдягає» звірів у рожеві та фіолетові кольори, проте антиномії образу і кольору не простежується, навпаки – акцентується на самобутності зображеного, продукується ефект несподіваності, відкриваються внутрішні структури непростого образу.

Картинам М. Примаченко «звіриної серії» характерне «парцелювання» простору: тут другого-третього плану немає; так авторська ідея продукується головню ключовим образом. У Б.-І. Антонича кілька, як уже мовилося, нанизаних у рядку чи строфі образів, що усутнюють ідею. Для художніх світів обох митців притаманна складна асоціативність та високий ступінь оригінальності образів, що чи не найперше досягається завдяки законам фольклорної образності, заглибленню митців у досвід предків, а також почасти пояснюється законами письма примітивізму (М. Примаченко) й сюрреалізму (Б.-І. Антонич).

Як відомо, примітивізм – напрям у мистецтві, що набув поширення у кінці XIX – на початку XX ст., його основними ознаками є свідоме, навмисне спрощення художніх засобів, символічне наповнення змісту й тематики, наслідування етико-фольклорної культурної пам'яті. Зауважимо, що вплив примітивізму відчувається в експресіонізмі та сюрреалізмі (згадаймо в І. Драча: «І по клавішах сивого смутку / ходять сині сумні слони» чи в Е. Андієвської: «Квітчасті леви ходять по хмарині»). Сюрреалістів і представників примітивного мистецтва спільнило світоглядно й естетично близьке сприймання світу, що виражалося в оцінках явищ дійсності чи минулого, часто з фольклорним забарвленням.

Характерними рисами творчості Б.-І. Антонича і М. Примаченко є фантазійність мислення; активна реалізація підсвідомого і несвідомого через автоматичне письмо, правила випадковості; рух образної думки не лише від споглядання до образу, а й від вдивляння в минуле, адже «сприймати означає

пригадувати» [194, с. 36]. У контексті викладеного слушно апелювати до теоретичних міркувань Б.-І. Антонича про мистецтво і дійсність із праці «Національне мистецтво»: «Відношення мистецтва до дійсності не можна спрощувати до звичайного відтворення, воно є далеко складніше. В кожному випадку мистецька дійсність є суцільна, в собі замкнена, окрема зі своєрідними законами. Мистецькі закони не є тотожні з законами реальної дійсності» [5, с.324] чи до рядків його поезії «Романтизм»: «Є два світи: один круг нас, а другий – / це ми; між ними вічна боротьба / лягає на життя клеймом напруги» [5, с. 60].

У засягах сказаного слушно акцентувати і на національній своєрідності сюрреалізму, тобто говорити про сюрреалізм «з поправками на національну ментальність» (Л. Тарнашинська). У творах Б.-І. Антонича і М. Примаченко українські риси сюрреалізму досить повно реалізуються за допомогою кольору, звуку, самодостатніх образів, різноманітних художніх засобів та прийомів живописності тощо – все це занурене у «записи» празнань, можливо, ще на клітинному рівні, у первісно-міфологічну стихію, що виформовують світорозуміння, світо-ставлення, світопереживання українця. З огляду на сказане дещо ближчими і зрозумілішими мають стати Болотнянська серія звірів М. Примаченко чи поезії Б.-І. Антонича «Елегія про ключі кохання», «Елегія про перстень молодості», «Елегія про співучі двері», «Елегія про перстень ночі», «Вишні», «Автобіографія» тощо.

Місце народження для обох митців – центр Всесвіту, вісь, що на ній утримується любов до рідної землі. «Мій світ починається у моєму селі, – зауважувала М. Примаченко. – Лісок і ярлок за селом, і поля навкруг, і старі дерева навколо поля я знаю, як свій дім. Кожна гілка, кожний корінь, кожна крапля роси тут – рідні мої <...> Я малюю соняшника, і квітуче дерево, або наше сільське весілля, або ріки і берези – і все це Болотня. І входила вона в мене – лелекою на даху, вишивками матері, сумною дівочою піснею, вранішнім туманом. Але немає їй кінця, моїй Болотні,

і здається мені, що в кожному дереві, в кожній краплі дощу не тільки Болотня, але й вся моя Батьківщина, голоси далеких людей, пісні, яких я не знаю, запах трав, що ростуть далеко від Болотні, в далеких краях, де я ніколи не була <...> Я малюю «Три сонця в космосі» – три далеких сонця, і думаю, що їм гарно б світити над нашим селом <...> Я малюю павича – він опинився у Болотні тому, що я його намалювала, але він завжди залишиться тут, у нас, тому що він ніколи не бачив нічого прекраснішого за наш соняшник. Я приводжу увесь світ у свою картину, і моє село стає усім світом» [184]. Світоставлення художниці пронизане ідеєю доброчинності. Створені нею «космічні» образи, як, скажімо, сонце, зорієнтоване на Болотню-центр.

Поява образів у творах Б.-І. Антонича і М. Примаченко, як видається, зумовлена особливою чутливістю митців до минулого. Скажімо, ліричний герой Б.-І. Антонича «на досвід став багатий» [5, с. 134], бо він «жив тут. В неоліті... може, ще давніше...» [5, с. 14], бо він «З людей, що, щирі та звичайні, / приймали смирно долі пай / і поклонялись неба тайні / під знаком співного серпа» [5, с. 88], а тому, «заслуханий у давній вітер» [5, с. 146], він чує в тиші свій давній голос.

Обидва митці – самобутні й талановиті – перебувають у складних зв'язках із інформаційно-знаковою системою давнини. Земля, рослини, явища природи, тваринний світ, світ риб і комах у їхніх творах постають як поліінформативна система, у якій вони, власне, перебувають і самі. Митці вкорінені в пракультуру свого народу, посвячені у таємниці природи, вміють їх відчувати, тримати в силовому полі уяви і фантазії й проєктувати на твори (образи, деталі, сюжети тощо). Їхні образи зберігають рудименти міфологічних уявлень людини періоду анімізму (одухотворення живих істот), тотемізму (поклоніння захисникам роду), фетишизму (накладання священної функції на речі) тощо. Митці володіють сакральними знаннями про природу та закони Всесвіту. Чи не звідси виток Антоничевих «Молитви до зір»,

«До істот зеленої зорі», апелювання «до гордої рослини», а у М. Примаченко – живописні присвяти квітам. Молитви й проповіді, ймовірно, – це своєрідні рудименти прадавніх релігійних писань чи замовлянь.

Долученість ліричного героя Б.-І. Антонича до прадавніх вірувань, мови санскриту, матеріальної і духовної культури пращурів визначає стиль його спілкування з природою. Як відомо, з епохи індоарійських племен санскрит був мовою священнодійств і жерців для спілкування з богами і написання релігійних текстів. Здавна вважалося, що з вищою силою не можна говорити буденною мовою, вона її не зрозуміє. Чи не з цієї причини ліричний герой Б.-І. Антонича складає молитви до рослин, проповідь до риб, розмовляє з листком – своїми тотемами-заступниками. І чи не від того, що володіє заглибленою у праминуле здатністю чути довкілля, спілкуватися з ним і розуміти («я розумію вас, звірята і рослини, / я чую як шумлять комети і зростають трави. /Антонич теж звіря сумне і кучеряве» [5, с. 163]), він із особливим захоплення проголошує: «З усіх людей найбільше я щасливий» [5, с. 270].

Показовою є «Проповідь до риб» Б.-І. Антонича. З огляду на специфіку цього різновиду промови релігійно-настановчого змісту, що, як відомо, виголошується в храмі під час богослужіння, Антоничева проповідь – також промова повчального змісту, але (!) «до карасів, до коропів і до дельфінів, /до всіх братів з солодких і солоних вод» [5, с. 180]. Звертання ліричного героя, який і на мить не сумнівається в тому, що буде почутим, на перший погляд, покликане врегулювати стосунки людини з природою. Однак пам'ятаймо про ліричного героя – носія прадавнього світогляду, релігійного досвіду – отже, його звертання до риб потребує глибшого потрактування. По-перше, для осмислення сутності проповіді до риб слушною є думка про деміургічну функцію Риби – коли риба приносить із дна

первозданного океану мул, із якого створюється земля, чи коли риба є опертям землі. «Символ Риби в українській міфології надзвичайно архаїчний. Народження слов'янського Першопращура не обійшлося без Золотої Риби» [215, с. 190]. Архаїчність риби підтверджує й міфологічна ідея різдвяної Риби – «як доброго генія святої Вечери і взагалі українського народу» [257, с. 193]. У контексті цих думок зрозумілим є звертання ліричного героя поезії Б.-І. Антонича до риб: «Ви не давайте нам ікри ані фішбінів...» [5, с. 180]. У цих словах звучить застереження втратити ідентичність, першокорені, мудру первісність, що передається із покоління в покоління (промовистим є образ ікри). По-друге, важливу підсилювальну смислову роль у потрактуванні значеннєвості образу риб є вода, адже в поезії вдало синтезовані повчальне звертання до риб і дещо завуальоване (у другій строфі) поклоніння воді, яка в уявленнях українців асоціюється зі святістю, життєдайним середовищем, а в легендах, колядках та інших джерелах представлена як першостихія творення землі. Як бачимо, значення води частково збігається з потрактованими вище смислами Риби: прагнення ліричного героя водних глибин («...принаджує нас ваша глибина, / чарує й кличе нас спокусливо до себе / ваш коралевий бог з морського дна» [5, с. 180]) сутнісно близьке його проханню не давати ікри – тобто зберегти першопочатки своєї ідентичності. По-третє, слушно акцентувати і на правочинності звертання ліричного героя. Той, хто виголошує повчальну настанову, має бути людиною досвідченою. Отже, до означеної вище ідеї повернення до прапервенів життя та збереження першопочатків слушно долучається й ідея збереження генофонду нації. Так первісні знання про природу та її збереження, а також давні правила етичного спілкування з довкіллям «спрацювали» в нових умовах (у поетичному слові) та нових часових вимірах – у віддаленому від прадавніх часів ХХ ст.

Для ліричного героя Б.-І. Антонича є звичним апелювати до об'єктів природи. Його звертання характеризуються

лаконічністю й нагадують замовляння, окремі з них є ніби рядками з язичницького молитвослова. Порівняймо. У Б.-І. Антонича: «Усоте прославляю буйноту життя!» [5, с. 164], «Весно – слов'янку синьоока, / Тобі мої пісні складаю! / <...> Це ти мене заворожила / на смерть і на життя» [5, с. 103]. У замовляннях: «Нехай тобі (місяцю. – Л. Г.) золота корона, а мені щастя й здоров'я!» [277, с. 71], «Ви, зорі-зоряниці, Божі помічниці, я річчю, а ви поміччю!» [277, с. 94], «Ластівко, ластівко! На тобі веснянки, дай мені білянки!» [277, с. 130], «Топчу, топчу ряст: дай, Боже, потоптати і того року діждати!» [277, с. 134]. Як відомо, замовляння мають магічну силу. З огляду на це Антоничеві поезії з ознаками замовлянь є важливою характеристикою активності ліричного героя – людини, яка возвеличує життя (таку возвеличувальну домінанту мають і картини М. Примаченко). Проте світ замовлянь ставить перед людиною і вимоги, які «досить жорсткі, зокрема й щодо “внутрішньої поведінки”. Він вимагає від людини безумовного і всеохопного почуття священного. Він вимагає підвищеної чутливості до “Білого Світу”, вміння слухати й чути його – звідусюди лунаючий “глагол”. І не лише чути, але й вірно розуміти його, тобто вірно, адекватно на нього реагувати» [210, с. 24]. Як мовилося, ліричний герой уміє слухати й чути природу, зі святоблівістю сприймати її красу, осмислювати природу як вічність. Йому вдається лише долучитися до осягнення таємниць довкілля, хоча спроби обережні й етично обґрунтовані: «О, відкрий нам свої таємниці, / дивний місяцю мідяногорий!» [5, с. 102].

Розуміючи себе повноправною складовою природного порядку світу, ліричний герой Б.-І. Антонича (як і М. Примаченко) вважає прийнятним звернутися до комахи, тварини, рослини, риби – допомогти порадою, поспівчувати, як, наприклад, осінньому листку: «Та не сумуй, ти весну мав» [5, с. 26]. Своєрідним підсумком перебування героя серед природи та спілкування з нею

є поезія Б.-І. Антонича «Поворот». Активність ліричного героя виявляється не лише у спілкуванні з природою, а й у намаганні за допомогою щирої поради повернути людей до пізнання природи, її досконалості, гармонії, краси, величі: «Дерев послухайся! / Їхню сповідь / у книгу ночі запиши! / Мов явір, що тінь власну ловить, / Схились до власної душі!» [5, с. 94], «Ти поклоняйся лиш землі, / землі стобарвній, наче сон цей!» [5, с. 105], «...але молимся зорям дальнім, / щоб нам дали на світі цім / життя величне і страждальне» [5, с. 144], «Весні окриленій молись, / карбуй на камні пісню калинову» [5, с. 181], «Ой, нахилися, нахилися тільки, / почувеш найтайніші з всіх слова» [5, с. 182]. В «Елегії про перстень пісні» поезії Б.-І. Антонича зустрічаємо й застереження: «Ти, хлопче, обережним будь, / весна росою очі виїсть» [5, с. 94]. У цих словах сконцентровані знання, уявлення предків про природу, цінності, морально-етичні норми, екологічну культуру, спосіб мислення тощо.

Художні світи Б.-І. Антонича і М. Примаченко сформовані з урахуванням прадавніх знань, вірувань, традицій нашого народу. Образи у творах обох митців наділені магічною силою, творять неповторний і глибоко символічний світ, увиразнюють сутнісне в його структурі, змістовому наповненні тощо. Художньо репрезентована у творах митців ідея пошанування природи представлена як утривавлена традиція, що наближає нас до прапервенів життя.

Творчий портрет художника в повісті Тетяни Сидоренко «Ольга, дружина Пікассо»²¹

У сучасному українському літературному процесі активно представлені твори з біографічною складовою – проза Л. Білик, Р. Горака, Є. Кононенко, І. Корсака, Р. Піхманця, С. Процюка,

²¹ Уперше надруковано: Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. Том 31 (70), № 1. 2020. С. 136 -140.

І. Роздобудько, М. Слабошпицького та ін., – де головними героями постають письменники, художники, скульптори, композитори та ін. Повість Т. Сидоренко «Ольга, дружина Пікассо» висвітлює фрагменти життєписів двох талановитих особистостей – художника Пабло Пікассо й балерини Ольги Хохлової. Дослідження художніх творів із біографічною складовою вимагають міждисциплінарного підходу.

З огляду на експериментування сучасних письменників зі стилем, жанром, залучення міжмистецьких конструкцій, нині активізувалися інтермедіальні студії, у яких висвітлюються різногранні контакти літератури з музикою, хореографією, театром, живописом. Серед праць, присвячених зв'язкам літератури й малярства, помітними є дослідження Т. Бовсунівської, Л. Генералюк, Н. Мочернюк, В. Просалової, О. Рисака, М. Фоки та ін. Повість Т. Сидоренко «Ольга, дружина Пікассо» (вийшла друком 2018 р.) лишається поза увагою літературної критики (відгукнувся на твір М. Гринь [87]). Літературознавчих студій із системним аналізом повісті на сьогодні також немає. Запропоноване дослідження є спробою вивчення малярського сегменту в художній тканині цього твору. Отже, маю на меті на основі повісті Т. Сидоренко «Ольга, дружина Пікассо» виявити й проаналізувати особливості художнього відтворення манери письма художника, його світобачення, переконань, життєвих та творчих принципів.

Попри заявлену на паратекстуальному рівні першорядність Ольги Хохлової, як претендентки на головну героїню, одним із центральних у повісті є образ Пабло Пікассо. Твір складається з трьох розділів («Передчуття нового часу», «Через вісімнадцять років», «Між рідними людьми») та логічної структурної складової інформаційно-довідкового скерунку «Замість післямови». Кожен розділ містить есхатологічні інтерв'ю з Ольгою та Пабло – вдало обрана письменницею форма занурення у внутрішній світ героїв, давноминулі події, що посутньо доповнюють образи,

конкретизують характери, спосіб життя, уподобання, погляди, життєві принципи тощо.

Біографічно-документальна панель твору формується за допомогою відтворених фактів із життя і творчості Пабло Пікассо й Ольги Хохлової, культурних, політичних подій у світі в першій половині ХХ століття, а також шляхом введення в сюжетну канву твору відомих у тогочасному культурному просторі постатей – Коко Шанель, С. Дягілев, Л. Арагон, П. Сезан, С. Лифар, А. Матісс, А. Дерен, Дж. Брак, С. Прокоф'єв, Е. Чекетті та ін.

Т. Сидоренко мала на меті художньо відтворити вісімнадцятирічне родинне життя іспанця Пабло Пікассо й українки Ольги Хохлової. Проте, як видається, сила таланту, неординарність натури, самобутність мистецької манери художника «переважили» відображення міжособистісних стосунків Пабло й Ольги та іншими жінками, які зустрічалися на життєвій дорозі Пікассо. У творі постає багатогранний, художньо різьблений образ художника, який не любив носити костюмів, був «перш за все філософ, а вже потім художник, експериментатор і новатор» [247, с. 36-37], який «справляв на всіх враження... Але водночас не підлабузнювався до тих, хто його творчості не розумів» [247, с. 46], умів «списувати» вирази обличчя, помічати «розкішний психологічний мікс» [247, с. 34], як при першій зустрічі з Ольгою Хохловою, котра привабила його цікавою фактурою.

Родинне життя Пабло й Ольги представлене у творі з різним ступенем деталізації. Проте завжди в контекст цих стосунків потрапляє живопис. 37-річний Пабло, одружившись, «не впізнавав самого себе. І таким він собі подобався, – само-невпізнаваним» [247, с. 34]. Непересічний художник, зразок справжнього чоловіка, збагаченого життєвим досвідом, спокусив Ольгу «стати музою та вірною супутницею його таланту, плекати в ньому генія» [247, с. 55]. Непідробна закоханість, постійне спілкування з дружиною, досконалість її

тіла захоплювало митця, якому подобалося все особливе, незвичайне: «...я готовий повернутися до реальної натури. Я цілковито дозрів. Класика! Воскресла класика <...> Я готовий кинутися в неоенґризм!» [247, с. 56]. Так лаконічно й уповні вмотивовано письменниця зауважує про викликані спілкуванням із Ольгою Хохловою зміни в стильовій манері художника, доповнюючи: «Пікассо почав помітно змінювати манеру свого письма. І цей період неокласики – неоенґризму – в нього розтягнувся надовго» [247, с. 56]. Саме дружина Ольга, підкреслює авторка, потужно вплинула на його творчість, зуміла повернути художника до традицій, сприяла тому, що Пабло переоцінив свої попередні досягнення і повернувся до класичного малюнка, занурившись у реалізм, а водночас і «додавши до традиції хоч трохи себе» [247, с. 56]. Нерозривно пов'язані з мистецтвом роки подружнього життя увиразнюють грані характеру Пабло, світогляд особистості, котра прагне не загубити оригінального бачення світу, утверджувати в мистецтві обрану манеру письма. Одруження Пабло Пікассо з Ольгою Хохловою, підкреслює Т. Сидоренко, – важливий етап самоствердження художника.

Непростий шлях Пікассо *в мистецтво і в мистецтві* («У його житті так багато було заборон, бар'єрів, залізобетонних перешкод...» [247, с. 113]) письменниця відтворює побіжно – від ескізної представленого навчання батька-художника дон Хосе Руїса тримати пензля в руках і дозволу малювати на його картинах кігті голубів, нетривалого навчання в Мадридській академії мистецтв, до прикметного 1907 року (що припадає на період визнання) та останніх років життя Пікассо. Доказова основа цього художнього матеріалу вибудовується на фактах, що координують біографічну складову повісті.

Творчий портрет Пабло Пікассо в творі присутньо означається показовими в його мистецькій біографії полотнами «Портрет Ольги в кріслі», «Син», «Генріка», «Алжирські жінки»,

що констатують самотність стилю визнаного світом художника, незаперечного новатора. Залучені Т. Сидоренко полотна (лише кілька з 50 тисяч найменувань його робіт – картини, кераміка, гравюра, скульптура; понад 500 картин Пікассо зникли безвісти) не лише асоціюються з певними етапами життя письменника, а й сприяють формуванню різних граней творчого портрета Пабло Пікассо. Скажімо, «Генріка» висвітлює ставлення художника до війни, яку він «напише на своїх полотнах і розпишеться своєю кров'ю на кожній картині в тім, що війна – це аномалія! планетарний безум! Пікассо ніколи не тримав і не триматиме в руках зброї! Чуєте? Ніколи! Його зброя, щит і меч – це пензлі...» [247, с. 92-93]. Психологічний стан художника в цей час описаний лаконічно, «поза лаштунками» залишилися драматизм ситуацій та складні переживання Пабло про долю своїх полотен у часи Другої світової війни: «Волають ненаписані картини... А Пікассо і з написаними не знає, як бути. Як їх врятувати від нацистів, що не сьогодні-завтра вваляться в Париж?» [247, с. 87-88]. Згодом для Всесвітнього Конгресу борців за мир він намалює емблему – голубку. «Так голуб миру від Пікассо облетів увесь світ. Самі війни від цього польоту не припинилися, а кількість їх не зменшилася, – страшних і кривавих» [247, с. 151], – висновує письменниця. Картину «Алжирські жінки» митець завершував, коли померла Ольга Хохлова. Згодом чи не цей факт, припускає Т. Сидоренко, викличе особливий інтерес до картини, адже полотно «у травні 2015 року на аукціоні Крістіс у Нью-Йорку було продано за 179 мільйонів 300 з гаком тисяч доларів. Найдорожча картина Пікассо на сьогодні» [247, с. 129].

У повісті детально представлено картину «Портрет Ольги в кріслі»: фіксується момент написання, констатується мистецьке значення твору. Т. Сидоренко пропонує зазирнути в творчу лабораторію закоханого чоловіка й митця, для якого у процесі написання роботи важливо не лише положення руки чи

підборіддя, а й настрій очей, доречність віяла – щоб було красиво й водночас незвично, як у талановитого Пікассо («Так хоч трохи зруйнується гармонія, якої я терпіти не можу...» [247, с. 43], – пояснює він). Подібні аргументи допомагають заглиблюватися в таїну мистецької лабораторії геніального художника, який бачив красиве по-своєму, ховав гармонійне в лише йому зрозумілі форми, як і у випадку з портретом ще однієї коханої жінки – художниці Дори Маар: «Вона красива й загадкова. Її красою Пікассо не збирається ділитися ні з ким. Тому пише її портрети в жахливо викривленій манері, навіть не в сюрреалістичній. Вся Дорина краса – там, під цим малярським жахіттям» [247, с. 93].

Відтворюючи етап написання картини «Портрет Ольги в кріслі», письменниця означає риси творчої манери художника, його погляди на мистецтво, що підтверджують і введені в мовну партію Пікассо промовисті тези, як-от: «Між генієм і божевільним подібність у тому, що вони живуть в іншому світі, ніж той, у якому живуть усі» [247, с. 43], «Як хочеш зберегти пилок на крильцях метелика, не торкайся його...» [247, с. 43]. Наративна стратегія повісті сприяє осмисленню фактів мистецького життя Пало Пікассо ніби «з віддалі», з позицій нашої сучасності, коли світ уже визнав незаперечний талант художника та неперевершеність його творів: «Минуть часи і “Портрет Ольги в кріслі” визнають унікальним. Він дасть можливість не тільки побачити в усій красі наречену Пікассо, якою вона була в далекому 1917 році, а й по-новому оцінити можливості Пікассо як портретиста» [247, с. 44]. Т. Сидоренко ефективно залучає екфразис – словесний опис візуальних мистецтв, який, стверджує дослідниця Л. Генералюк, «супроводжуваний зазвичай естетичною оцінкою, іноді – описом окремих технічних прийомів автора твору, його манери чи стилю» [61, с. 46]. Описуючи картину Пабло Пікассо, письменниця вдається до характеристик: зауважує про неперевершену гру відтінків і

складні колористичні рішення, чорні, коричнево-лілові тони як тло, біле витончене обличчя жінки, красиві руки, висока шия, яскраві квіти на віялі й тканині, несподіваний оранжево-бежевий колір, нічим не заповнена стіна за кріслом – «усе це додає незрозумілого відчуття тривоги й невпевненості, підсилює ноту драматизму» [247, с. 44]. Письменниця наголошує на глибокій психологічності портрета й підсумовує: «Саме цей найвідоміший психологічний портрет Ольги Хохлової мистецтвознавці згодом назвуть містичним «коридором», по якому легко можна пройти в часи минулі й майбутні, усе зрозуміти і все пояснити... Та чи все?...» [247, с. 45]. В авторських коментарях та риторичному запитанні (що надає викладеному ефекту відкритості) відчувається присутність неприсутніх критиків різних поколінь, сучасників, прихильників таланту Пабло Пікассо. Вони надають щільності мистецтвознавчій лінії твору.

Манеру письма відомого й визнаного художника характеризують і згадані в повісті виставки. Своїми творами він дискутує з колегами Матіссом, Браком; останній радить «зав'язувати з кубізмом». «Намалюй щось краще за мою «Скрипкову мелодію», друже... – відказав Брак як художник художникові...» [247, с. 66-67]. Ольга не вважає Пікассо талановитим, вона, на переконання сина, «не розуміє його кубізму й ніколи не зрозуміє, називає той кубізм мозковивертанням і метафізичними капостями...» [247, с. 82]. На щастя, були ті, хто сприймав і прихильно ставився до його творчості, як, наприклад, Дора Маар, «талановита художниця, надзвичайно талановита, і розуміє філософію й естетику кубізму майже так, як і сам Пікассо. Вони з нею рідні душі...» [247, с. 93].

Письменниця намагалася максимально проникнути в творчість художника, відтворюючи міркування Пабло Пікассо *про секрети творчості*: «...Я пишу свої картини, як інші пишуть автобіографії. В мене немає заздалегідь сформованих естетичних догм, на основі яких робиться вибір <...>

Коли я пишу, то все, крім полотна, повинно бути в темноті, щоб власна робота гіпнотизувала мене, щоб я писав ніби в трансі. Художник повинен перебувати якомога ближче до свого внутрішнього світу, якщо він хоче вийти на ті межі, які розум постійно хоче йому нав'язати» [247, с. 69]; *про структуру картини*: «Вибудовуючи композицію картини, я створюю силові лінії, що спрямовують мене в процесі творення. Ці силові лінії викликають резонанс, який веде мене в потрібному напрямку...» [247, с. 69-70]; *про філософію творчості*: «Існують форми, які художникові нав'язуються. Художник не вибирає їх. Він мовби стає заручником власного таланту. Художник не настільки вільний, як інколи кому здається...» [247, с. 70].

Окрема сторінка творчої біографії Пабло Пікассо, що про неї також ідеться в повісті, – робота художником-оформлювачем декорацій до створених трупю С. Дягілева балетів «Парад» (і провал «Параду»), «Блазень» на музику С. Прокоф'єва, танцювальної сюїти «Квадро фламенго». Бажання змінюватися, освоювати інші форми й матеріали, пізнавати нове навернули Пікассо до кераміки й літографії. Цей факт підсилює біографічну конструкцію повісті.

Лаконічні штрихи та прикметні епізоди з творчого життя художника сприяють прочитанню й увиразненню неординарності його світогляду й мислення (постійний безлад у захаращеній різним непотребом майстерні; несподіваний від'їзд із Канн до Парижа, щоб написати море; з'ява на кладовищі Монпарнас ідеї про море, викликані брудною й жахливою, в павутинні з мертвими мухами, «геніальною» ганчіркою в синю смужку, наче з матроської тільняшки [див. про це: 247, с. 76]). Письменниця вивершує творчий портрет Пікассо 1) рубрикою афоризмів «Так казав Пікассо», серед яких, скажімо, такі: «Люди, що роблять мистецтво своїм бізнесом, значною мірою аферисти», «Схована гармонія краща, ніж очевидна», «Всі намагаються зрозуміти живопис. Чому вони не прагнуть

зрозуміти співу пташок?» [247, с. 109] тощо; 2) виставкою в Луврі зі схвальними відгуками вірних друзів Кокто, Рохаса, Альберті, Бретона. «Їхніми думками, до того ж озвученими у цьому святому місці, Пабло дорожить, хоча з усіх сил вдає із себе пофігіста» [247, с. 122]; 3) своєрідним резюме в прикінцевому розділі, присвяченому Пікассо: «...мистецькі його захоплення, які обернулися для всього світу шедевральністю і геніальністю, спробуємо перелічити бодай телеграфним рядком. Живопис реалістичний, живопис сюрреалістичний, живопис імпресіоністичний, живопис кубістичний, кераміка, скульптура, літографія, поезія, драматургія...» [247, с. 150]. Так доволі повний мистецький портрет Пабло Пікассо в повісті успішно реалізовано.

Творчий портрет усесвітньо відомого художника Пабло Пікассо у повісті Т. Сидоренко «Ольга, дружина Пікассо» представлено різногранно – з акцентуванням на самотню стильову манеру, секрети творчої лабораторії, мистецьке середовище, сфери реалізації, особисте життя художника, його погляди на творчість, суспільні події тощо. Художньо опрацьовані біографічно-документальні матеріали сприяли створенню достовірності образу Пікассо та його епохи. Запропоновано лише один із аспектів дослідження повісті Т. Сидоренко, але потребує глибокого психологічного аналізу образ Ольги Хохлової, а також на часі системна інтерпретація всієї повісті, її хронотопічних, наративних та інтертекстуальних особливостей.

ПІСЛЯСЛОВО

Різносторонні контакти літератури з іншими мистецтвами давні, що засвідчують численні праці теоретиків, істориків літератури багатьох поколінь. В українських і зарубіжних студіях інтермедіального скерунку все ще залишається відкритим корпус питань, пов'язаних із термінологією та методологією. Літературний текст є важливою дослідницькою базою для вирішення цих важливих аспектів. Залучення студій із філософії, культурології, психології, народознавства, мистецтвознавства тощо підсилюють розуміння літературного твору. Присутність медій в українському тексті стає все помітнішим, а отже, на вітчизняних теренах активізуються дослідження міжмистецьких контактів (праці О. Брайка, Л. Генералюк, С. Маценки, Н. Мочернюк, Д. Наливайка, В. Просалової, О. Пуніної, О. Рисака, М. Фоки та ін.).

Інтермедіальний вектор потрактування творів українських письменників В. Стефаніка, Марка Черемшини, Лесі Українки, М. Яцківа, О. Довженка, Б.-І. Антонича, П. Ар'є, В. Корнійчука, Л. Білик, І. Роздобудько, М. Жулинського, Т. Сидоренко та ін. сфокусований у музичну, кінематографічну, театральну, хореографічну та малярську площини і:

- підкреслює національну самобутність творів та образів;
- сприяє розгортанню конфлікту літературних зразків;
- увиразнює жанрову специфіку, своєрідність наративної стратегії твору;
- акцентує на значенні обраної письменником хронологічної матриці, сюжету, системи образів;
- розкриває настроєво-інтонаційний та ритмічний параметри твору;
- акцентує на оригінальності індивідуальної стильової манери письменника, стильовій самобутності літературного процесу;
- увиразнює грані українського та світового культурно-мистецького руху.

Медії в інтерпретованих творах українських письменників – потужний генератор ідей, що допомагає зануритися в підтекст, творчу лабораторію митця, в давні традиції, музичну культуру предків (проза В. Стефаніка, Марка Черемшини та ін.).

Міжмистецький сегмент у творах українських письменників – важливий ресурс для розуміння векторів розвитку літературного процесу («Земля» О. Довженка», поезія Б.-І. Антонича) чи творчості окремого письменника (наприклад, сучасних письменників І. Роздобудько чи В. Корнійчука).

Кожен із запропонованих у монографії міжмистецьких ракурсів – «Література – музика», «Література – кіно», «Література – театр», «Література – хореографія», «Література – малярство» – не претендує на вичерпність, позаяк може бути розгорнутим в окреме дослідження з наголосом на певну проблему, добу, персоналію тощо. Так, скажімо, перспективним є долучення до вже інтерпретованих п'єси П. Ар'є «На початку і наприкінці часів» та вистави «Баба Пріся» режисера О. Кравчука театральних версій інших творчих колективів, а також кінострічки «Брама» режисера В. Тихого. Потребує масштабнішого інтермедіального вивчення поезія (наприклад, один із аспектів – твори, покладені на музику), драматургія тощо.

І насамкінець. Щоб спромогтися наблизитися до розуміння обраних для аналізу в монографії текстів українських письменників, сприйняти запропоновані в цьому дослідженні інтерпретації, необхідно ретельно опанувати тексти В. Стефаніка, Марка Черемшини, Лесі Українки, М. Яцківа, О. Довженка, Б.-І. Антонича, П. Ар'є, В. Корнійчука, Л. Білик, І. Роздобудько, М. Жулинського, Т. Сидоренко разом із музикою Л. ван Бетховена, А. Вівальді, К. Дебюссі, М. Леонтовича, М. Лисенка, К. Ліпінського, В.-А. Моцарта, К. Стеценка, П. Чайковського, із картинами й скульптурами С. Далі, П. Пікассо, М. Примаченко, О. Родена, з фільмами О. Довженка, С. Параджанова, Л. Осики, а також із хореографічними творами – аркан, вальс, гопак, танго тощо, щоб через стихію інших мистецтв долучитися до потужної енергетики українського літературного тексту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Акуленко А. Три історії про ластівку: рецензія на книжку Ірен Роздобудько «Прилетіла ластівочка». URL : <http://litakcent.com/2018/11/13/tri-istoriyi-pro-lastivochku-retsenziya-na-knizhku-iren-rozdobudko-priletila-lastivochka/>
2. Алексеев О. О колорите. Москва : Искусство, 1974. 176 с.
3. Андрусів С. Модус національної ідентичності : Львівський текст 30-х років ХХ ст. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, Тернопіль : Джура, 2000. 340 с.
4. Анісімова Н. Театралізоване відображення життя в міфопоетичному просторі Івана Малковича. Харлан О. Д., Анісімова Н. П., Філоненко С. О. та ін. Література у просторі культури. Донецьк : Юго-Восток, 2009. С. 43-84.
5. Антонич Б.-І. Велика гармонія. Київ : Веселка, 2003. 350 с.
6. Ар'є П. Баба Пріся та інші герої. Брустури : Дискурсус, 2015. 275 с.
7. Архів Розстріляного відродження. Лесь Курбас і театр «Березіль» : Архівні документи (1927-1988) / упорядкування, передмова, коментарі Ольги Бертелсен: у 2 т. Київ : Смолоскип, 2016. Т. 2. 504 с.
8. Атрощенко Г. Таїна слова О. Гончаренка (за збіркою «Катрени оголошених картин» (нав'язане живописом Івана Марчука)). *Літературні феномени Мелітополя: статті, нариси, есе: літературознавчі студії*. Мелітополь: ТОВ «Видавничий будинок ММД», 2013. С. 166-184.
9. «Баба Пріся» Павло Ар'є. «Тут мій ліс, болото, що мені ще треба?». URL: <https://theater-kiev.livejournal.com/26332.html>
10. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. Вопросы литературы и поэтики. Москва: Художественная литература, 1975. С. 234-407.
11. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. Москва: Российская политическая энциклопедия, 2004. 376 с. URL: http://yanko.lib.ru/books/philosoph/bachelard--poetika_prostranstva-2004-8l.pdf
12. Берко Й. Світ рослин у мистецтві та поезії Тараса Шевченка. Львів : Компанія «Манускрипт», 2019. 636 с.
13. Беценко Т., Голуб І. Стилiстика сучасної української мови. Фонiка. 2-ге вид., доп. Суми : ВВП «Мрія», 2015. 324 с.
14. Бистрова О. Принципи фотографії як складники поетики літературного твору. *Слово і Час*. 2018. № 9. С. 33-41.
15. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. Київ: Смолоскип, 2006. 464 с.
16. Білан Т. Театральне мистецтво в контексті художньо-мистецького знання. *Молодь і ринок*. 2012. № 8. С. 106-110.

17. Білик Л. Промені й тіні Кароля Юзефа Ліпінського. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2017. 176 с.
18. Білик Н. Перспектива автоінтертекстуальності в романі М. Продановича «Еліша в країні Святих Коропів». *Слово і Час*. 2017. № 6. С. 56-62.
19. Білоус П. Михайло Пасічник: «Я люблю вільху як посвідку свого дитинства». *Літературна Україна*. 2012. 20 грудня. С. 11
20. Бовсунівська Т. Жанрові модифікації сучасного роману. Харків : Діса плюс, 2015. 368 с.
21. Божович В. Традиции и взаимодействия искусств. Франция. Конец XIX – начало XX века. Москва : Наука, 1987. 319 с.
22. Бондарева Н. Пошук моделі політичної вистави на сцені театру «Березиль» 20-30-х років: [Сценіч. праці Л. Курбаса «Народний Малахій» і «Мина Мазайло»]. *Шляхи розвитку мистецтва та культури Слобожанщини: проблеми історії, теорії і практики* : тези доп. Всеукр. наук.-метод. конф., 22-24 листопада 1993 р. Харк. держ. ін-т мистецтв. Харків, 1993. С. 10-11.
23. Бондарева Н. Театр Л. Курбаса – лабораторія політичного театру в Україні: [Постановка агітаційно-пропагандист. вистав «Гайдамаки» (1920 р.), «Макбет» (1920 р.), «Жовтень» (1922 р.), «Рур» (1923 р.) та ін.]. *Культура України: історія і сучасність*: Респ. наук.-теорет. конф., 26-28 жовтня 1992 р. : тези доп. Харк. держ. ін-т культури. Хаків, 1992. С. 248-250.
24. Бондарева Н. Художня природа політичного театру Леся Курбаса (1920–1924 рр.). *Актуальні проблеми музичного та театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство*: наук.-метод. конф. проф.-викл. складу, 18-19 квіт. 1995 р. : тези доп. Харк. держ. ін-т мистецтв. Харків, 1995. С. 46-47.
25. Борев Ю. Эстетика. 4-е изд., доп. Москва : Политиздат, 1988. 496 с.
26. Борисюк І. Музика як культурний текст у романі «Ворошиловград» С. Жадана. *Наукові записки НАУКМА. Том. 150 : Філологічні науки*. Київ: Тов «Аграр Медіа Груп», 2013. С. 3-8.
27. Боровко М. Галактика болю, або роздум над книжкою «КольороМузика слова» Володимира Корнійчука. *Літературна Україна*. 2018. 13 грудня С. 10.
28. Брага І. Микола Бажан і Дмитро Шостакович: перехрестя творчих доль митців. *Творчість С. Прокоф'єва і Дм. Шостаковича в контексті музичної культури України: традиції та сучасність* : зб. наук. статей за матеріалами всеукраїнської наук. конференції (1-2 грудня 2016 р., м. Суми). Суми : ФОП Цьома С. П., 2017. С. 14-32.
29. Брайко О. Кінематографічна візуалізація простору в малій прозі Євгена Гуцала. *Слово і Час*. 2017. № 1. С. 36-46.

30. Брайко О. Колористика в малій прозі Євгена Гуцала. *Слово і Час*. 2019. № 2. С. 41-56.
31. Брайко О. Колористичні засоби художньої виразності у прозі Володимира Дрозда. *Слово і Час*. 2019. № 8. С. 78-97.
32. Брайко О. Монтажні засоби в малій прозі Євгена Гуцала. *Слово і Час*. 2017. № 10. С. 41-45.
33. Брюховецька Л. «Дитина сучасної техніки». Леонід Скрипник і початок теорії кіно в Україні. *Літературна Україна*. 2019. 26 жовтня. С. 20-21.
34. Брюховецька Л. «Кіно стало мистецтвом мільйонів». Микола Бажан як засновник української кінокритики. *Літературна Україна*. 2019. 23 листопада. С. 22-23.
35. Брюховецька Л. Віднесені вітром. З нагоди сторіччя Одеської кіностудії. *Літературна Україна*. 2019. 21 грудня. С. 20-21.
36. Брюховецька Л. Література і кіно: проблеми взаємин. Київ : Радянський письменник, 1988. 183 с.
37. Брюховецька Л. Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ : спроба реконструкції. Київ : ВД «Києво-Могилянська Академія», 2018. 570 с.
38. Вайсштайн У. Взаємовисвітлення літератури та музики : сфера компаративістики? Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / за заг. ред. Дмитра Наливайка. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 393-410.
39. Вайсштайн У. Порівняння літератури з іншими видами мистецтва : сучасні тенденції та напрями дослідження в літературознавчій теорії та методології. Сучасна літературна компаративістика : стратегії і методи. Антологія / за заг. ред. Дмитра Наливайка. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 372-392.
40. Василенко В. Сповідь жертви й інтонація помсти: голод, терор і письмо. *Слово і Час*. 2019. № 6. С. 3-19.
41. Василенко Л. М. Основні напрями акторської майстерності в хореографії. Мистецька освіта : історія, сьогодення, перспективи : матеріали міжнародної наукової конференції / відпов. ред. Н. А. Сегеда. Мелітополь : Вид-во мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького, 2015. С. 27-31.
42. Василишин О., Фарина І. Заворожує гра «Акордеона» [Жулинський М. Акордеон. Роман. Київ : Український пріоритет, 2018. 88 с.]. *Слово і Час*. 2019. № 1. С. 96-98.
43. Вергеліс О. Життя драми. Ар'є Павло. Баба Прися та інші герої. Брустури : Дискурсус, 2015. С. 5-10.

44. Вірченко Т. Кінематографічне мислення Василя Стефаника (на матеріалі образка «Осінь»). Василь Стефаник: наближення / за ред. Степана Хороба. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2017. С. 152-159.
45. Вірченко Т. Сучасна українська драматургія. Галерея портретів. Кривий Ріг : Вид. Р. А. Козлов, 2018. 180 с.
46. Вокаліст «ДахаБраха» : «Ми озвучуємо «Землю». URL : <https://dakhabrakha-ua.livejournal.com/148734.html>
47. Волинь філологічна : текст і контекст. Літературний експресіонізм в інтермедіальному контексті. 2017. Вип. 23. 255 с.
48. Волинь філологічна : текст і контекст. Явище синтезу мистецтв в українській літературі. 2010. Т. 2. 23. 251 с.
49. Вороний М. Театр і драма. Київ: Мистецтво, 1989. 408 с. Триста років українського театру. 1619-1919 та інші праці / Д. Антонович та інші. Київ : ВІП, 2003. 418 с.
50. Все о «Реквиеме» Моцарта's Journal. URL : <https://requiem-mozart.livejournal.com/>
51. Выготский Л. Мышление и речь. Изд. 5, испр. Москва : Лабиринт, 1999. 352 с.
52. Гавдида Н. Літературно-малярський дискурс творчості Богдана Лепкого : монографія. Київ : Смолоскип, 2012. 228 с.
53. Галета О. Від антропології до онтології : антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця ХІХ – початку ХХІ століття : монографія. Київ : Смолоскип, 2015. 640 с.
54. Галузевська О. Ораторія «Заклинання вогню» Івана Карабиця на вірші Бориса Олійника: міфологема та її втілення. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Вип. 36. Книга 1 : Українська та світова музична культура: сучасний погляд : зб. наук. праць / редактор-упорядник М. Д. Копиця. Київ, 2005. С. 229-237.
55. Гальперин И. Текст как объект лингвистического исследования. Москва : Наука, 1981. 140 с.
56. Гарасим Я. Національна самобутність естетики українського пісенного фольклору. Львів : НВФ «Українські технології», 2010. 376 с.
57. Гачев Г. Национальные образы мира. Москва : Советский писатель, 1988. 448 с.
58. Генералюк Л. Взаємодія літератури і мистецтва. Начерк теорії словесно-візуальних інтеракцій. *Studia methodological*. № 29. Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ НТПУ ім. В. Гнатюка. С. 81-89.
59. Генералюк Л. Гіпотипозис у творчості Шевченка – визначальний засіб моделювання візуального образу України. *Слово і Час*. 2009. № 3. С. 5-18.
60. Генералюк Л. Екфразис і гіпотипозис : проблеми диференціації. *Слово і Час*. 2013. № 11. С. 50-61.

61. Генералюк Л. Екфразис у творчості Т. Шевченка і Готьє (до проблеми взаємодії мистецтв у творчості Шевченка). *Слово і Час*. 2008. № 3. С. 45-54.
62. Генералюк Л. Образ дерева і семіотика візуально-просторових концептів (поезія, проза, малярство Т. Шевченка). *Слово і Час*. 2006. № 6. С. 21-31.
63. Генералюк Л. Прийом «кінематографізму» у літературній творчості Тараса Шевченка в контексті взаємодії мистецтв. *Наукові записки*. Серія : Літературознавство / за ред. проф. М. Ткачука. Тернопіль : ТНПУ, 2009. Вип. 29. С. 330-344.
64. Генералюк Л. Універсалізм Шевченка : взаємодія літератури і мистецтва. Київ : Наукова думка, 2008. 544 с.
65. Генералюк Л. Фотосправа в житті Тараса Шевченка. *Слово і Час*. 2017. № 11. С. 3-11.
66. Генералюк Л. Чи знаємо нашу класичну літературу? [Олена Єременко. Літературний образ у силовому полі синкретизму. Київ : Євшан-зілля, 2008. 320 с.]. *Слово і Час*. 2008. № 12. С. 92-93.
67. Гірняк М. У пошуках значень, або Мандрівка лабіринтами думок Умберто Еко. Еко У. Роль читача. Дослідження семіотики текстів. Львів : Літопис, 2004. С. 5-20.
68. Глотова І, Чудак С. Феномен синтезу мистецтв у збірці поезій Олега Гончаренка «Катрени оголошених картин (нав'яне живописом Івана Марчука)». Аркадія. 2016. № 1. С. 184-189.
69. Гнатюк М. Іван Франко і проблеми теорії літератури: навч. пос. Київ : ВЦ «Академія», 2011. 240 с.
70. Гнатюк М. Читацька реакція як основа сприймання твору. *Окриленість словом* : зб. праць на пошану професора Степана Хороба. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2019. С. 216-227.
71. Гнідан О. Марко Черемшина. Нарис життя і творчості. Київ : Дніпро. 1985. 167 с.
72. Голобородько Я. Геніальний тріумвірат : Лесь Курбас, Микола Куліш, Мар'ян Крушельницький. *Дивослово*. 2005. № 11. С. 33-41.
73. Голубцова Л. Проблеми формування особистості режисера : *Культура України*. Вип. 7. Мистецтвознавство : зб. наук. праць. Харк. держ. акад. культури. Харків, 2000. С. 54-59.
74. Гончаренко О. Катрени оголошених картин (нав'яне живописом Івана Марчука). Київ : Фенікс, 2011. 520 с.
75. Гончаренко О., Осичанка Н., Сколібог О. Іван Марчук, «Скажи мені правду». URL : <https://www.stihi.in.ua/avtor.php?author=48455&poem=218087>.
76. Горболіс Л. «Із секретів поетичної творчості» І. Франка як теоретико-методологічна основа інтермедіальних студій. *Науковий вісник*

Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. Вип. 42.
Одеса: МГУ, 2019. С. 124-126.

77. Горболіс Л. «Земля» Олександра Довженка : фільм, кіноповість, музичний супровід. IX Довженківські читання : збірник наукових праць Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка / за ред. А. О. Новикова. Глухів: ГНПУ ім. О. Довженка. Глухів : ГНПУ ім. О. Довженка, 2019. С. 19-25.

78. Горболіс Л. Імпресіоністичне малярство Никанора Онацького на уроках літератури. *Дивослово*. 2008. № 12. С. 20-23.

79. Горболіс Л. Кінематографічний арсенал «Камінного хреста». *Слово і Час*. 2014. № 6. С. 32-39.

80. Горболіс Л. М. Чужина: коди інтерпретації : монографія. Суми : ВВП «Мрія», 2016. 176 с.

81. Горболіс Л. Музична палітра оповідання Лесі Українки «Над морем». «Усі ріки течуть в море» : мариністика в літературі та культурі: зб. наук. матеріалів конференції (Бердянськ, 26-17 вересня 2019 р.). Бердянськ : БДПУ, 2019. С. 27-29.

82. Горболіс Л. Парадигма народнорелігійної моралі в прозі українських письменників кінця XIX – початку XX ст. Суми : ВАТ «СОД» видавництво «Козацький вал», 2004. 200 с.

83. Горболіс Л. Портрети з ракурсом бачення [Вірченко Т. Сучасна українська драматургія. Галерея портретів. Кривий Ріг : Вид. Р. А. Козлов, 2018. 180 с.]. *Філологічні трактати*. 2019. Т. 11, № 1. С. 108-110.

84. Горболіс Л. Про збереження ідентичності у романі Степана Процюка «Руйнування ляльки». *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)* : зб. наук. праць / за ред. О. Філатової. № 1 (17), травень 2016. Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2016. С. 71-77.

85. Горболіс Л. Читання як самозбереження реципієнта. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2016. № 24. Т. 1. С. 126-129.

86. Горболіс. Л. Із секретів творчості Володимира Корнійчука: інтермедіальний вектор осмислення. *Слово і Час*. 2018. № 6. С. 22 -32.

87. Гринь М. Богиня балету, або Приречений ангел. URL : <https://pilipyurik.com/ukrainskie-literatory/783-tetyana-sidorenko-ol-ga-druzhina-pikasso-resentsiya>

88. Грица С. Схождєния и оппозиции в словесно-музыкальном фольклоре этнических пограничій. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип 80. Наука про музику сьогодні : проблеми

та перспективи : зб. наук. статей / редактор-упорядник О. С. Зінкевич. Київ, 2009. С. 337-359.

89. Грица С. Украинская песенная эпика. Москва : Советский композитор, 1990. 261 с.

90. Грушевський М. Історія української літератури : у 6 т. 9 кн. Київ : Либідь, 1993. Т. 1. 392 с.

91. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодернізм : монографія. Вид. 2-ге, випр. і допов. Київ : Критика, 2013. 344 с.

92. Гуцули. Народні танці. URL : <http://hutsulshyna.com/hutsulshyna/211-narodni-tantsi.html>

93. Гуцульщина. Історико-етнографічне дослідження / П. І. Арсенич, М. І. Базак, З. Е. Болтарович та ін. Київ : Наукова думка, 1987. 472 с.

94. Гудзь Ю. Барикади на Хресті. Поема. Не-ми. Книга видінь і щезнень. Ісихія. Книга щастя. Тернопіль : Джура, 2009. 248 с.

95. Дем'яненко Л. Імпресіонізм у музиці і літературі (Михайло Коцюбинський і Клод Дебюссі). *Слово і Час* 2011. № 1. С. 78-84.

96. Денисюк І. Національна специфіка українського фольклору. *Слово і Час*. 2003. № 9. С. 16-24.

97. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. Київ : Вища школа, 1981. 215 с.

98. Довженко О. Твори : у 5 т. Київ : Дніпро, 1964. Т. 2. 411 с.

99. Дроботун О. Колористика української прози доби модернізму (на матеріалі новелістики М. Коцюбинського, О. Кобилянської, В. Винниченка) : автореф. дис... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – українська література. Кіровоград, 2010. 24 с.

100. Дубініна О. Екранізація літературного твору : семіотичний аспект. *Іноземна філологія*. 2014. Вип. 126 (1). С. 89-97.

101. Дубініна О. Екранне втілення літературного хронотопу. *Слово і Час*. 2016. № 10. С. 3-15.

102. Еколого-психологічні чинники сучасного способу життя / за наук. ред. Ю. М. Швалба. Київ : Педагогічна думка, 2008. 276 с.

103. Екфразис : вербальні образи мистецтва: монографія / за ред. Т. В. Бовсунівської. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2013. 237 с.

104. Еліот Т. Музика поезії. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. 2-е вид., доп. Львів : Літопис, 2001. С. 95-106.

105. Емельянов Л. Методологические вопросы фольклористики. Ленинград : Наука, 1978. 208 с.

106. Євтушенко О. Україна IN ROCS. Київ : Грані-Т, 2011. 240 с.

107. Євшан Микола. Критика. Літературознавство. Естетика / упор. Н. Шумило. Київ : Основи, 1998. 658 с.
108. Єременко О. Літературний образ у силовому полі синкретизму. Київ : Євшан-зілля, 2008. 320 с.
109. Єременко О. Мікросистемність етноконцепту кобзаря в творчості Тараса Шевченка. *Слово і Час*. 2007. № 9. С. 26-34.
110. Жайворонок В. Знаки української етнокультури : словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. 703 с.
111. Жайворонок В. Українська етнолінгвістика : нариси. Київ: Довіра, 2007. 262 с.
112. Жила С. Особливості розгляду п'єси Миколи Куліша «Патетична соната» : Діалог літератури й музики. *Дивослово*. 2001. № 7. С. 47-51.
113. Жодані І. Взаємодія літератури та орнаменту у книзі Віри Вовк «Вікно навстіж». Наукові записки НаУКМА. Том. 150 : Філологічні науки. Київ : ТОВ «Аграр Медіа Груп», 2013. С. 17-22.
114. Жулинський М. Акордеон : роман. Київ : Український пріоритет, 2018. 88 с.
115. Жулинський М. Моя Друга світова : роман-хроніка в голосах. Київ : Український пріоритет, 2017. 416 с.
116. Загороднюк О. Музичні поезії Григорія Чубая. *Вісник Прикарпатського університету. Філологія*. 2014-2015. Вип. 42-43. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2015. С. 253-256.
117. Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра. Модерна українська драма. Нью-Йорк, Львів : Літопис, 2009. 472 с.
118. Засенко О. Марко Черемшина. Життя і творчість. Київ : Дніпро, 1974. 254 с.
119. Заярна І. Мистецтво кіно в поетичних експериментах авангарду: інтерсеміотичний аспект (М. Семенко, О. Кручених). *Слово і Час*. 2012. № 12. С. 46-58.
120. Зборовська Н. Код української літератури : Проект психоісторії новітньої української літератури: монографія. Київ : Академвидав, 2006. 504 с.
121. Зеров М. Марко Черемшина й галицька проза. Зеров М. Твори : у 2 т. Київ : Дніпро, 1990. Т. 2. С. 401-435.
122. Зубрицька М. Ното legens: читання як соціокультурний феномен. Львів : Літопис, 2004. 352 с.
123. Ингарден Р. Исследование по эстетике. Москва : Издательство иностранной литературы, 1962. 572 с.
124. Іваницький А. Український музичний фольклор. Вінниця : Нова книга, 2004. 320 с.
125. Іваницький А. Українська народна музична творчість. Київ : Музична Україна, 1990. 336 с.
126. Іздрик Ю. UNDERWORD. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2011. 160 с.

127. Ізер В. Процес читання, феноменологічне наближення. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької. 2-ге вид., доп. Львів : Літопис, 2001. С. 349-366.
128. Ільницький М. Українська сецесія : етос болю (новела М. Яцкова «Діточа груди у скрипці»). *Слово і Час*. 2009. № 7. С. 19-23.
129. Ільницький М. «Концерт» Б.-І. Антонича : виміри музичної структури поетичного тексту. *Слово і Час*. 2008. № 9. С. 64-69.
130. Ільницький М. Барви і тони поетичного слова. Ільницький М. На перехресті віку : у 3 кн. Київ : ВД «Києво-Могилянська Академія», 2008. Т. 1. С. 20-169.
131. Ільницький М. Три формули мого осягнення Антонича. Львів : Центр гуманітарних досліджень; Київ : Смолоскип, 2011. 56 с.
132. Каганов Ю. Музика як ідеологічний феномен : радянський контекст і українська версія (друга половина ХХ століття). *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. 2012. Вип. XXXIII. С. 159-164.
133. Карманський П. Українська Богема. Львів : Лірарт, 1996. 144 с.
134. Качуровський І. Фоніка. Київ : Либідь, 1994. 168 с.
135. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні : в 3 кн. 6 т. Київ : АТ «Обереги», 1994. Кн. 1. 397 с.
136. Кияновська Л. Постмодерн як контрверсійний образ гіперінформованого простору сучасності. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 36. Книга 1 : Українська та світова музична культура : сучасний погляд : зб. наук. праць / редактор-упорядник М. Д. Копиця. Київ, 2005. С. 12-19.
137. Кияновська Л. Син століття Микола Колесса в українській культурі ХХ віку. Львів : Вид-во НТШ, 2003. 378 с.
138. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.
139. Клочек Г. Драматургічно-театральне і «кінематографічне» в поемі «Катерина». *Дивослово*. 2012. № 11. С. 19-23.
140. Клочек Г. Інтертектуальність як чинник художньої енергії літературного твору (вірш Василя Голобородька «Кривий танець»). *Слово і Час*. 2019. № 1. С. 12-24.
141. Клочек Г. Про деякі закономірності переходу реалізму (До опозиції: театр корифеїв – театр Леся Курбаса). *Наукові записки. Серія: Філологічні науки (Літературознавство)*. Кіровоград : РВГ ІЦ КДПУ імені В. Винниченка. № 47, 2002. С. 18-24.

142. Кобилянська О. Твори: у 5 т. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1962 - 1963. Т. 2. 480 с.
143. Колесса Ф. Музикознавчі праці. Київ : Наукова думка, 1970. 592 с.
144. Колошук Н. Порівняльне літературознавство : посібник для вищих навчальних закладів. Київ: Вид. дім «Кондор», 2018. 424 с.
145. Копистянська Н. Час і простір у мистецтві слова: монографія. Львів : ПАІС, 2012. 344 с.
146. Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису. Львів : Літопис, 2009. 208 с.
147. Корнійчук В. КольороМузика слова. Київ : Жнець, 2016. 192 с.
148. Корнійчук В. Я такий, як кольори у Реріха, або Духовні роси. Київ : Поліграфцентр «ТАТ», 2005. 191 с.
149. Королюк Н. Полум'яне слово Шевченка в музиці. Хорова творчість українських композиторів. Київ : Видавництво ім. Олени Теліги, 1995. 199 с.
150. Костенко Г. Цурки-гілки. Джазові імпровізації та оповідання. Київ : Саміт-книга, 2017. 160 с.
151. Костомаров М. Слов'янська міфологія. Київ : Либідь, 1994. 384 с.
152. Косяк В. Людина та її тілесність у різних формах культури. Суми : Університетська книга, 2010. 318 с.
153. Коцюбинський М. Твори: у 7 т. Київ : Наукова думка, 1973 – 1975. Т. 2. 383 с.
154. Коцюбинський М. Твори: у 7 т. Київ : Наукова думка, 1973 – 1975. Т. 3. 430 с.
155. Коцюбинський М. Твори: у 7 т. Київ : Наукова думка, 1973 – 1975. Т. 4. 387 с.
156. Крижанівський Б. Книга про кіно. Нариси. Київ : Веселка, 1987. 159 с.
157. Крістева Ю. Полілог. Київ : Юніверс, 2004. 480 с.
158. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст. : Проблеми естетики і поетики. Київ : Зодіак-ЕКО, 1995. 304 с.
159. Кузнецов Ю, Орлик П. Слідами феї Моргани. Київ : Радянська школа, 1990. 208 с.
160. Кулешов Л. Собр. сочинений : в 3 т. Москва : Искусство, 1987. Т. 1. 448 с.
161. Лановик З., Лановик Б. «Ноктюри» Богдана Лепкого в культурно-історичному контексті розвитку жанру. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство*. Вип. 36. Тернопіль : ТНПУ імені Володимира Гнатюка, 2012. С. 3-13.
162. Лановик М., Лановик З. Українська усна народна творчість : підручник. Київ: Знання-Прес, 2001. 591 с.
163. Ле Гофф Жак. Середньовічна уява. Львів : Літопис, 2007. 350 с.
164. Левченко Г. У неквапливому полонезі розгортання інтермедіальних перспектив [Мочернюк Н. Поза контекстом : Інтермедіальні стратегії

літературної творчості українських письменників-художників міжвоєнтя: монографія]. *Слово і Час*. 2019. № 5. С. 115-119.

165. Левчук Л. Психолоаналіз : от бессознательного к «усталости от сознания». Київ : Выща школа, 1989. 183 с.

166. Леоненко Я. Сторінками співпраці Леся Курбаса та Пилипа Козицького. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 36. Книга 1 : Українська та світова музична культура: сучасний погляд : зб. наук. праць / редактор-упорядник М. Д. Копиця. Київ, 2005. С. 157-166.

167. Лессінг Г.-Е. Лаокоон. Київ : Мистецтво, 1968. 290 с.

168. Лесь Курбас. Театральні закони і акценти / упоряд. Б. Козак. Львів : Логос, 1996. 46 с.

169. Липа Ю. Бій за українську літературу. Твори : у 10 т. Т. 4. Львів : Каменяр, 2012. 278 с.

170. Лисяк-Рудницький І. Україна між Сходом і Заходом. *Народна творчість та етнографія*. 1996. № 1. С. 33-39.

171. Література на полі медій : зб. наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України / ред. Т. Гундорова, Г. Сиваченко. Київ, 2018. 633 с.

172. Літературно-джазові імпровізації: інтермедіальні студії / за ред. Світлани Маценки. Львів : Срібне слово, 2019. 396 с.

173. Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллин : Александра, 1994. 135 с.

174. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. URL : www.royallib.ru

175. Лотман Ю. Структура художественного текста. Москва : Искусство, 1970. 384 с.

176. Лупак Н. Літературно-музичне буття образу Мазепи. Тернопіль : Карт-бланк, 2007. 200 с.

177. Луцак С. Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі XIX – XX ст.). Івано-Франківськ : Фоліант, 2010. 400 с.

178. Лучук І. Літературний джаз. Тернопіль : Богдан, 2011. 336 с.

179. Макаров А. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво : Нариси з психології творчості. Київ : Радянський письменник, 1990. 285 с.

180. Маковский М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках : образы мира и миры образов. Москва : Гуманитарный издательский центр «Владос», 1996. 416 с.

181. Маланюк Є. Книга спостережень. Фрагменти. Від Кобзаря до нації. Студії і роздуми. Київ : Атіка, 1995. 236 с.

182. Мальцев С. О психологии музыкальной импровизации. Москва : Музыка, 1991. 87 с.
183. Марик В. Явище концепту в національному художньому мисленні. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 85 : Духовна культура України: традиції та сучасність: зб. наукових статей / редактор-упорядник М. М. Скорик. С. 63-80.
184. Марія Примаченко. URL : <http://www.bibl.com/primachenko.htm>
185. Мартинюк А. Гармонія музики. Суголосося душ. *Літературна Україна*. 2012. 26 липня. С. 7.
186. Марусик Н. Символіка гуцульських форм танцю в дослідженнях Романа Герасимчука. URL : <http://www.stattionline.org.ua>
187. Матусяк А. Химерний Яцків : модерністський дискурс у прозі Михайла Яцкова. Вроцлав; Львів : ЛА «Піраміда», 2010. 224 с.
188. Махов А. *Musica Literaria*. Идеи словесной музыки в европейской поэтике. Москва : Intrada, 2005. 224 с.
189. Маценка С. Метамистецтво : словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики. Львів : Апріорі, 2017. 120 с.
190. Маценка С. Партитура роману. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2014. 528 с.
191. Мельник О. Модерністський феномен Михайла Яцкова : канон та інтерпретація: монографія. Київ : Наукова думка, 2011. 295 с.
192. Мельник О. Символ арфи в антропологічній проекції (на матеріалі прози Михайла Яцкова). *Антропология літератури: комунікація, мова. Тілесність* / укл. І. Папуша. *Studia methodologica*. Вип. 25. Тернопіль : Ред-вид. відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2008. С. 145-152.
193. Мельник О. Топос танцю у прозі Михайла Яцкова: модерністська трансформація літературності. *Вісник Львівського університету*. Серія філологічна. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2008. Вип. 44, Ч. 2. С. 189-199.
194. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття. Київ : Український Центр духовної культури, 2001. 552 с.
195. Миронюк В. Семантика колористичних образів у прозі Богдана Лепкого. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Літературознавство*. Вип. 36. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка. С. 86-90.
196. Михайлевська Г. Збірка образотворчих робіт музею Богдана Лепкого у Бережанах. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Літературознавство*. Вип. 36. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка. С. 90-93.
197. Мірошниченко Л. Леся Українка. Життя і тексти. Київ : Смолоскип, 2011. 264 с.

198. Мірчук І. Світогляд українського народу. *Народна творчість та етнографія*. 1996. № 1. С. 22-33.
199. Молодий театр : генеза, завдання, шляхи / упоряд. М. Г. Лабінський. Київ : Мистецтво, 1991. 320 с.
200. Мочернюк Н. Джаз і література, джазова література, літературне джазування: інтермедіальні інтерпретації [Літературно-джазові імпровізації: інтермедіальні студії / за ред. Світлани Маценки. Львів : Видавництво «Срібне слово», 2019. 396 с.]. *Слово і Час*. 2019. № 12. С. 98-102.
201. Мочернюк Н. Поза контекстом. Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських художників-письменників міжвоєнтя. Львів : Видавництво Львівської політехніки, 2018. 392 с.
202. Музична фактура літературного тексту : інтермедіальні студії / за ред. С. Маценки. Львів : Апріорі, 2017. 352 с.
203. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства. *Слово і Час*. 2003. № 5. С. 10-18.
204. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства. *Слово і Час*. 2003. № 6. С. 7-18.
205. Наливайко Д. Теорія літератури і компаративістика. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 347 с.
206. Нарівська В. «Енеїда» Анатолія Базилевича : живописна міфологізація поеми Івана Котляревського. *Слово і Час*. 2019. № 3. С. 92-104.
207. Науменко Н. Інтертекстуальність музичного символу в образній структурі тексту (в новелах І. Франка, О. Кобилянської, М. Яцкова). *Слово і Час*. 2002. № 11. С. 20-25.
208. Нестеренко Ю. Колористичні коди письменницької есеїстики кінця ХХ – початку ХХІ ст. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2011. № 19. С. 115-121.
209. Новиков А. Український театр і драматургія: від найдавніших часів до початку ХХ. Харків : Харківське історико-філологічне товариство, 2015. 412 с.
210. Новикова М. Прасвіт українських замовлянь. Українські замовляння / упоряд. М. Н. Москаленко; авт. передм. М. О. Новикова. Київ : Дніпро, 1993. С. 7-29.
211. Овчаренко Н. Парадигма пам'яті: канадський дискурс (творчий портрет Тімоті Ірвінга Фредеріка Фіндлі): монографія. Київ: Ін Юре, 2011. 259 с.
212. Огнева Т. Відбиток часу в дзеркалі буття. Київ : Академвидав, 2008. 215 с.
213. Олексюк Г. Музичність як елемент драматургічного мислення О. Олеса. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2019. № 2. С. 305-310.
214. Опанасюк О. Художній образ : структурна феноменологія і типологія форм. Дрогобич: Коло, 2004. 236 с.

215. Осипчук В. Золота риба індоєвропейської мітології. Космос Древньої України. Трипілля. Троянь : Мітологія. Філософія. Етногенез. Київ : «Індо-Європа», «Європейський телеграф», 1992. С. 187-199.
216. Павло Ар'є: «Усе починається з історії». URL :<http://litakcent.com/2015/05/29/pavlo-arje-use-pochynajetsja-z-istoriji/>
217. Пароваткіна Г. Вершник неба : Василь Барка – живописець. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. Івано-Франківськ : Вид-во Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу, 2019. С. 326-328.
218. Пастух Т. Про початковий текст Миколи Ільницького. *Слово і Час*. 2019. № 11. С. 72-78.
219. Петрова С. А. К вопросу о формировании интермедиальных традиций в литературе (на материале стихотворения А. А. Блока «Голоса скрипок»). *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. Тамбов : Грамота, 2014. № 4. Ч. 2. С. 157-160.
220. Піхманець Р. В. Із покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини, Леся Мартовича: монографія. Київ : Темпора, 2012. 580 с.
221. Погрібна Л. Твори М. Коцюбинського на екрані. Київ : Наукова думка, 1971. 156 с.
222. Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию (материалы лекционных курсов 1992-1994 годов). Москва : Ad Marginem, 1995. 340 с.
223. Пономаренко О. Мотиви колядок, щедрівок та веснянок у поезії Б.-І. Антонича. *Українська мова і література в школі*. 2005. № 7. С. 46-55.
224. Потебня А. Из записок по русской грамматике. Москва : Учпедгиз, 1958. 536 с.
225. Потебня А. Слово и миф. Москва : Правда, 1989. 623 с.
226. Потебня О. Думка й мова. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Вид. 2-ге., доп. Львів : Літопис, 2002. С. 34-52.
227. Пошивайло І. Феноменология гончарства : Семіотико-етнологічні аспекти. Опішне : Українське Народознавство, 2000. 432 с.
228. Просалова В. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури. Донецьк : ДонНУ, 2014. 154 с.
229. Пуніна О. «Кінофікація українського літературного дискурсу (20-30-ті роки ХХ століття) : монографія. Донецьк : ДонНУ, 2012. 332 с.
230. Пуніна О. Кіноконструкція в романі Юрія Яновського «Майстер корабля». *Слово і Час*. 2010. № 11. С. 41-50.
231. Пуніна О. Художній потенціал сценарного тексту Василя Стуса. *Слово і Час*. 2016. № 5. С. 48-56.
232. Пухарєв П. Своя «Земля». URL : <http://artukraine.com.ua/a/svoya-zemlya/#.XNmLU9SLTGg>

233. Пухонська О. Літературний вимір пам'яті : монографія. Київ : Академвидав, 2018. 304 с.
234. Рисак О. «Найперше – музика у Слові»: проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. Луцьк : Вежа, 1999. 402 с.
235. Рисак О. Мелодія і барви слова: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. Луцьк : [б. в.], 1996. 97 с.
236. Роговик Л. Психологія танцю. Київ : Главник, 2008. 304 с.
237. Роздобудько І. Прилетіла ластівочка : роман. Київ : Нора-Друк, 2018. 304 с.
238. Ротова Н. Роль звукових ефектів та сенсоризмів у творенні авторської світомоделі (за творчістю І. Сенченка). *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2011. № 19. С. 36-40.
239. Салига Т. Богдан-Ігор Антонич : сецесія і контекст. *Слово і Час*. 2010. № 2. С. 3-15.
240. Салига Т. Як він приходить, вірш... *Літературна Україна*. 2018. 2 серпня. С. 13-14.
241. Самойленко О. Методологічні інтенції категорії «духовність» і методичне самовизначення сучасного музикознавства. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Вип. 85 : Духовна культура України: традиції та сучасність : зб. наукових статей / редактор-упорядник М. М. Скорик. С. 7 – 21.
242. Сафон К. «Цвинтар забутих книжок». *Літературна Україна*. 2019. 23 березня. С. 14.
243. Сергій Параджанов і Україна : збірник статей і документів / упоряд. Л. Брюховецька. Київ : Редакція журналу «Кіно-Театр», ВД «Киво-Могилянська академія», 2014. 288 с.
244. Сиваченко Г. Інтермедіальна парадигма роману Володимира Винниченка «Сонячна машина». *Слово і Час*. 2017. № 2. С. 3-20.
245. Сиваченко Г. Культурний трансфер – нова методологія компаративістики. *Слово і Час*. 2019. № 3. С. 71-81.
246. Сидоренко Г. Українське віршування від найдавніших часів до Шевченка. Київ : Вид-во Київського університету, 1972. 142 с.
247. Сидоренко Т. Ольга, дружина Пікассо. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2018. 160 с.
248. Силантьєва В. Литература и живопись в контексте компаративистики : писатели и художники периодов эстетической переориентации. Одесса : Астропринт, 2015. 336 с.
249. Синявська Л. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття : комунікативні стратегії. Одеса : КП ОМД, 2019. 304 с.
250. Скаврон Б. Щедра мелодія «Щедрика». Галицький кореспондент. URL : gk-press.if.ua/x5828/

251. Скупейко Л. Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки. Київ : Фенікс, 2006. 416 с.
252. Скуратівський В. Русалії. Київ : Довіра, 1996. 734 с.
253. Скуратовский В. ...На пороге как бы двойного бытия (из наблюдений над мирами Гоголя). *Гоголезнавчі студії*. Вип. 2. Ніжин : НДПУ, 1997. С. 64 – 102.
254. Сміт Е. Національна ідентичність. Київ : Основи, 1994. 224 с.
255. Солов'юк В. «Баба» на чорнобильському роздоріжжі. URL : <https://zbruc.eu/node/33472>
256. Сорока П. Емма Андіївська: літературний портрет. Тернопіль : б. в., 1998. 240 с.
257. Сосенко К. Різдво-Коляда і Щедрий Вечір. Київ : Український письменник, 1994. 286 с.
258. Стадницький Ю. Просторологія : наука про просторові аспекти ефективності. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія «Економіка»*. 2016. Вип. 1 (47). Т. 2. С. 18-22.
259. Стефаник В. Вибране. Ужгород : Карпати, 1979. 391 с.
260. Стецько Я. Музикальність української та французької прози другої половини ХХ століття (на матеріалі творів О. Довженка, М. Вінграновського, А. Боско). *Слово і Час*. 2017. № 2. С. 20-31.
261. Стріха М. Максим Рильський – перекладач для опери. *Літературна Україна*. 2020. 14 березня. С. 8-9.
262. Сучасна літературна компаративістика : стратегії і методи. Антологія / за заг. ред. Дмитра Наливайка. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. 487 с.
263. Сучасний танець. Основи теорії і практики : навч. пос. / О. О. Бігус, О. О. Маншилін, Д. О. Кондратюк та ін. Київ : Ліра-К, 2017. 246 с.
264. Сучасний тлумачний словник української мови / за заг. ред. В. В. Дубічинського. Харків : ВД «Школа», 2006. 832 с.
265. Танці західного регіону України. URL : <http://tanec-wiki.com>
266. Тарнашинська Л. Вербально-зоровий «театр» Емми Андіївської: до проблеми психології творчості. *Слово і Час*. 2018. № 2. С. 67-79.
267. Тарнашинська Л. Екзистенціально-аксіологічна модель бути/здаватися як дихотомічне поле саморепрезентації шістдесятників. *Слово і Час*. 2013. № 3. С. 34-49.
268. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературо-знавчої концептології. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 534 с.
269. Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ с. Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. 531 с.
270. Типологические соответствия литературы и изобразительного искусства / отв. ред. Б. А. Шайкевич [и др.]. Киев, Одесса : Вища школа, 1975. 171 с.

271. Ткачук М. Модерністський дискурс лірики та новел Богдана Лепкого. Тернопіль : ТНПУ, 2005. 128 с.
272. Турган О., Гребенюк Т. Універсальні категорії в системі літературного твору (модерністська та постмодерна світоглядно-художні парадигми). Запоріжжя : Просвіта, 2008. 292 с.
273. Українка Леся. Твори: у 12 т. Київ : Наукова думка, 1978. Т. 10. 543 с.
274. Українка Леся. Твори: у 12 т. Київ : Наукова думка, 1978. Т. 11. 478 с.
275. Українка Леся. Твори: у 12 т. Київ : Наукова думка, 1976. Т. 7. 568 с.
276. Українська душа: зб. наук. праць / відп. ред. В. Храмова. Київ : Фенікс, 1992. 128 с.
277. Українські замовляння / упоряд. М. Н. Москаленко ; авт. передм. М. О. Новикова. Київ : Дніпро, 1993. 309 с.
278. Устиловська І. Людина-музей. URL : <https://www.umoloda.kiev.ua/number/2759/164/96389/>.
279. Фантастична симфонія Берліоза op.14. URL : <http://um.co.ua/10/10-7/10-75385.html>
280. Фащенко В. Із студій про новелу : жанрово-стильові питання. Київ : Радянський письменник, 1971. 215 с.
281. Федорів М. Роман В. Винниченка «Записки Кирпатого Мефістофеля» крізь призму кінематографічних засобів художнього творення. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. Івано-Франківськ : Вид-во Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу, 2019. С. 311-320.
282. Фейербах Л. Сущность христианства. Москва : Мысль, 1965. 414 с.
283. Фільм «Земля» Олександра Довженка. URL : <https://www.dakhabrakha.com.ua/uk/projects/f%D1%96lm-zemlya-oleksandra-dovzhenka/>
284. Фока М. Синтез мистецтв у поетичній творчості Павла Тичини : монографія. Кіровоград : Антураж А, 2012. 333 с.
285. Франкл В. Людина в пошуках справжнього сенсу. Психолог у концтаборі. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2016. 160 с.
286. Франко І. Із секретів поетичної творчості. Твори : у 50 т. Київ : Наукова думка, 1981. Т. 31. С. 45-113.
287. Фройд З. Поет і фантазування. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Вид. 2-ге., доп. Львів : Літопис, 2002. С. 109-115.
288. Хамина А. Творческое наследие В. Ф. Одоевского в аспекте интермедиального анализа: автореф. канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература». Томск, 2011. 24 с.
289. Хороб С. Діалоги у світі слова (Українська драматургія і типологічних зіставленнях). Івано-Франківськ : МІСТО НВ, 2013. 308 с.

290. Хороб С. «Драма – моя стародавня страсть...» (Драматургія і театр Івана Франка). Івано-Франківськ : Місто НВ, 2016. 268 с.
291. Хороб С. Драма в новелі : проза Василя Стефаника крізь призму драматургічних категорій (конфлікт, драматизм, сценічність). Літературно-мистецькі знаки життя (Літературознавчі й театрознавчі статі, дослідження й публіцистика). Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2009. С. 229-267.
292. Хороб С. Літературно-мистецькі знаки життя (Літературознавчі й театрознавчі статті, дослідження, публіцистика). Івано-Франківськ : Нова зоря, 2009. 390 с.
293. Хороб С. На літературних теренах : дослідження, рецензії. Івано-Франківськ : Прикарпатський національний університет імені В. Стефаника, 2006. 416 с.
294. Хороб С. Сторінки історії української драматургії кінця ХІХ – початку ХХ ст. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2018. 268 с.
295. Хоткевич Г. Твори : у 2 т. Київ : Дніпро, 1966. Т. 2. 603 с.
296. Художній світ Тараса Шевченка і сучасність: збірник праць Всеукраїнської (40-ї) наукової шевченківської конференції. До 205-ї річниці з дня народження Тараса Шевченка. 17-18 квітня 2019 року. Черкаси : Видавець Чабаненко Ю. А., 2019. 496 с.
297. Цимбал Я. «54 кадри на сторінці» : кіно і проза 20-30-х років ХХ ст. *Слово і Час*. 2002. № 8. С. 74-79.
298. Чайківська В. Явище мистецького синтезу як вияв модерністського дискурсу. Український модернізм зі столітньої відстані. *Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство* : зб. наук. праць Рівненського держ. гуманіт. ун-ту. Рівне : РДПУ, 2001. С. 47 – 51.
299. Черемшина Марко. Твори : у 2 т. Київ : Наукова думка, 1974. Т. 1. 336 с.
300. Черемшина Марко. Твори : у 2 т. Київ: Наукова думка, 1974. Т. 2. 304 с.
301. Чижевський Д. Фонологія та психологія. *Збірник Харківського історико-філологічного товариства*. 2009. Т. 13. С. 261-278.
302. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. Київ : Вид-во «Орій» при УКСП «Кобза», 1992. 230 с.
303. Чичерин А. Ритм образа. Стилистические проблемы. Москва : Советский писатель, 1980. 396 с.
304. Шалагінов Б. «Гра в бісер» : від мистецької утопії Новаліса до музичної утопії Г. Гессе. *Слово і Час*. 2017. № 6. С. 48-55.
305. Шаф О. Поезія та живопис Емми Андіївської : художньо-естетична парадигма. *Кур'єр Кривбасу*. 2010. № 252-253. С. 395-402.
306. Шахова К. Література та образотворче мистецтво. Літературно-критичний нарис. Київ : Дніпро, 1987. 195 с.

307. Шевчук Т. Музичний код творчості Григорія Сковороди. *Слово і Час*. 2011. № 5. С. 24-35.
308. Шерех Ю. Лесь Курбас і Харків. *Сучасність*. 1993. № 12. С. 44-52.
309. Шлемкевич М. Загублена українська людина. Київ : МП «Фенікс», 1992. 168 с.
310. Шпенглер О. Закат Европы. Новосибирск : Наука. 1993. 592.
311. Щукіна І. Вірш Лесі Українки «В путь! (На мотив Шумана)» – твір відомий і незнаний. *Слово і Час*. 2010. № 6. С. 61-69.
312. Щукіна І. Музичні терміни в тексті поетичного циклу Лесі Українки «Сім струн». *Слово і Час*. 2009. № 4. С. 12-20.
313. Элиаде М. Аспекты мифа. Москва : Академический проспект, 2001. 256 с.
314. Юнг К.-Г. Архетип и символ. Москва : Ренессанс, 1991. 343 с.
315. Юнг К.-Г. Дух в человеке, искусстве и литературе. Минск : Харвест, 2003. 384 с.
316. Юнг К.-Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. Москва : REFL-book, Киев: Ваклер, 1996. 304 с.
317. Як Довженко став сенсацією у світовому кінематографі. URL : <http://ukrainemiroff.com/showNews/139>
318. Якобсон Р. Избранные работы. Москва : Прогресс, 1985. 456 с.
319. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології / упоряд. М. Шафовал. 2-ге вид., переробл. і доп. Київ : Знання, 2006. 341 с.
320. Янів В. Релігійність українця з етнопсихологічного погляду. *Народна творчість та етнографія*. 1999. № 5-6. С. 39-54.
321. Янкова М. Блюз та джаз як інтермедіальна стратегія роману «Не-ми» Ю. Гудзя. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)*: зб. наук. праць / за ред. О. С. Філатової. 2016. № 1. Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2016. С. 306-310.
322. Яструбецька Г. Естетичне як енергематичне (на прикладі творчості Лесі Українки і В. Стуса). Троянди й виноград : феномен естетичного і прагматичного в літературі та культурі : зб. наукових матеріалів конференції (Бердянськ, 27-28 вересня 2018 р.). Бердянськ : БДПУ, 2018. С. 176-178.
323. Яусс Г. Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Вид. 2-ге, доп. Львів : Літопис, 2002. С. 368-403.
324. Яцків М. Муза на чорному коні. Київ : Дніпро, 1989. 846 с.
325. Braha I. Die sprachliche Biographie von Kazymyr Malevič. «*Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht*». IX Internationalen virtuellen Konferenz der Ukrainistik 2018 / Herausgegeben von Olena Novikova und Ulrich Schweier. München : Readbox Unipress – Open Publishing LMU, 2019. S. 32-44.

Горболіс Лариса Михайлівна

**МІЖМИСТЕЦЬКІ КОНТАКТИ
УКРАЇНСЬКОГО ТЕКСТУ**

Монографія

Суми: Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2021
Свідоцтво ДК №231 від 02.11.2000 р.

Відповідальний за випуск: **А. М. Коваленко**
Комп'ютерний набір автора
Дизайн обкладинки: **Б. В. Горболіс**
Комп'ютерна верстка: **В. А. Замошнікова**

Здано в набір 26.08.2020 р. Підписано до друку 28.09.2020 р.
Формат 60x84/16. Гарн. Cambria. Друк ризогр. Папір друк.
Ум. друк. арк. 18,14. Обл.-вид. арк. 16,73.
Тираж 100. Вид. № 25.

Видавництво СумДПУ імені А.С. Макаренка
40002, Суми, вул. Роменська, 87

Виготовлено на обладнанні СумДПУ імені А. С. Макаренка

