

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДОНЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ФОЛЬКЛОРІСТИКИ

В. А. ПРОСАЛОВА

**ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ АСПЕКТИ
НОВІТНЬОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

ДОНЕЦЬК ДОННУ 2014

УДК 821.161.2:82.0

П 82

Рецензенти:

М. М. Гнатюк – доктор філологічних наук, професор;

О. Д. Турган – доктор філологічних наук, професор.

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Донецького національного університету
(протокол № 2 від 28.02.2014 р.)*

П 82 Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури. Монографія / Віра Андріївна Просалова. – Донецьк : ДонНУ, 2014. – 154 с.

ISBN 978-966-639-652-8

У книзі розглядаються літературно-мистецькі кореляції в українській літературі ХХ століття, виявляється специфіка літературно-музичних і літературно-живописних співвіднесень, здійснюється класифікація ліричних описів мистецьких раритетів, запропонованих Євгеном Маланюком, Галею Мазуренко, Святославом Гординським, Еммою Андієвською та іншими українськими поетами. Основна увага приділяється творчості авторів, які реалізували себе в різних мистецьких ампула, виявляли прагнення до найповнішої самореалізації свого творчого потенціалу.

Книга призначена для науковців, викладачів літератури, студентів-філологів.

УДК 821.161.2:82.0

ISBN 978-966-639-652-8

© Просалова В. А., 2014

© ДонНУ, 2014

ЗМІСТ

РОЗДІЛ I

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ПРОБЛЕМИ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ

- | | |
|--|----|
| 1.1. Інтертекстуальність та інтермедіальність:
кореляція понять | 4 |
| 1.2. Інтермедіальність як вияв міжмистецької взаємодії | 14 |

РОЗДІЛ II

МУЗИКА В ЛІРИЦІ УКРАЇНСЬКИХ ПОЕТІВ

- | | |
|--|----|
| 2.1. З історії питання | 31 |
| 2.2. Літературно-музичні кореляції в українській поезії
кінця ХІХ – початку ХХ ст. (штрихи зі спостережень) | 40 |

РОЗДІЛ III

МАЛЯРСТВО І МУЗИКА В ЛІТЕРАТУРІ

- | | |
|--|----|
| 3.1. Проблема синтезу мистецтв в українській еміграційній
літературі міжвоєнних десятиліть ХХ ст. | 53 |
| 3.2. Екфраза в поетичному доробку Євгена Маланюка | 75 |
| 3.3. „І мова барв для вуха неприступна...”: Літературно-
малярські кореляції у творчості Галі Мазуренко | 88 |

РОЗДІЛ IV

ЖИВОПИС У ЛІРИЦІ

- | | |
|--|-----|
| 4.1. „Світ інших бачень”: літературно-малярські
співвіднесення у творчості Емми Андіївської | 106 |
| 4.2. Живописні екфрази у творчості Галі Мазуренко
та Емми Андіївської | 117 |
| 4.3. Діалогізм художнього мислення поета і маляра
Святослава Гординського | 129 |

- | | |
|------------------|-----|
| Висновки | 142 |
| Іменний покажчик | 147 |

РОЗДІЛ I

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ПРОБЛЕМИ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ

1.1. ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ТА ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ: *КОРЕЛЯЦІЯ ПОНЯТЬ*

Інтертекстуальність – невід’ємна ознака сучасного літературно-художнього дискурсу – характеризує текст як поєднання численних інших текстів чи їх фрагментів, сполучення непоєднуваного, іноді парадоксального, що призводить до невичерпності й непередбачуваності авторських варіацій. Інтертекстуальність характеризує світовідчуття сучасної людини, яка живе у світі текстів. Кожний окремо взятий текст, як правило, виявляється місцем перетину інших, адже письменник перебуває під впливом різноманітних дискурсів, реагує на інші твори. При цьому попередній текст входить у новий не у своєму оригінальному, а у пропущеному крізь призму реципієнта вигляді. „...Процитований у власному тексті чужий вірш чи його семантично значущий уривок, навіть слідуючи текстуально джерелові цитування, як механізм смислотворення суттєво відрізняється від нього, – підкреслює В. Миловидов, – оскільки „вписаний” в іншу синтагматику, продиктовану позатекстовими структурами реципієнта” [1, с. 26]. Якщо письменник згадує, наприклад, Данте, то це означає не лише актуалізацію імені великого флорентійця, а й свій, індивідуально-авторський, варіант прочитання його життя і творчості. Читач у процесі сприймання створює вже, по суті, свій образ Данте, погоджуючись чи, навпаки, не погоджуючись з автором. Звичайно, у зазначених полюсах (згода/ незгода) трапляється чимало інших відтінків, зумовлених усіма складовими тріади: *автор – текст – читач*.

Поняття „інтертекстуальність” ввела в науковий обіг Ю. Крістева (1967), суттєво переінакшивши ідеї М. Бахтіна. Інтертекстуальність вона звела лише до об’єктно-об’єктної площини: „...Будь-який текст будується як мозаїка цитацій, будь-який текст – продукт вбирання і трансформації якого-небудь іншого тексту. Тим самим на місце поняття інтерсуб’єктивності

стає поняття інтертекстуальності, і виявляється, що поетична мова піддається як мінімум подвійному прочитанню” [2, с. 429]. Йдеться, таким чином, про різні явища: у М. Бахтіна – інтерсуб’єкту, у Ю. Крістеві – інтероб’єкту взаємодії. Таким чином, поняття „інтертекстуальність” реалізується в літературознавчих розвідках, по суті, у двох модифікаціях: суб’єктно-об’єктній, яка виникла внаслідок засвоєння ідеї М. Бахтіна про діалогізм, і об’єктно-об’єктній, що пов’язується зі смертю автора, тобто із загибеллю суб’єкта. Нове поняття, таким чином, набуло протилежних модифікацій, зумовлених вибірковою рецепцією і трансформацією ідеї М. Бахтіна.

Ю. Крістева ототожнила поняття тексту і суб’єкта: „Оскільки співбесідником суб’єкта є текст, сам суб’єкт також виявляється текстом” [3, с. 491]. Це ототожнення призвело до нівеляції авторської індивідуальності, стирання меж між суб’єктом і об’єктом і, внаслідок цього, тлумачення інтертекстуальності як взаємодії текстів, що відбувається без участі суб’єктів.

І. Шайтанов, маючи на увазі відсутність зв’язку між дефініцією та явищем, яке вона позначає, зауважував: „...Чи не найбільш явним випадком ентропії в гуманітарних науках, коли означальне часом втрачає з поля зору свій об’єкт чи, навпаки, означуване набуває нового імені, не зберігши пам’ять про колишнє. У цьому другому випадку ми починаємо писати історію явища ніби з нової сторінки, не співвідносячи її з попереднім станом, що пройшов під іншим ім’ям” [4, с. 130–131]. Явище міжтекстової взаємодії давнє, тому потребує врахування історії його тлумачення.

В. Миловидов, намагаючись зняти протиріччя *інтерсуб’єктивність / інтертекстуальність*, пропонує скористатися поняттям „інтердискурсивність” для комплексного аналізу проблеми. Поняття „дискурсу” тлумачиться ним як „практика текстопобудови, процес творення тексту в часі і просторі” і як „процедура осмислення тексту в акті художньої комунікації” [1, с. 23], тобто розглядається в аспектах текстотворення і смисло-розрізнення.

Джерела аналізованої проблеми, а, відтак, і пов’язаних із нею понять (текст і інтертекст, текст і інтертекстуальне поле, текст і контекст) простежуються у працях М. Бахтіна, хоч він і не використовував цю термінологію. Учений висловив думку про те,

що письменник має справу не просто з реальністю, а з уже оціненою художньою реальністю, тобто з цілим корпусом текстів попередньої і сучасної літератури, з якими він вступає у діалогічні зв'язки. „Текст живе, тільки дотикаючись до іншого тексту (контексту), – стверджує М. Бахтін. – Тільки в місці цього контакту текстів спалахує світло, яке освітлює і назад, і вперед, прилучає цей текст до діалогу” [5, с. 384]. Текст виявляється місцем перетину інших, полілогом автора із попередниками і сучасниками. При цьому прототекст (текст-джерело) входить у новий текст не у своєму оригінальному, а в пропущеному крізь призму реципієнта вигляді, адже від місця, форми, точності його введення залежить сприйняття читачем. Взаємодія з текстом-джерелом набуває різноманітних відтінків: від піднесено-наслідувальних – до пародіювально-викривальних.

В. Халізов пов'язує виникнення теорії інтертекстуальності з формалістичною теорією Б. Томашевського, який ще в 1923 році виділив такі типи міжтекстових сходжень: усвідомлене цитування, натяк, покликання на творчість іншого письменника; несвідоме наслідування літературного шаблону; випадкові збіги.

Теорія інтертекстуальності від часу свого виникнення відзначалася неоднорідністю і розвивалася у двох напрямках: з одного боку, М. Бахтіна, з іншого – Ю. Крістевой, Р. Барта. Спроби узгодити, поєднати протилежні підходи призводили до численних відгалужень, термінологічних розходжень, а з боку Ю. Крістевой – введення нових понять (транспозиція, транстекст), що мали, проте, менший резонанс.

Інтертекстуальність із формального погляду – це введення елементів інших текстів у створюваний, із семантичного – це здатність тексту нарощувати свій смисловий потенціал за рахунок інших творів, тому завдання інтертекстуального аналізу – „дати крізь перспективу читання новий імпульс для розуміння функціонування тексту там, де на зломах мімезису (наслідування, подібності, імітації) спалахує осередок семіозису” [5, с. 419]. Якщо взаємодія з іншими текстами давала письменникові можливість повніше реалізувати себе, виявити свою ерудицію і творчі здібності завдяки міжтекстовому синтезу, то інтертекстуальний підхід уже з боку літературознавців нерідко викликав у автора занепокоєння, зумовлене виявленням можливих впливів чи запозичень. Складність інтерпретації окремого

тексту в аспекті інтертекстуальності зумовлена завуальованим характером цієї взаємодії, нерідко підсвідомим звертанням автора до того чи іншого джерела, а то й ретельним приховуванням запозичень.

Широкий спектр міжтекстових зв'язків – свідомих чи підсвідомих, імпліцитних чи експліцитних – класифікувати важко у зв'язку з багатоступінчатим і багаторазовим характером взаємодії. Систематизація інтертекстуальних зв'язків ускладнюється тим, що один і той же текст чи його елемент може викликати ланцюгову реакцію, втягуючи у своє інтертекстуальне поле чимало інших. Тому спроби дати струнку систематизацію, на жаль, не дають бажаних результатів. У цьому зв'язку слушним здається спостереження І. Смирнова, який вважає, що для створення загальноприйнятої класифікації інтертекстуальних зв'язків той понятійний апарат, який розроблено, виявляється недостатнім. Однак, і багатоступінчатість та багаторівневий характер взаємодії лишати поза увагою не слід.

Класифікації інтертекстуальних зв'язків здійснюються за функціями, за ступенем виявлення, за суб'єктом сприймання тощо. Типологія інтертекстуальних зв'язків – це типологія взаємозалежностей автора і читача, що зумовлює розмежування *авторських / читацьких, експліцитних / імпліцитних, зовнішніх / внутрішніх, усвідомлених / неусвідомлених* зв'язків. Розмежування авторської та читацької інтертекстуальності зумовлене різницею в компетентності цих двох суб'єктів комунікативного процесу, часовою дистанцією між творенням тексту та його рецепцією, свідомим приховуванням автором міжтекстових зв'язків, потенційною множинністю читацьких інтерпретацій тощо. Авторська інтертекстуальність може бути зорієнтована на конкретного реципієнта чи групу реципієнтів, які розпізнають міжтекстові зв'язки і зрозуміють авторські інтенції, модальні нюанси тексту. Інші читачі можуть просто не помітити цих інтертекстуальних відсилань, сприйнявши текст без закладеної в нього системи міжтекстових конотацій.

Інтертекстуальні зв'язки виявляються формою вияву інтертексту, який фіксується у конкретних творах і може мати безпосередній чи опосередкований характер. Закономірним у цьому разі стає питання про „маркери інтертекстуальності”, які містять авторські коментарі, передмови, післямови тощо. Нерідко

показники міжтекстової взаємодії входять до складу тропів, стилістичних фігур і тому їх виявлення потребує особливої ретельності. Наявність чи відсутність атрибуції, місце інкорпорованого елемента в тексті визначають риси авторської стратегії.

Розмежування широкої та вузької моделей інтертекстуальності дозволяє чіткіше окреслити предмет дослідження, зосередивши увагу на виявленні акцентованих автором міжтекстових зв'язках. Більш продуктивна вузька модель інтертекстуальності тлумачиться як розпізнавана, свідомо маркована автором взаємодія. Щодо широкої моделі інтертекстуальності, то вона не позбавлена вразливих моментів. Ідеться про відсутність меж у досліджуваного поняття, ототожнення окремого тексту з інтертекстом культури, що призводить до нівеляції текстових меж і розчинення його в міжтекстовому просторі.

Інтертекстуальність дозволяє письменнику нарощувати смисловий потенціал твору: шляхом залучення фрагментів інших, їх перекомпонування, різного роду відсилань. Уведення в новостворюваний текст інтертекстуальних компонентів служить засобом згортання інформації тексту-попередника, а в новому – засобом актуалізації його смислових полів, що призводять до виникнення нового міжтекстового смислового простору. Виявлення цих смислових полів – функція інтерпретатора, який (залежно від своєї інтертекстуальної компетенції, звичайно) здатний „добудовувати” смисловий простір тексту, що втягує у своє поле інші й, таким чином, генерує нові смисли. Чим більше смислових зв'язків виявить інтерпретатор, тим багатшою буде інтерпретація, тобто творча реалізація тексту, його конкретизація у свідомості суб'єкта. Множинність конкретизації тексту зумовлюється, з одного боку, суб'єктивністю реципієнта, з іншого – можливістю його багаторазового прочитання, відновлення текстових лакун.

Міжтекстова взаємодія, ця складова частина художньої творчості, передбачає орієнтацію на адресата як носія спільної з адресантом пам'яті. Автор, з одного боку, орієнтується на цього ідеального читача, а з іншого – сам постає в його функції, працюючи над твором і поєднуючи його з попередніми: своїми і чужими текстами. Читач (уже у процесі сприймання твору) наближається до нього обсягом увібраної інформації, рівнем

мовної культури і, таким чином, здійснюються обопільні зв'язки адресанта з адресатом.

Жерар Женетт у книзі „Палімпсести. Література у другому ступені” („Palimpsestes: La littérature au second degree” [1982]) на основі різних критеріїв розробив п'ятичленну класифікацію типів інтертекстуальності, назвавши їх „транстекстуальністю”, під якою мав на увазі насамперед маніфестований автором зв'язок з іншими текстами. Поняття транстекстуальності тлумачиться ним ширше, ніж інтертекстуальності, адже стосується взаємозв'язку тексту та ілюстрації до нього, тобто характеризує зв'язок текстів різних семіотичних систем. Перший тип транстекстуальності, на думку дослідника, – це інтертекстуальність, що характеризує ефективну присутність одного тексту в іншому і потребує виявлення функцій вмонтованого фрагмента. Інтертекстуальність (лат. *inter* – префікс, що означає перебування поміж; лат. *textum* – тканина, зв'язок) виявляється в формі цитати, алюзії, плагіата; архітекстуальність (гр. *ἀρχι* – префікс, що означає зверхність, старшинство) – жанровий зв'язок текстів; метатекстуальність (*μετά* – префікс, що використовується на позначення систем, за допомогою яких описують інші) привносить елемент коментування. Гіпертекстуальність (гр. *ὑπερ* – префікс, що означає надмірність, перебільшення) орієнтує на досягнення імітаційно-пародійного ефекту, а паратекстуальність (гр. *παρα* – префікс, що означає суміжність) характеризує взаємодію заголовка, епіграфа, передмови, післямови, коментарів, приміток та інших елементів із текстом. Нерідко йдеться при цьому про гетерогенні компоненти, що супроводжують текст і належать до інших семіотичних систем, як, наприклад, обкладинка, рекламні матеріали чи ілюстрації до книги, виконані художником. У межах запропонованих типів виділяються численні підтипи, що надають класифікації розгалуженого вигляду. Так, скажімо, гіпертекстуальність може реалізуватися в формі імітації чи трансформації, що співвідносяться зі стилізацією чи пародією.

Г. Денисова, характеризуючи теорію Ж. Женетта, тлумачить метатекстуальність як „коментоване і часто критичне покликання на передтекст” [7, с. 47], тобто дає широке розуміння цього поняття. На її думку, найбільш виваженою із розроблених є класифікація Н. Фатєєвої [8] тому, що ця класифікація враховує ідеї попередників. До запропонованої Н. Фатєєвою класифікації

Г. Денисова вносить корективи, додає інтертексти-стереотипи, що відрізняються від паремій тим, що „виступають зберігачами інформації, джерело якої хоч звичайно і не відоме носіям мови, проте може бути з точністю встановлене” [7, с. 72]. Стереотипні цитати розглядаються нею як результат колективного досвіду, своєрідний код, знання якого дозволяє реципієнтові ідентифікувати себе з певною етнокультурною спільнотою.

Н. Фатеева відзначила складність і схематизм класифікації французького вченого і на її основі здійснила свою, ще більш розгалужену систематизацію, виокремлюючи окремі підвиди у межах запропонованих типів та засоби вираження інтертекстуальності. Вона ввела поняття метатропа як маркера інтертекстуальної взаємодії, запропонувала розмежовувати інтермедіальні тропи і стилістичні фігури, звуко-складовий і морфемний типи інтертексту. В основі інтермедіальних тропів і стилістичних фігур лежать, як стверджує дослідниця, семіотичні переноси, основою яких стало зіставлення зображальних засобів інших видів мистецтв, скажімо літератури і музики, літератури і живопису.

Міхал Гловінський критично підходить до класифікації Жерара Женета, редукуючи її окремі компоненти. Доцільність розмежування інтертекстуальності й гіперінтертекстуальності, на його думку, сумнівна: „Адже немає усталеної граничної лінії, яка б розділяла ці явища, натомість формується величезна кількість межових, не зовсім означених явищ, які протистоять однозначній їх кваліфікації” [9, с. 290]. Спроба усунути дублювання інтертекстуальності й гіпертекстуальності зумовлена тим, що під „гіпертекстуальністю” мається на увазі така міжтекстова взаємодія, коли „гіпертекст”, тобто новий твір, виявиться незрозумілим без гіпотексту – того тексту, що передував його появі.

Крім того, паратекстуальність, тобто те, як співвідноситься текст з епіграфом, передмовою, післямовою тощо, не є, на думку М. Гловінського, власне інтертекстуальністю. Тому його пропозиція зводиться до „усунення паратекстуальності в такому її розумінні за межі міжтекстової проблематики (хоча в принципі її можна потрактувати як один із виявів метатекстуальності)” [9, с. 290]. Паратекстуальність тлумачиться як внутрішньотекстова взаємодія, бо йдеться про взаємозв'язок тексту і його

компонентів, тому усунення цього різновиду не викликає заперечень.

Виявивши окремі неузгодженості й, таким чином, спростивши класифікацію Ж. Женета, Міхал Гловінський пропонує розмежовувати інтертекстуальність, метатекстуальність та архітекстуальність, що передбачає жанровий зв'язок творів, тому виявляється органічною для художньої літератури. Що ж до метатекстуальності, то, на його думку, окремим жанрам, зокрема ліричним, вона не властива.

При цьому увага акцентується на тому, що інтертекстуальність виявляється тоді, коли „відбувається семантична активізація двох текстів, однак провідним чинником є текст, який посилається, а активізація тексту, на який посилаються, є вторинним явищем” [9, с. 292]. Н. Кузьміна здійснила систематизацію підходів до інтертекстуальності як базового поняття, що може розглядатися у світлі різних теорій: референції, інформації, семіотики тощо. У світлі референції текст, на її думку, відзначається „подвійною референтною віднесеністю”: до дійсності, яку зображує, та до інших текстів.

Привертає увагу ідея І. Смирнова, який пропонує застосовувати категорію часу як культурну, а не фізичну величину для класифікації типів інтертекстуальності: реконструктивної, конструктивної, реконструктивно-конструктивної. Згідно з його тлумаченням, реконструктивна відзначається діахронічним підходом, при цьому текст виникає як відсилання до іншого відсилання. Конструктивна інтертекстуальність стає результатом паралельного існування споріднених текстів, що породжують новий. Синхронічний зріз у поєднанні з діахронічним дають змішану, тобто реконструктивно-конструктивну інтертекстуальність, яка виникає, якщо письменник орієнтується на одне джерело, проте простежує „незалежні одна від одної філіації претексту у пізнішій літературі” [10, с. 19–20]. Теоретично це виглядає досить переконливо, однак в умовах двоколіїності, а то й триколіїності літературного процесу розмежування конструктивної чи реконструктивної інтертекстуальності виявляється досить проблематичним. По-перше, непросто встановити наявність чи, навпаки, відсутність зв'язку між окремими ланками літературного процесу. По-друге, аналіз ускладнюється свідомим приховуванням запозичень, імпліцит-

ним характером інтертекстуальності. По-третє, нерідко виявляється задіяною „нижня” свідомість (за І. Франком), що призводить до незвичного комбінування образів, ситуацій, несподіваних художніх рішень, які й сам автор іноді не спроможний пояснити.

М. Пфістер і У. Бройх пропонують розмежовувати „вертикальну” і „горизонтальну” проекції інтертекстуальності, маючи на увазі під першою із названих взаємодію давніх і сучасних текстів, що призводить до смислових нашарувань, виникнення конотативних відтінків. „Горизонтальну” проекцію інтертекстуальності розглядають у площині інтерсуб’єктності: як діалог автора-творця і читача, що виконує закладену ним рецептивну програму. До уваги береться також кількість включених у взаємодію текстів, що служить показником її інтенсивності.

З проблемою інтертекстуальності тісно зв’язана типологія міжтекстових зв’язків. Їх класифікацію здійснює Дж. Б. Конте („*Memoria dei poeti e sistema letterario*”. – Torino, 1974), виділяючи п’ять груп. У їх числі – парафраза як синонімічне висловлювання, співвідношення текстів, об’єднаних за принципом загадки та відповіді, діалогічні зв’язки з літературною системою і культурною традицією, іронічна ремінісценція, метафорична реактивація знака з уподібненням алюзії метафорі. У згаданій класифікації, як і в попередніх, немає єдиного підходу, спостерігається контамінація форм і типів інтертекстуальних зв’язків.

Мішель Ріффатерр розглядає інтертекстуальність у рецептивному плані – як зв’язки, які встановлює читач між прочитаним твором і тими, що передували йому чи з’явилися пізніше. Таким чином, література постає процесом, що не має ні початку, ні кінця і ніколи не набуває завершеного вигляду, адже смисл твору народжується в діалозі, на перетині різних текстів, тому літературознавець може виявити креативно-смыслову продуктивність тексту, зафіксувавши лише фрагмент цього діалогу.

Мар’яна Шаповал у межах вузької моделі інтертекстуальності, під якою мається на увазі впізнавана, свідомо акцентована автором взаємодія, пропонує таксономію інтертекстуальних елементів, в основу якої покладено розмежування однокрестової

та системно-текстової референції. У межах однокривої референції розрізняються семантичні і стилістичні форми, з-поміж семантичних, у свою чергу, такі, як:

„1.1.1. Інтертекстуальні мотиви (стійкі формально-змістові компоненти інших творів);

1.1.2. Традиційні сюжети (стереотипні моделі розвитку подій у художніх творах);

1.1.3. Традиційні образи (античні, фольклорні, релігійні, історичні);

1.1.4. Референція (згадка про цілий твір або одного з героїв, що є „точковою” цитатою або, в іншій термінології, – „згорнутим текстом”);

1.1.5. Колаж (поєднання в одне ціле гетерогенних частин способом сурядності, що може бути як художнім прийомом, так і принципом організації художнього простору)” [11, с. 67]. Стилiстичні форми інтертекстуальних елементів репрезентують цитати з атрибуцією, паратекстуальні цитати (епіграфи, заголовки), плагіат, алюзія, ремінісценція, центон, а також різновиди кодової інтертекстуальності (топоси і крилаті слова). У межах системно-текстової референції виділяються запозичення прийому, парафраза, наслідування, пародіювання, травестія, стилізація, пастиш і архітекстуальність.

В одному творі нерідко поєднуються різні типи інтертекстуальності, один і той же текст чи його елементи можуть вступати у багаторазову взаємодію, викликати ланцюгову реакцію, втягуючи у своє інтертекстуальне поле інші. Цим пояснюється те, що спроби створити струнку систематизацію типів інтертекстуальності й до сьогодні не дають бажаних результатів.

П. Іванишин, піддаючи різкій критиці бартівське розуміння тексту, що не має меж, та широке тлумачення інтертекстуальності, пропонує розглядати її вузьку модель у межах розробленої ним національно-екзистенціальної теорії: „Перше, у межах теорії будови літературного твору можуть вивчатися **міжтекстові співвідношення** літературних творів (цитовання, алюзії, ремінісценції, пародіювання тощо чужих творів) чи **стилізація** – пряме наслідування чужих стильових властивостей і норм. По-друге, у межах теорії літературного процесу (процесології) форми міжтекстового (точніше – між-

творового) діалогу можуть вивчатися як **внутрішні чинники** літературного розвитку: відштовхування, запозичення, наслідування, пародіювання, епігонство, імітація, цитування, репродукція, парафраза, натяк, варіація, суперництво, концентрація, розпорошення та ін.” [12, с. 58]. Ідеться, по суті, про адаптацію зарубіжного досвіду до вітчизняних аналогів. Національно-екзистенціальна методологія не повинна лишатися застиглою, раз і назавжди сформованою сукупністю шляхів дослідження, а гнучкою, відкритою системою, що постійно розвивається та збагачується новими ідеями.

За своєю природою форми літературної інтертекстуальності досить різноманітні. Вони посилюють експресивність тексту, привертають увагу читача, виконують оцінювальну, характерологічну, пародійну, сатиричну та інші функції. У їх числі – запозичення мотивів, образів, художніх засобів, переробки сюжетів, варіації на теми іншого тексту, переспіви, наслідування, переклади, стилізації, пародії та багато інших. Творча співпраця двох і більше авторів – це теж форма інтертекстуальності, що має взаємодоповнювальний характер, породжуючи спільний текст чи тексти. Систематизація форм ускладнюється тим, що вони поєднуються між собою, тому своє завдання бачимо в розмежуванні її основних типів.

1.2. ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ ЯК ВИЯВ МІЖМИСТЕЦЬКОЇ ВЗАЄМОДІЇ

Взаємозближенню мистецтв сприяє праця митців, які успішно реалізують себе в різних сферах творчої діяльності, виявляючи різноплановість свого обдарування. Засвоєння засобів інших видів мистецтва виявилось органічним для тих українських письменників, які намагалися реалізувати себе в живописі (Тарас Шевченко, Богдан Лепкий, Василь Хмелюк, Галя Мазуренко, Олег Ольжич, Наталена Королева, Олена Блаватська, Святослав Гординський, Олександр Довженко, Емма Андіївська, Ліда Палій), скульптурі (Оксана Лятуринська, Галя Мазуренко), музиці (Наталена Королева, яка вчилася в самого Миколи Лисенка, а також Павло Тичина, Микола Чирський, Віра Вовк), танці (Олена Теліга). Звернення до засобів інших видів

мистецтва дозволяло повніше себе реалізувати, яскравіше виявити своє авторське Я, експериментувати і розширювати зображально-виражальні можливості художнього слова.

Звернемося до історії питання про зв'язок літератури з іншими видами мистецтва. Г. Е. Лессінг у трактаті „Лаокоон, чи Про межі живопису та поезії” (1766) здійснив аналіз скульптурної групи, що відтворювала загибель дітей та троянського жерця Лаокоона, який відчув загрозу від залишеного ахейцями коня. Скульптор показав обплетених величезними зміями героїв, їх тілесну красу, яку не змогли спотворити ні фізичні муки, ні страждання. На думку Г. Лессінга, поет передає процес створення предмета, а скульптор чи маляр, оперуючи знаками, обмежується лише зображенням найбільш значимого моменту. Знаки, якими послуговуються ці митці, різняться як за своєю природою, так і розташуванням: скульптурні знаки розташовуються у просторі, а поетичні – в часі.

Й. Гердер критично поставився до міркувань Г. Лессінга, давши іншу інтерпретацію наведених прикладів. Насамперед він звернув увагу на необхідність зіставлення поезії не лише з живописом, а й із музикою та риторикою, що теж мають часовий характер. Він помітив, що знаки, якими оперує художник (фарби, лінії), однорідні з самим зображуваним предметом, а поет оперує довільними знаками, що впливають насамперед швидкою зміною уявлень. Дискусія Й. Гердера з Г. Лессінгом значною мірою визначила шлях подальших зіставлень художньої літератури та інших видів мистецтва. Н. Д. Тамарченко помітив, що у словесних зображеннях немає достовірної наочності, притаманної живопису та скульптурі.

Проблема міжмистецьких зв'язків не нова й осмислювалася як самими митцями, так і багатьма вченими: Арістотелем, К. Брауном, Й. Хельбігом, Й. Мюллером, Р. Вагнером, В. Вансловим, Т. Еліотом, І. Франком, О. Блоком, М. Каганом, Т. Адорно, Б. Галєєвим, Г. Степановим, С. Махліною, З. Старковою та іншими. Перелік імен, звичайно, не претендує на вичерпність, однак буде неповним без урахування праць Оскара Вальцеля про „взаємне висвітлення мистецтв”, у яких учений на основі концепції Г. Вельфліна розвивав ідею спільності літератури і живопису. О. Вальцель підкреслював універсальні принципи формотворення, що дозволяють у композиції

словесного твору віднаходити музичні чи живописні відповідники. Статус музики як своєрідного мистецького коду німецький вчений пояснював універсальністю творення музичних форм, більшою розробленістю музичного словника.

Між зображальними і виражальними видами мистецтва немає неперехідної межі: „принципи побудови образних знаків, специфічні для однієї і для іншої, виявляються досить гнучкими, здатними модифікуватися, йти одна одній назустріч і навіть вступати в прямий контакт, об'єднуючи свої зусилля для створення складних, синтетичних художніх структур” [13, с. 297]. Уведення елементів інших видів мистецтва – зображальних чи незображальних (за класифікацією М. Кагана) – призводить до модифікації самого принципу взаємодії, що відбувається на рівні художніх кодів і призводить до появи нових смислів. Додаткові значення виникають, якщо в художній твір вмонтовуються гетерогенні фрагменти, наприклад: описи картин, архітектурних споруд, музичних шедеврів тощо. Подібний фрагмент, на думку М. Ямпольського, „порушує спокій мімесису, вільну проникність знака, але саме в місці цього порушення починає інтенсивно виявлятися семіозис” [14, с. 60]. Ідеться про інтерсеміотичність, висвітлення літературою інших видів мистецтва.

У контексті міжвидових мистецьких зв'язків важливою виявилася ідея Ю. Лотмана про „поліглотизм” культури і будь-якого художнього твору („Культура в принципі поліглотична, і тексти її завжди реалізуються у просторі як мінімум двох семіотичних систем”). Явище поліглотизму характеризує мовне „багатоголосся”, інтерсеміотичність, що виникає під час взаємодії різних семіотичних кодів у структурі художнього тексту.

З позиції семіотики мистецтво – це знакова система, наділена „образною” інформацією. Кожний вид мистецтва володіє притаманними йому засобами творення образу: живопис, як відомо, – кольором і лінією, література – словом, музика – звуком і т. п. „Музика як виражальний вид прагне до зображальності, – підкреслював С. Урманов, – література як вербальне (словесне) мистецтво прагне до пластичної наочності, а живопис і скульптура, оминаючи зображальність, пориваються до чистої виражальності на зразок музики...” [15, с. 55]. Проте значення, як

підкреслює Ульріх Вайсшайн, легше зчитуються з образотворчого мистецтва, ніж із музики.

Імпульсом до виникнення словесного твору може бути мистецький артефакт, що підтверджує своє функціонування у „великому часі” (за М. Бахтіним), набуваючи індивідуально-авторської інтерпретації, яка може суттєво різнитися від первісного задуму митця, трансформуватися під впливом нового кута зору, певного стану, що змушує реципієнта виявляти свою суб’єктивність, відчувати те, що навіяло йому сприйняття мистецького твору. М. Бажан, наприклад, підкреслював виражальність архітектурних споруд, що не в кожного глядача викликають подібну реакцію. Поетові старовинний готичний собор, що височів, „мов хрест, мов квіт, мов псалма і мов сон”, нагадав слова католицького гімну покаяння: „Звучить колона, як гобоя звук, / Звучить собор камінним *Dies irae*, / Мов ораторія голодних тіл і рук” (триптих „Будівлі”) [курсив мій. – В. П.]

Види мистецтва взаємодіють між собою, взаємопроникають один в одного, транспонують елементи інших видів. Якщо письменник береться, скажімо, інтерпретувати музичний чи малярський твір, то цей процес супроводжується перекодуванням знаків однієї семіотичної системи в іншу. При цьому відбувається співвіднесення компонента певної семіотичної системи – музичного чи малярського твору – з відповідною музичною чи образотворчою моделлю. Героєві М. Яцкова, наприклад, здається, що мальований стрілець цілить рушницею прямо в нього, що над його портретом, яким було закрите вікно в помешканні, де він мусив зупинитися на ніч, нависла хмара. Суб’єктивність сприйняття мальованого стрільця очевидна, адже герой уже не розрізняє, чи це йому сниться, чи відбувається насправді. Таємні страхи надають зоровим враженням конотативних відтінків, увиразнюють фобії героя, здатного відчутти красу мистецтва, проте не спроможного подолати відчуття загрози.

Статика, відтворена художником чи скульптором, набуває в літературі динамічного висвітлення. У вербальному творі вона підміняється динамікою розгортання сюжету, таким чином, картина, наприклад, І. Рєпіна „Запорожці пишуть листа турецькому султану” і відтворене письменником суттєво різняться, адже художник схопив один момент, а письменник буде зображувати, як писар намагається передати сказане і приперчене козаками, які

не тільки не злякалися погроз турецького султана, а сміються з його нахабства. (Про неавтентичність зображеного І. Репіним зараз не йдеться.) Трансляція засобами художнього слова смислу живописного чи музичного твору відбувається крізь призму суб'єктивного сприйняття автора вербального тексту, який саме так бачить чи чує мистецький артефакт. Ідеться про образ мистецького твору у структурі художнього цілого, про такий тип міжмистецьких зв'язків, завдяки якому відбувається кореляція між різними видами мистецтва.

Відтворена у вербальному тексті, скажімо, картина І. Айвазовського „Дев'ятий вал” чи „Шторм на морі” не буде її точною копією, а нестиме відбиток того, як її сприйняв письменник, як він зрозумів задум художника, чи відчув мову барв, гру кольорів. Навіть шедевр може виявитися непоміченим, якщо автор-творець вербального тексту виявиться глухим до музики чи сліпим до багатства кольорової гами. Отже, взаємодія різних видів мистецтва змушує ставити питання про те, **як, якими** засобами вона відбувається, а також актуалізує проблему понятійно-термінологічного апарату, адже на позначення явищ міжмистецької інтеракції використовуються такі поняття і терміни, як взаємодія, синтез, інтерсеміотичність, інтертекстуальність, інтермедіальність. І це ще не весь перелік, адже, за визначенням М.Бахтіна, це „діалог культур”, В. С. Біблера – „спілкування культур”, Г. С. Померанца – „концерт культур”, П. Козловські – „взаємне проникнення мистецтв”.

Поняття „інтермедіальність” виникає за аналогією до інтертекстуальності в останнє десятиліття ХХ століття на основі міжмистецьких взаємозв'язків. Його автор – О. Ханзен-Льове [16] – помітив різницю між „мультимедійною презентацією”, характерною для синтетичних жанрів (опера, пантоміма та ін.), і „мономедійною”, що здійснюється шляхом підпорядкування мові одного виду мистецтва. На відміну від мультимедійної – мономедійна презентація зберігає автономію тієї художньої форми, що репрезентується в іншій. Теорія інтермедіальності, що інтенсивно розвивається в німецькому (Юрген Мюллер, Іоаким Пех, Йенс Шрьотер), російському (Ірина Борисова, Наталя Миш'якова, Наталя Тішуніна, Олексій Тімашков та ін.) наукових дискурсах, являє собою модифікацію теорії інтертекстуальності, адаптованої до міжмистецьких кореляцій. Н. Тішуніна розглядає

інтермедіальність як „специфічну форму діалогу культур, здійснювану завдяки взаємодії художніх образів чи стилістичних прийомів, що мають для кожної епохи знаковий характер” [17, с. 153].

Інтермедіальні дослідження в літературознавстві досі лишаються порівняно новим напрямом інтертекстуального аналізу, увага якого зосереджується на взаємодії авторських свідомостей і художніх текстів. В інтертекстуальних студіях ідеться про взаємозв'язок вербальних творів, автори яких реагують на мотиви, образи, ідеї, художні знахідки попередників, а в інтермедіальних дослідженнях – про висвітлення літературою інших видів мистецтва, тобто фіксацію в художньому творі іномедійних вкраплень, що підтверджують своєрідну „розгерметизацію” художньої літератури, яка не лише привласнює, а й асимілює притаманні іншим мистецтвам ознаки: візуальність живопису, пластичність скульптури, виражальність музики тощо.

Інтермедіальність відзначається понятійною розіркнутістю, стосуючись філософії, мистецтвознавства і літературознавства. Її слід співвідносити з, одного боку, з поняттями „взаємодія мистецтв” чи пізнішого за часом виникнення – „синтез мистецтв”, що характеризується виникненням якісно нового, органічного цілого, та з іншого – з поняттям „інтертекстуальність”, що характеризує взаємодію авторських свідомостей і текстів. Розмежування інтертекстуальності як взаємодії вербальних текстів та інтермедіальності як кореляції різних видів мистецтва, здійснене В. Мюллером [18, с. 83], доцільне тому, що в першому випадку йдеться про міжлітературну, міжтекстову взаємодію, а в іншому – про взаємовисвітлення літературою інших мистецтв, репрезентацію мистецтва в художній літературі, наслідок багатоканальності сприйняття. Завдяки інтермедіальності література підтверджує свій особливий статус універсального виду мистецтва, здатного відтворювати будь-які інші мистецькі явища.

Вернер Вольф [19, с. 46] інтертекстуальність та інтермедіальність вважає „міжсеміотичними відношеннями”, розмежовуючи номомедійний і кросмедіальний варіанти зв'язку. Номомедійний варіант виявляється не в буквальному перенесенні матеріалу одного виду мистецтва в інший, а в його перекладі мовою

медіадомінанти, завдяки чому зберігається гомогенність структури артефакту.

Щоб зрозуміти відмінність інтермедіальності від інтертекстуальності, необхідно врахувати семантику поняття „медіа”. Під „медіа” І. Ільїн пропонує розуміти не лише власне лінгвістичні засоби вираження думок, а й „будь-які знакові системи, в яких закодовано яке-небудь повідомлення” [20, с. 8], маючи на увазі слово письменника, колір художника чи звук музиканта і т. п. Ідеться, по суті, про канали художньої комунікації між засобами різних видів мистецтва.

Різні медіа, згідно з теорією В. Флюссера, можуть вступати у зв'язки взаємного означування. Кожний медіум має конкретну матеріальну структуру, що містить код, наприклад: для живопису – це колір, для графіки – лінія, для музики – ноти, що фіксують звуки. Теорія інтермедіальності враховує те, 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.

Німецький філософ В. Беньямін помітив, що у процесі тиражування творів мистецтва їх унікальна форма втрачає свою неповторність, тому матеріальний компонент твору мистецтва, на його думку, набуває особливого значення, а форма твору постає не просто носієм значення, а його складовою.

Теорія інтермедіальності, що вийшла далеко за межі німецької наукової традиції, збагачується завдяки дослідженням про специфіку та взаємозв'язок мистецтв (Ю. Борев, У. Вайсшайн, О. Вальцель, А. Зісь, М. Каган та ін.); працям про взаємодію літератури і живопису (Ю. Адамов, Б. Галанов, А. Гончаров, Н. Дмитрієва, О. Єгоров, М. Кузьмін, З. Старкова, І. Франко, К. Шахова); про літературно-музичні кореляції (К. Браун, Р. Брузгене, В. Васіна-Гроссман, В. Вольф, Л. Гервер, А. Гір, Т. Еліот, М. Машенко, С. Шер); феномен міжмистецьких зв'язків у творчості окремих авторів (В. Альфонсов, Л. Генералюк, Н. Дмитренко, І. Жодані, Г. Клочек, О. Мацяк, О. Профе, О. Рисак, М. Фока).

З теорією інтермедіальності генетично пов'язана теорія медіа, що знайшла осмислення у працях М. Маклюєна, В. Флюссера, В. Беньяміна, Ф. Кіттлера, І. Смирнова. Німецький

філософ В. Беньямін помітив, що у процесі тиражування творів мистецтва їх унікальна форма втрачає свою неповторність, тому матеріальний компонент твору мистецтва набуває особливого значення, а форма твору сприймається вже не як простий носій значення, а як її складова.

Різні медіа, згідно з теорією В. Флюссера, можуть вступати у зв'язки взаємного означування. Кожний медіум має конкретну матеріальну структуру, що містить код. Теорія інтермедіальності ґрунтується на тому, що художня форма бере активну участь у комунікації, а наділені специфічними ознаками художні форми різних видів мистецтва перебувають у стані взаємного обміну та взаємодіють одна з одною.

Інтермедіальність постає наслідком засвоєння властивостей інших видів мистецтва, своєрідної „розгерметизації”, контекстуальної креативності художньої літератури, що привласнює та асимілює притаманні іншим мистецтвам ознаки: візуальність живопису, пластичність скульптури, виражальність музики тощо. Інтермедіальність означає відсилання через знакову систему одного виду мистецтва до іншого, демонструє стереофонічну організацію художнього тексту, для автора-реципієнта стає терапевтичним засобом, дозволяючи насолоджуватися явищами високої культури і, таким чином, популяризувати їх. „Мадонна” Рафаеля, наприклад, інспірувала інтермедіальний полілог, у якому взяли активну участь Дж. Вазарі, В. Вакенродер, Й. Гердер, А.-В. Шлегель, В. Кюхельбекер, В. Жуковський, Л. Толстой, О. Герцен, А. Фет, а також українські поети: І. Франко („Сікстинська Мадонна”), П. Тичина („Скорбна мати”), М. Рильський („Сікстинська мадонна”), Є. Маланюк („Земна мадонна”), Юрій Клен („Божа мати”), Б.-І. Антонич („Велика гармонія”), Наталя Лівицька-Холодна („Ніжність”), І. Світличний („Мадонна”), Віра Вовк („Гуцульській Матері Божій”) та інші. Автори по-різному інтерпретують шедевр італійського Відродження, в семіотичному просторі віршів експлікують різні відтінки значень: І. Франко акцентує її божественну і водночас загальнолюдську сутність; нетлінність краси; М. Рильський – її „великий смуток”, зумовлений знанням майбутнього свого Сина („Тому такий в твоїй печалі зміст, / Який лиш людство зрозуміти може, / А не свята Варвара й папа Сікст”); Б.-І. Антонич – велич її жертви заради людей; П. Тичина – антигуманний характер

доби; Є. Маланюк – земну сутність. Інтермедіальний полілог підтверджує нетлінність мистецьких цінностей, експлікацію поетами нових смислових відтінків, що дозволяють виявляти авторську індивідуальність.

„Мова” живопису при цьому включається в систему виражальності літератури не в її чистому вигляді: відбувається вербальне відтворення зображеного на полотні, перекодована таким чином інформація постає крізь призму іншого коду і набуває нового смислу. Інтермедіальність характеризує не лише цілісний метапростір і метамову культури, а й внутрішньо-текстові зв'язки різних мистецтв. Вона тлумачиться, з одного боку, як спосіб висвітлення мистецтв у художньому творі, а з іншого – як методологія аналізу художнього твору і культури загалом.

На відміну від традиційного виявлення взаємозв'язку, „взаємного висвітлення” (за О. Вальцелем) чи синтезу мистецтв – інтермедіальний аналіз ґрунтується на постструктуралістській і постмодерністській методології. Його теоретичною основою стало розуміння мистецтва як своєрідної знакової системи, що передає „образну” інформацію. Кожний вид мистецтва володіє притаманними йому засобами творення образу: література – словом, живопис – кольором і лінією, музика, що (за висловом Т. Адорно) балансує між „мовою і не-мовою”, – звуком і т. п.

Зарубіжні вчені запропонували кілька типологій інтермедіальності. На матеріалі російського авангарду О. Ханзен-Льове [16] виокремлює такі типи інтермедіальності: перший пов'язаний із моделюванням фактури іншого виду мистецтва, наприклад: візуальних форм у поезії, таких, як акровірш, паліндром тощо; другий тип інтермедіальності виявляється в реалізації формотвірних принципів музичного, живописного чи архітектурного твору в літературному; третій – ґрунтується на інкорпоруванні мотивів, образів, сюжетів музики, живопису чи інших видів мистецтва в художній текст. Інкорпорування музичних творів у літературні спостерігається, наприклад, у прозі О. Кобилянської („Valse melancolique”, „Impromptu phantasie”). Вербальний дискурс знаходить у цьому разі верифікацію у музичному: твори Ф. Шопена підтверджують значущість артикульованих письменницею ідей.

До тлумачення інтермедіальності склалося два підходи: формальний, що виявляє формальні наслідки цього процесу, та структуральний, що розглядає структуру взаємодії медіа. Йєнс Шрьотер на основі синтезу структурального і формального підходів розмежовує чотири типи інтермедіальності: синтетичну, що призводить до виникнення нових інтермедіумів, трансмедійну, трансформаційну й онтологічну. Синтетична інтермедіальність характеризується появою якісно нового, органічного інтермедіума. Трансмедійна, тобто формальна, інтермедіальність має у своїй основі естетичну реалізацію в одному медіумі формальних структур іншого медіума, трансформаційна – репрезентацію одного медіума в іншому, онтологічна – вияв якостей одного медіума через зіставлення з іншими.

Ульріх Вайсштайн виділяє такі види міжмистецьких висвітлень: „твори мистецтва, які відображають та інтерпретують відповідну історію, а не є простою ілюстрацією 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” [21, с. 380]. Звичайно, перераховані види міжмистецьких зв'язків не претендують на всеохопність і допускають застосування інших класифікацій. За ступенем вираженості зв'язків В. Вольф розмежовує експліцитну та імпліцитну форми інтермедіальності: перша виявляється в розповіданні, тобто тематизації („telling”, „thematization”); інша – в „імітації” („showing”, „imitation”, „dramatization”) структурних і змістових аналогів.

Органічними для художньої словесності виявляються літературно-музичні інтерференції, зумовлені спільною часовою, звуковою та ритмічною організацією музики та літератури. Статус музики як своєрідного коду для інших видів мистецтва, універсального засобу вираження людських емоцій Оскар Вальцель пояснив специфікою цього виду мистецтва, більшою розробленістю музичного словника, що проникає в літературу.

Проблему літературно-музичних кореляцій розробляв Стівен Пол Шер („Verbal Music in German Literature”), виокремивши такі різновиди, як симбіоз музики і літератури (вокальна музика), література в музиці та музика в літературі. Вчений розмежовує: а) „словесну музику” (word music), що стосується музичності художнього слова; б) „музичні структури і техніку” („musical structures and techniques”); в) „вербальну музику” (verbal music), що ґрунтується на описі музичних творів і вражень засобами художньої літератури. „Хоч вербальна музика може іноді досягати звуконаслідувального ефекту, – підкреслює дослідник, – вона ясно відрізняється від словесної музики (word music), яка спеціально прагне до літературної імітації звучання” [22, с. 149]. Словесна музика виявляється у мелодійності висловлювання, звуковій організації тексту, вербальна – в ословленому результаті емоційно-суб’єктивного сприйняття музичного твору.

Пізніше Альберт Гір („Literatur und Musik. Komparatistische Studien zu Strukturanalogien”, 1995) вніс семіотичні корективи у класифікацію Стівена Шера на основі співвіднесення музичного і словесного знаків. Він порівнював словесну музику з функцією сигніфіканта, структурні паралелі – з функцією сигніфіката, вербальну музику – з функцією денотата, референта. Вчений розмежував парадигматичний і синтагматичний рівні тексту: парадигматичний виділявся за принципом семантичної спільності, а синтагматичний розглядався як тотожний синтаксичному. Осмислюючи музику як семіотичну систему, якій не властива семантика, А. Гір висловив думку про те, що завдяки переносу принципу еквівалентності з парадигматичної вісі на синтагматичну „стають можливими такі поетичні феномени, як рима, алітерація, віршовий ритм і т.п., тобто *впорядкування* здійснюється на вісі синтагматики, незалежно від семантичного компонента висловлювання” [23, с. 88].

А. Гір розмежовує адитивні та візуальні феномени. „Слово і звук належать до адитивних (звукових) феноменів, що сприймаються в часі, – підкреслював учений, – тоді як візуальні феномени ми пізнаємо у просторі” [23, с. 86].

У музикознавчій рефлексії літературних творів важливе значення має поняття поліфонії, яке М. Бахтін розглядає в аспекті „філософії множинності”. Індивід тлумачиться ним як цілісна особистість, носій „цілісної особистісної позиції”, „правди про

світ”. Усі інші голоси у творі репрезентують якісно відмінні соціальні контексти, ціннісні позиції, самостійні, проте суперечливі й несумісні. Поліфонія у його тлумаченні – це не просто множинність самостійних голосів і свідомостей, а й множинність не приведених до спільного знаменника поглядів, це розмаїття голосів, що постійно змагаються, борються, проте ніколи не примиряються. Поліфонія означає несумісність і незлитість різних голосів. Це поняття не випадково пов’язують із контрапунктом, під яким мають на увазі: „1) одночасне поєднання двох і більше самостійних мелодій у різних голосах; 2) мелодію, що долучається до певної мелодії; 3) те саме, що поліфонія; 4) рухливий контрапункт – повторне проведення поліфонічної побудови зі зміною інтервалів між мелодіями чи часу їх вступу один відносно одного” [8, с. 5]. Ці значення контрапункта можуть бути застосовані для з’ясування специфіки літературно-музичних інтерференцій.

А. Махов розрізняє способи музичності літературного твору, зокрема виявлення в літературі формотвірних прийомів, таких, як контраст, повтор, наростання і спад (крещендо і дімінуендо). Дослідник стверджує, що література точно не відтворює „ту чи іншу форму в її конкретності, але завдяки загальним прийомам формотворення може відтворювати якусь загальну лінію музичного твору” [24, с. 161]. Проте ототожнення конкретної музичної форми зі структурою художнього твору йому здається спрощенням. На думку дослідника, основним засобом музичності твору є насамперед повтор у його різновидах: анафора, рефрен, лейтмотив, паралелізм, на звуковому рівні – алітерація, асонанс.

У системі інтермедіальних 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 смислотворення” [25, с. 107], – підкреслює Ю. Лотман. Вербальна і живописна картини, наприклад, суттєво різняться, адже властива образотворчому мистецтву статика замінена в художньому творі динамікою літературного образу, що виникає внаслідок смислових асоціацій і набуває нових відтінків. Побачене на полотні, видиме у творах М. Яцкова накладається на сприйняття реальності, відтіняє її бачення („Сонце, доми, дерева, як на полинялих гобеленах” [26,

с. 238]), служить кодом розуміння загадкового сучасного: „По виразі личка, за той час відкрив я, що дівчина з вужем при грудях на образі в долішнім залі се її прабаба, а тайна, за яку вона грозила смертю, була для мене ясна, як на долоні” [26, с. 240]. Мнемонічна сила мистецтва допомагає пізнавати життя.

Інтермедіальність – не лише наслідок запозичення, а й асиміляції літературою властивих іншим видам мистецтва засобів вираження. За визначенням Ю. Лотмана, це „текст у тексті”, за характеристикою Є. Фаріно – „мистецтво в мистецтві”, за висловом Н. Тішуніної – „специфічна форма діалогу культур” [17, с. 153]. І. Борисова розглядає інтермедіальність як „будь-який випадок” транспозиції” однієї системи знаків в іншу (Ю. Крістева), що має на увазі найрізноманітніші види „інтер<...>альних” відносин (І. Смирнов), будь то інтервербіальність (Г. А. Левінтон), інтеркультуральність (Б. Вальденфельс) чи інтерсуб’єктність (Е. Гуссерль), чи інтеркорпоральність (М. Мерло-Понті) і т. д.” [27, с. 11]. Французька дослідниця Василена Коларова, на думку І. Дорогань, пропонує розмежовувати інтермедіальність та інтерхудожність як вияв первісної спорідненості мистецтв, яку не змогла зруйнувати навіть їх подальша диференціація. „Інтерхудожність розуміється і тлумачиться дослідницею як спосіб існування творів мистецтва, що забезпечує можливість конкретних інтермедіальних зв’язків” [28, с. 332]. На думку І. Дорогань, поєднання В. Коларовою тріади мистецтв І. Канта і семіотичного трикутника Ч. Пірса дозволяє вибудувати таке понятійне поле, що дозволяє описати інтермедіальні зв’язки в їх динаміці.

О. Тімашков розглядає інтермедіальність як авторську стратегію у європейській художній культурі межі XIX–XX століть. Дослідник розмежовує, з одного боку, інтермедіальність як іманентну властивість тексту, а з іншого – як авторську стратегію. Остання, на його думку, розгортається у „плані стилю” і визначається авторською індивідуальністю та досвідом творця. Інтермедіальність як іманентна властивість тексту стосується „плану мовлення”. У цьому випадку йдеться про універсальні властивості висловлювань, які не залежать від автора, а визначаються онтологією комунікації.

Інтермедіальність – це спосіб кореляції мистецьких явищ, наявність у художньому творі елементів, транспонованих з інших

видів мистецтва. Це, з одного боку, „внутрішньотекстова взаємодія у літературному творі семіотичних кодів різних мистецтв”, з іншого (в широкому розумінні) – „взаємодія семіотичних кодів різних мистецтв у мультимедійному просторі культури” [29, с. 297]. Інтермедіальність як окрема сфера досліджень, об’єктом якої стала міжвидова кореляція мистецтва, сформувалася в зарубіжній науці на рубежі 50–60-х років минулого століття. Кількість наукових праць із цієї проблеми неухильно зростає, хоч саме поняття ще молоде (як уже відзначалося, ввійшло в науковий обіг лише в останнє десятиліття ХХ століття). Цю книгу слід сприймати як одну з перших і, безумовно, далеко не досконалих спроб окреслення у вітчизняному літературознавстві одного з перспективних напрямів гуманітарних досліджень, що потребує пильної уваги вчених.

Інтермедіальний аналіз спрямований на виявлення засобів суміжних мистецтв, що реалізуються в літературі. Прочитання живописних, кінематографічних чи музичних кодів у ній дозволяє виявити смислові глибини тексту, віднайти приховані в інтрахудожніх дискурсах відтінки значень. У книзі зосереджується увага на аспектах взаємодії художньої літератури з „простими” видами мистецтва: музикою, живописом, виділяється у творах домінантний інтермедіальний код: музично-акустичний чи візуальний, що служить додатковим способом смислотворення.

Актуальність дослідження зумовлена як необхідністю збагачення теорії інтермедіальності, що перебуває у стадії становлення, так і узагальнення художніх практик українських митців-універсалів, які розробляли характерні для світової літератури художні моделі. Матеріалом для спостережень служили найбільш показові художні явища української літератури ХХ століття, для якої „взаємне проникнення мистецтв” (П. Козловськи) стало невід’ємним фактом культури.

Перспективи цього дослідження полягають у створенні гнучкої типології інтермедіальності, що охоплювала б усі види мистецтва, адже в одному творі поєднуються різні семіотичні плани, корелюються різні види мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Миловидов В. От семиотики текста к семиотике дискурса. Пособие по спецкурсу / В. Миловидов. – Тверь: Тверский госуниверситет, 2000. – 93 с.
2. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Юлия Кристева // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Издательская группа „Прогресс”, 2000. – С. 427–457.
3. Кристева Ю. К семиологии параграмм / Юлия Кристева // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Издательская группа „Прогресс”, 2000. – С. 484–512.
4. Шайтанов И. Триада современной компаративистики: глобализация – интертекст – диалог культур / И. Шайтанов // Вопросы литературы. – 2005. – № 6. – С. 130–137.
5. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / Михаил Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 424 с.
6. Ямпольский М. Б. Память Тиресия: интертекстуальность и кинематограф / М. Б. Ямпольский. – М.: РИК „Культура”, 1993. – 464 с.
7. Денисова Г. В. В мире интертекста: язык, память, перевод / Галина Денисова / Предисловие С. Гардзонио; Предисловие Ю. Н. Караулова. – М.: Азбуковник, 2003. – 298 с.
8. Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Наталья Фатеева. – М.: Агар, 2000. – 280 с.
9. Гловінський М. Інтертекстуальність / Міхал Гловінський // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / Упоряд. Б. Бакули; За заг. ред. В. Моренця; Пер. з польськ. С. Яковенка. – К.: Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2008. – С. 284–309.
10. Смирнов И. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Пастернака / И. Смирнов. – СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 1995. – 190 с.
11. Шаповал М. О. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб’єктні реляції української драми / Мар’яна Шаповал. – К.: Автограф, 2009. – 352 с.
12. Іванишин П. Теорія інтертекстуальності: спроба розрізнення / Петро Іванишин // Філологічні семінари: Парадигма

сучасного літературознавства: світовий контекст. – Вип. 16. – К., 2013. – С. 46–53.

13. Каган М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / Моисей Каган. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.

14. Ямпольский М. Б. Память Тиресия: интертекстуальность и кинематограф / М. Б. Ямпольский. – М.: РИК „Культура”, 1993. – 464 с.

15. Урманов С. И. Семиотика. Искусство как язык: Учебное пособие / С. И. Урманов. – Рязань: Изд-во РГПУ, 1998. – 97 с.

16. Hansen-Löve A. A. Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst- am Beispiel der Russischen Modeme / A. A. Hansen-Löve // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität: Wiener Slawistischer Almanach. – Wien, 1983. – Sonderbd. 11. – S. 291–360.

17. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований / Н. В. Тишунина // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века / Материалы международной научной конференции. – Серия „Symposium”. – Вып. № 12. – С-Пб: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 149–154.

18. Müller J. E. Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation / J. E. Müller. – Münster: Nodus Publikationen, 1996. – 335 s.

19. Wolf W. Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality / W. Wolf. – Amsterdam: Rodopi, 1999. – 272 p.

20. Ильин И. П. Некоторые концепции искусства пост-модернизма в современных зарубежных исследованиях / И. П. Ильин. – М., 1988. – 28 с.

21. Вайсшайн У. Взаємозв'язання літератури та музики: сфера компаративістики? / Ульріх Вайсшайн // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / За заг. ред. Дмитра Наливайка. – К.: Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2009. – С. 391–410.

22. Scher St. P. Verbal Music in German Literature / Steven Paul Scher. – New Haven: Yale University Press, 1968. – 181 p.

23. Гир А. Музыка в литературе: влияния и аналогии / Альберт Гир / Перев. с нем. И. Борисовой // Вестник молодых ученых. Гуманитарные науки. – СПб, 1999. – № 1. – С. 86–99.

24. Махов А. Е. *Musica literaria*: Идея словесной музыки в европейской поэтике / А. Е. Махов. – М.: Intrada, 2005. – 224 с.

25. Лотман Ю. Структура художественного текста / Юрий Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.

26. Яцків М. Муза на чорному коні: Оповіданні і новели. Повісті. Спогади і статті / Михайло Яцків / Упоряд., автор передм. та приміт. М. Ільницький. – К.: Дніпро, 1989. – 846 с.

27. Борисова И. Б. Перевод и граница: перспективы интермедиальной поэтики / Ирина Борисова. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.html>.

28. Дорогань И. Интерхудожественность как новый термин компаративистики / Илона Дорогань // Філологічні семінари. Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст. – Вип. 16. – К., 2013. – С. 330–335.

29. Будний В. Порівняльне літературознавство: Підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К.: Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2008. – 430 с.

РОЗДІЛ II

МУЗИКА В ЛІРИЦІ УКРАЇНСЬКИХ ПОЕТІВ

2.1. З ІСТОРІЇ ПИТАННЯ

Взаємопроникнення, за Оскаром Вальцелем взаємне висвітлення мистецтв – явище дуже давнє, зумовлене, з одного боку, первісним синкретизмом, з іншого – необхідністю збагачення зображальних і / чи виражальних можливостей мистецтва і подолання меж між його різновидами, що виявляють тенденцію до взаємного зближення. Ще В. Шеллінг виношував ідею „мистецтва всіх мистецтв”, яке б пододало крайнощі окремих із них та об’єднало б усі його види. Розвиток мистецтв – складний процес, у якому відчуються то окремі голоси, то цілий оркестр, що підтверджує співдружність муз, проте лише на певному етапі розвитку, на зміну якому може прийти протиборство за статус лідера.

У художніх системах різних культурних епох провідне місце посідали певні види мистецтва: в античності – це, наприклад, скульптура, що відбивала особливості світосприйняття тодішньої людини, яка уявляла космос як велику статую, в епоху Відродження – живопис. У добу романтизму універсальним видом мистецтва була музика, яку вважали силою, здатною впорядкувати світ.

Відмінність мистецтв виявляється джерелом нового смислу, породжує складні художні структури, що, на думку Ю. Лотмана, сприяють „встановленню еквівалентностей” між тими видами мистецтва, які не вдається адекватно перекласти мовою художньої літератури. М. Бланшо вважає, що переклад не усуває відмінності, а, навпаки, „грає” на них. Мистецтво справді ревно оберігає свою специфіку, свою особливу комунікативну спроможність, що розглядається як невід’ємний елемент високої естетичної значущості кожного його різновиду. Н. Миш’якова, розглядаючи взаємозв’язок літератури та музики, відзначила не лише їх генетичну спорідненість, морфологічну близькість, а й „періоди дискримінації”, що спостерігалися в їх зв’язках, коли один вид мистецтва завойовував панівні позиції та нав’язував свою волю іншому.

В основі літератури, як стверджує Ю. Лотман, лежить „механізм дискретності”, музика, навпаки, континуальна, як і емоційне життя людини. М. Каган пояснював „злети” та „падіння” різних видів мистецтва процесами визнання чи „дискредитації” раціоналістичного знання. Підкреслюючи спільне коріння словесного та музичного мистецтва, він помітив, що перше передає переважно інтелектуальну „інформацію”, а музичне – здебільшого емоційну. „Ще Бетховен зазначив, що слово – це „орган розуму”, а звук і жест – „органи серця”, – підкреслив М. Каган. – Це не можна, звичайно, розуміти так, начебто мистецтво слова здатне виражати тільки інтелектуальні, а музика – тільки емоційні процеси. Важливою особливістю будь-якого мистецтва є втілення *живої єдності думок і почуттів людини*” [1, с. 286]. Генетична спорідненість музики та літератури зовсім не означала, що шляхи цих мистецтв повністю збігаються, навпаки, спостерігається їх розходження. „Тож ми не мусимо шукати спорідненості видів мистецтва, бо вона і так нам дана. Шукати треба відмінності, – вважає Северина Вислоух. – Вони свідчать про талант митця й маніфестують специфіку окремих дисциплін” [2, с. 321].

Взаємозбагаченню мистецтв, безперечно, сприяла праця митців, які передавали музику поетичного слова, як А. де Мюссе, Ш. Бодлер, А. Рембо, П. Верлен, а вслід за ними – О. Олесь, В. Пачовський, М. Вороний, Г. Чупринка, П. Тичина та інші українські поети. Міжмистецький інтеракціонізм зумовлювався постійним прагненням авторів до найповнішої самореалізації, розширення комунікативного поля літератури, інтуїтивно-асоціативним типом їхнього мистецького світовідчуття, винятковою чутливістю. Інтенсивне проникнення музичних мотивів, термінів у літературу підтверджували культурологічні інтенції письменників, які не замикалися в одній сфері діяльності, а виявляли універсальність мистецького обдарування.

На рубежі XIX–XX століть музика, що відзначалася здатністю передавати настрої та переживання, навіювати почуття, набула статусу одного з провідних видів мистецтва. Позбавлена предметності, номінативності, вона, на думку символістів, здатна проникати не лише в суть речей, а й навіть усієї світобудови. Ріхард Вагнер („Мистецтво і революція”, „Художній твір майбутнього”) відзначав її трансцендентну сутність, наділяв

магічною силою. Музику навіть розглядали як своєрідний універсальний засіб комунікації, зрозумілий усім. „Найперше музика у слові”, – проголосив, відбиваючи ці тенденції, поет-символіст Поль Верлен, що знайшов чимало прихильників в українській літературі, в особі М. Вороного зокрема.

Музика і література (насамперед лірика як один із літературних родів) мають спільні ознаки, зумовлені генетично, що підтверджується, зокрема, походженням слова „лірика” від назви музичного інструменту. Генетична подібність літератури та музики сприяла їх морфологічній адаптації, проте зв’язок цих видів мистецтва Б. Асаф’єв розглядав як своєрідний „договір про взаємодопомогу”, а то й „поле битви”, маючи на увазі динамічний і неоднозначний характер цих зв’язків, що призводять не лише до збагачення, а й до обмежень, компромісів. „Коли музика апелює тільки до нашого слуху, самими чистими слуховими враженнями силкується розворушити нашу фантазію і наше чуття, то поезія, – наголошував І. Франко, – 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...” [3, с. 384]. На думку Т. Адорно, музика має свою „мову”, проте не „понятійну”.

За образним визначенням Й. Гердера, поезія – це „музика душі”. Ці види мистецтва – література та музика – володіють здатністю навіювати почуття, відзначаються динамічним характером, процесуальністю, розраховані на слухове сприйняття. „Музика на основі узагальнення і обробки інтонацій людської мови виробляє свою мову, яка становить ієрархію рівнів: окремих звуків, звукосполучень, акордів, – характеризує специфіку цього виду мистецтва Ю. Борев. – Знакову, смислорозрізнювальну роль у музиці відіграють також гучність, темп, ритм та інші елементи. Із цих знаків складається музична фраза, яка є художнім висловлюванням, музичним образом, а їх система утворює музичний текст” [4, с. 331–332]. Література оперує словом, що має зображальні та виражальні можливості. „На боці поезії, – підкреслював Е. Ельстер, – ще одна важлива перевага: виражаль-

ні мистецтва, рівно як і музика, завжди відбирають лише один процес, одну сукупність відомих зіставлень, – поет може нам дати [...] цілу серію найрізноманітніших переживань...” [5, с. 533]. Літератор може відтворити не лише зміну душевних станів, а й з’ясувати причини внутрішньої боротьби героя.

Художня література засвоює властивості музики різними шляхами: інтерпретації музичних творів, їх вербального опису, запозичення музичної термінології (соната, рапсодія, симфонія, серенада та ін.), присвяти чи введення в словесний твір імен відомих композиторів, виконавців, омузичнення висловлювання, що досягається різного роду повторами, звуконаслідуванням, внутрішнім римуванням тощо. Музика в цьому випадку постає донором, що кореспондує літературі свої можливості. У свою чергу, література розплачується за це донорство, надаючи свої зображальні засоби музиці. Ще Кельвін С. Браун у монографії „*Music and Literature: A Comparison of the Arts*” („Музика і література. Порівняння мистецтв”, 1948) виявив їх спільні структурні й жанрові елементи, відзначив численні музичні „сліди” в художній літературі.

На думку Сюзанни Лангер, музика – це „комбінація тональних структур”, що подібні до форми вираження почуттів. Зіставляв засоби передачі вражень, емоцій, смислів у літературі та музиці Стівен Пол Шер („*Verbal Music in German Literature*”, 1968), якому належить пропозиція розмежовувати імітацію жанрових особливостей музичних творів, „словесну музику” (*word music*), що стосується музичності художнього слова, та „вербальну музику” (*verbal music*), що реалізується в літературній імітації звучання, репрезентації відомих чи вигаданих музичних творів, вербальному описі їх виконання чи емоційно-суб’єктивного сприйняття.

Спроби поетів передати акустичні особливості музики ґрунтуються на тому, що організований тон є спільним матеріалом для обох мистецтв. У ліриці тон може досягатися ритмом, інтонацією, тембром, звуконаслідувальними словами, що у слухача викликають такі ж відчуття, як і під час прослуховування музичних творів. Словесна музика досягається мовними засобами, вербальною імітацією музичності.

У ліриці та музиці можна виявити формальні подібності, що ґрунтуються на принципах повторюваності, контрастності,

розвитку. Ці принципи лежать в основі музичної архітекτονіки, особливості їх взаємозв'язку в композиції твору розглядав К. С. Браун. На його думку, можливості повторів у музиці ширші, ніж у ліриці. У таких жанрах, як рондо, соната, фуга, певний тематичний елемент повторюється у визначеному жанровими особливостями твору та авторською волею місці. У музичній формі фуги нотний запис одного твору „віддзеркалюється” відносно осі, що горизонтально проходить між першою та другою октавами іншого твору: між, наприклад, останньою нотою першої октави („сі”) та „до” другої октави. Про „Мистецтво фуги” (1747) Й.-С.Баха музикознавець Альберт Швейцер писав: „Чотири останні фуги з'єднані попарно так, що кожна наступна дає точний відбиток попередньої, ніби відображеної у дзеркалі [...]. „Дзеркальні” фуги дотепні, безпосередні й живі, ніби виникли випадково, а не є точним відображенням попередніх” [6, с. 316]. Ефект „дзеркального” відображення урізноманітнює повтори в музиці.

П. Фрідріх розмежовує метафоричну та неметафоричну музичність поезії. У межах неметафоричного типу, у свою чергу, виділяє зовнішню і внутрішню музичність. Зовнішня виявляється у свідомій настанові автора збагачувати пісенний фонд культури, будуючи вірш за законами музичного розгортання теми, завдяки повторам актуалізуючи найбільш важливі рядки, як, наприклад, у М. Вороного: „За Україну, / За її долю, / За честь і волю, / За народ!”. Інтонаційно-синтаксична динаміка у вірші „За Україну!”, який Ярослав Ярославенко поклав на музику, досягається виділеною графічно та акцентованою завдяки анафорі ампліфікацією.

У межах внутрішньої музичності (за П. Фрідріхом) виокремлюються такі підгрупи: чиста (залежить від системи наголосів, що визначає динаміку) і лінгвістична (ефекти фоніки, ритміка, ритм). Лінгвістична музичність представлена, з одного боку, універсальною (розмаїття стоп і музичних тактів аналогічне віршовій метриці та ритміці, синестетичні асоціації звуків), з іншого – специфічною музичністю, під якою маються на увазі відношення конкретної мови та специфічної техніки. Виокремлені підгрупи переплетені між собою, а запропонована класифікація виявляється складною для застосування.

Наприкінці ХХ століття в літературознавстві утвердилася теорія інтермедіальності. Інтермедіальну концепцію між мистецьких зв'язків запропонував Вернер Вольф, розмежувавши інтермедіальність у широкому та вузькому розумінні. У широкому тлумаченні, тобто в екстракомпозиційній інтермедіальності, розмежовуються трансмедіальність (наративність музики та літератури, принципи варіації та ін.) та інтермедіальна транспозиція, що виявляється в переносах одного виду мистецтва в інший. У вузькому розумінні йдеться про інтракомпозиційну інтермедіальність, тобто таку інтермедіальність, яка реалізується безпосередньо чи опосередковано в семіотичній структурі окремого твору. Цю інтермедіальність, її підвиди розглянемо докладніше:

1. Інтермедіальна референція:
 - а. імпліцитна референція (інтермедіальна імітація):
 - музикалізація твору („музика в літературі”),
 - програмова музика („література в музиці”),
 - б. експліцитна референція (інтермедіальна тематизація),
 - дискусії про музику в літературі,
 - відображення музики в літературі („музика в літературі”);
2. Плюральна медіальність (сигніфікати належать більше, ніж одній, семіотичній системі):
 - інтермедіальне злиття (виконання опери, опера, „музика і література”),
 - інтермедіальна комбінація (текстова основа опери, „музика і література”).

Один із авторитетних теоретиків інтермедіальної концепції Вернер Вольф вважає типологію Стівена Пола Шера інтракомпозиційною інтермедіальністю, тобто такою інтермедіальністю, при якій зв'язки літератури і музики виявляються всередині твору.

Кореляція типологій С. Шера та В. Вольфа дозволяє зробити висновок, що плюральна медіальність (за В. Вольфом) співвідносна з підгрупою „музика і література” і виявляється як синтез, наприклад, слова та мелодії в пісні, драми та музики в опері. Інтермедіальні компоненти в цій підгрупі відзначаються

гетерогенністю, гібридністю і призводять до появи нових синкретичних форм – звукових фільмів, опери.

Інтермедіальна референція – на відміну від плюральної медіальності – характеризується однорідністю семіотичної системи. В інтермедіальній референції розмежовуються два варіанти зв'язків: експліцитні, що виявляються в інтермедіальній тематизації, та імпліцитні, що характеризуються інтермедіальною імітацією.

В. Вольф у взаємодії музики та літератури виокремлює такі форми: *відкриті / прямі* („музика та література”, тобто вокальна музика) і *приховані / непрямі* („література в музиці”, тобто програмова музика, і „музика в літературі”). В останній, тобто в реалізації „музики в літературі”, Р. Брузгене на основі класифікації В. Вольфа виділяє такі рівні:

„1. Тематизування музики (розказування, використання музичних образів); тематизування в межах тексту з/без спеціальної функції метатексту чи метаестетичного відображення; тематизування паратексту; тематизування контексту.

2. Імітація (музикалізація літератури): „мовленнєва музика”; аналоги форм і структури (мікро- і макроформи); аналоги змісту музики.

(Обидва ці випадки музикалізації можуть бути зв'язані з асоціативним мисленням.)

3. Відтворення музики в літературному тексті шляхом асоціацій: загальні способи музичної референції, специфічні способи музичної референції” [7, с. 110–111]. Так звана „музика в літературі” може реалізуватися різними засобами: тематизацією її компонентів, подібністю акустичних феноменів під час їх відтворення, структурними аналогами тощо.

Тематизація музики спостерігається тоді, коли в літературному тексті описуються враження, навіть вигаданими чи реальними музичними творами, як, наприклад, в „Adagio consolante” М. Яцківа:

„Слухаю і собі не вірю.

Пливають тони, дивна музика... знайомі таємні тони. Лише скрипка може їх виспівати, бо груди скрипки – це груди дитини...

Лине скарга з далекого світу... Сльози перемінилися в діаманти і падають на глибину, а на тій глибині струни арфи. Чим

більше звисока падають, тим тони вищі, а чим нижче сльози падають, тим гомін ясніший” [8, с. 219]. Письменник відтворив сприйняття музики, автором якої був, очевидно, юнак, змучений усвідомленням своєї провини перед дитиною, яку під час забави ненароком упустив, тому й чується в мелодії „сміх розбавленої дитини” [8, с. 219], що незабаром після цього померла, тому мелодія нагадує про цей трагічний випадок, непокоїть, не дає спокою. Музика народжується зі зворушення і дозволяє передати цілу гаму почуттів – неясних, мінливих, не завжди ясно усвідомлених. „...Музикалізація тексту, – підкреслює Р. Брузгене, – створюється як заздалегідь продумане формування дискурса, що здійснює вплив на лінгвістичний матеріал, композицію повісткування, структуру, підбір образів із метою виникнення в художньому тексті переконливої аналогії з музичним твором чи з його впливом” [7, с. 114]. Музичність у літературі стає додатковим засобом смислотворення, не витісняючи й не ущемлюючи виражальні можливості слова. У процесі функціонування музичного твору – під час створення, виконання і сприйняття – відбувається нарощування його смислових відтінків завдяки співтворчості композитора, виконавця та слухача, які беруть участь у комунікації, актуалізують свій життєвий та емоційний досвід. Виконавець і слухач нерідко по-своєму сприймають авторський задум, стають, по суті, його активними співтворцями, долучаючи власні асоціації, що виникли у процесі сприймання. Під звуки музики вони пригадують своє минуле, уявляють майбутнє, знаходять у заспокійливій мелодії бажану гармонію, в бурхливій – передчуття нових катаклізмів.

Привертає увага й актуалізація зовнішнього вигляду музичних інструментів, що стає додатковим засобом смислотворення. Уподібнення людської душі до музичного інструмента спостерігалось ще в романтиків – Ж. Жубера, Новаліса, Ф. Шлейєрмахера, в цьому випадку музика передавала мінливість відчуттів. Зовнішній вигляд скрипки нагадує жіночі груди (як у мініатюрі „Дитяча груди у скрипці” М. Яцкова), а гра на цьому музичному інструменті – невгамовний дитячий плач: „Музика строїв скрипку, в ній будився тихий плач дитини. ... Жалі скрипки обіймалися з шумом лісу, з зойком вітру серед ночі та з маминою думкою” [8, с. 185]. Музика зливається і з шумом

лісу, і плачем дитини, навіює почуття, передає внутрішній стан героя.

Українські письменники межі XIX–XX століть не лишилися осторонь процесів зближення мистецтв, художньо обробляючи сюжети відомих народних пісень: О. Кобилянська у повісті „У неділю рано зілля копала”, С. Васильченко в оповіданнях „Чайка”, „На калиновім мості”, Г. Хоткевич у повісті „Камінна душа” та багато інших. Пісня про ватажка опришків Марусяка та молоду попадю, яка кинула хворого чоловіка та малу дитину, художньо трансформується письменником у повісті „Камінна душа”. На відміну від народнопоетичної інтерпретації, згідно з якою жорстока попадя ототожнювалася з „камінною душею”, Г. Хоткевич усуває подібні крайнощі, зображуючи романтичну натуру, яка спрагло чекала щастя, сподівалася, що прийде воно „дзвенячим ланцюгом”. Героїня Г. Хоткевича ще не мала дітей, закохавшись у красеня Марусяка, скривдженого Юріштаном, а її чоловік – отець Василь – виявився обмеженим, не спроможним зрозуміти пориви її юної душі. Закоханій героїні Марусяк здавався незвичайним, таємничим „півбогом” на крилатому коні, що зробить її королевою в казковому царстві. Тому таким гірким було пізнє прозріння героїні, що мала нагоду переконатися в жорстокості й аморальності опришка, який втратив авторитет навіть в очах таких же, як сам, опришків. Лише в передсмертну хвилину отаман знову став самим собою, навіки прощаючись зі світом і людьми: „Опришок приложив флоєру до губ... Все завмерло... І... як далекий шепіт ріки, залитої місячним сяйвом, як скарга переляканої страдалиці-трепітки під вікном, як воркування горлички над щастям минулим, заспівали звуки і понеслися... над нею різнобарвною товпою, над судьями, ксьондзами, катом, шибеницею... І заблискотіли, заграли цвітами в повітрі високо, переплітаючися в невидимі троянди ніжності, і злітали звідти, мов журкіт жайворонка, і розсипалися...” [9, с. 264]. Цією грою, в якій виявилися розгубленість і каяття, скарга на знівечене життя і сподівання на чудо, Марусяк прощався з життям, змусивши присутніх забути на хвилинку про все („І поки грав Марусяк, поки тріпотіли в осіннім небі останні ридання лебединої пісні, – в великів очарованню стояла товпа...” [9, с. 264]). Музика гіпнотизує натовп, долає станові бар’єри, майнові кордони, прокладає шлях до взаєморозуміння і гармонії.

Рената Краукліс пропонує враховувати в літературно-музичних зв'язках апеляцію до семантики, синтактики і прагматики музики. „Тема музики в літературі не вичерпується міжсеміотичною транспозицією з одного мистецтва в інше, – вважає дослідниця. – Літературний текст також апелює до різних філософських концепцій <...>, а також до семантики слів-сигналів (музика, наспів, звук, ритм, хор, скрипка та ін.), значення яких розширюється за рахунок літературного контексту” [10, с. 84]. Згадані слова-сигнали, звичайно, потребують чіткішої диференціації, що дозволить виявити їх функціональне навантаження у творах.

Співвіднесення музичної та поетичної комунікацій зумовлює необхідність виявлення термінологічних інкорпорацій. О. Рисак [11] зосередив увагу на таких термінологічних запозиченнях із теорії музики, як інструментовка, консонанс, дисонанс, симфонія, поліфонія, мелодія, каденція, що ввійшли в літературознавчий обіг. З іншого боку, музикознавство також оперує поняттями з теорії літератури: хореїчний мотив, ямбічна фраза, інтонація, драматургія тощо. Отже, таким чином відбувається взаємозбагачення понятійно-термінологічного апарату літературознавства та музикознавства.

2.2. ЛІТЕРАТУРНО-МУЗИЧНІ КОРЕЛЯЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ. (ШТРИХИ ЗІ СПОСТЕРЕЖЕНЬ)

З урахуванням розроблених у зарубіжному літературознавстві теоретичних настанов і напрацювань російських (М. Каган, Ю. Лотман, Б. Кац, Л. Гервер, І. Борисова, Р. Краукліс) та українських учених (І. Франко, А. Волков, М. Ігнатенко, О. Рисак, О. Астаф'єв, Д. Наливайко, І. Жодані) простежимо, якими шляхами здійснювалося перекодування музичних вражень вербальними засобами, як відбувалося засвоєння українськими поетами межі ХІХ–ХХ століть виражально-сугестивних можливостей музики, як авторам вдавалося відтворити жанрові особливості музичних творів, досягти мелодійності звучання. У зв'язку зі складністю мети та значним обсягом емпіричного матеріалу свідомо обмежимося найпоказовішими літературно-музичними кореляціями, які спостерігалися в українській ліриці

зазначеного періоду, маючи на меті продемонструвати суголосність пошуків українських поетів тенденціям, що спостерігалися в цей час у європейських літературах.

Звернемо спочатку увагу на експліцитний рівень міжмистецької взаємодії, що виявився, зокрема, в імітації жанрових ознак музичних творів ліричними, свідомо винесених у заголовковий комплекс, що не раз акцентували, наприклад, С. Черкасенко (цикли „Романси”, „Симфонія ночі”, „Серенади”), В. Пачовський („Соната”, „Соната терпіння”), П. Карманський („Місячна соната”), Б. Лепкий („Молоді пісні”), Леся Українка („Романс”), М. Вороний („Серенада”), В. Самійленко („Романс”, „Вечірня пісня”) та інші поети межі століть. Апеляція до жанрових канонів музики призводила до зовнішнього уподобнення структури ліричних текстів до музичних, сприяла зближенню цих мистецьких сфер, дозволяла експлікувати властиві літературі засоби виражальності, що, крім структурного та лексико-семантичного рівнів, реалізувалися на фонічному.

Структурні аналогії з музикою потребують уважного прочитання, адже вони можуть виникнути не лише внаслідок свідомого відтворення, а й на основі спільних для мистецтва принципів формотворення. В. Пачовський назвав свій триптих „сонатою”, цим самим, очевидно, акцентував свідому імітацію жанрових ознак музичного твору, специфіка якого виявляється у протиставленні й розвитку двох тем, що набувають різної тональності, зумовленої в цьому випадку несподіваним заміжжям коханої, яка віддала перевагу іншому. Авторське жанрове визначення – соната – стає у триптиху маркером інтермедіального зв'язку з камерною інструментальною музикою, її багатим емоційним потенціалом, сугестивною силою. Музикознавчий код літературознавчої інтерпретації триптиху, отже, актуалізується самим автором. Як і в сонаті, мотив палкого кохання у триптиху зіставляється, а потім протиставляється настроям зраженого юнака, який страждає і не може перебороти своїх почуттів: „Цілувала і спивала / Ревні сльози з віч моїх, / Та й випила мою душу, / Моє серце, сум і сміх!” [12, с. 305]. В останньому вірші триптиху подвійна тональність акцентується як на семантичному, так і на структурному рівнях. Триптих відтворює музичну структуру сонати і тому відсилає до творів подібної жанрової парадигми, що мають у своїй основі загальноестетичні принципи

побудови. Особливого значення набуває той факт, що в унікальності кожного окремого художнього тексту виявляються універсальні естетичні структури, притаманні іншим видам мистецтва, для яких характерні, на думку А. Махова, „наявність деякого наростання, досягнення кульмінації і спаду з подальшим заспокоєнням (кода)” [13, с. 161]. Дослідник скептично ставиться до імітації в літературі музичних форм. „...Щоб виявити в тексті „сонатність”, – наголошує А. Махов, – достатньо будь-яку пару контрастуючих елементів оголосити головною та побічними партіями, будь-який варійований повтор цього контрасту – назвати репризою чи, за бажанням, розробкою” [12, с. 123].

Проекція музичних жанрів справді не завжди знаходила належну художню реалізацію, лишаючись іноді бажаною, позірно імітованою ніж належним чином вербально реалізованою. У циклі „Серенади” С. Черкасенка – відповідно до жанрової дефініції – обігрувалися любовні колізії під вікном коханої, якій закоханий у неї юнак освідчувався в коханні під музичний акомпанемент лютні чи гітари, щоб прихилити її серце. Ліричний герой переносить свій закоханий стан на весь навколишній світ: „Од кохання нічка п’яна / Мліє в сні... / Встань, виходь, моя кохана: / Ще лунатимуть до рана / Тут пісні” [14, с. 79]. Сила почуттів увиразнюється за допомогою алітерацій, асонансів, проте екзальтованість, надмірна чутливість героя досить відчутні і призводять до багатослів’я та надмірної риторики. Культивовані на початку ХХ століття жанри серенади, романсу, симфонії, сонати підтверджували взаємопроникність музичної та ліричної семіотичних систем.

На межі ХІХ–ХХ ст. українські письменники не раз апелювали до музичних інструментів: Леся Українка, скажімо, звіряла свої настрої фортепіано, Олександр Олесь – арфі, лірі, кобзі, Петро Карманський – цитрі, струнному, переважно щипковому музичному інструменту, що був поширений в Австрії та Німеччині. Леся Українка зізнавалася фортепіано як своєму „давньому другу”, звіряючи найсокровенніші відчуття:

... Жаль мені!

З тобою звикла я ділитися журбою,
Виповідувать думки веселі і сумні

[15, с. 68].

Поетеса непогано імпровізувала, її музичні імпровізаційно-композиції, як згадує її подруга Оксана Стешенко, були сумними і водночас ніжними.

Своєю виконавською майстерністю уславився Гнат Хоткевич, який під сценічним псевдонімом Гнат Галайда зачаровував слухачів віртуозною грою на бандурі, майстерним виконанням українських народних дум та історичних пісень. Захопившись екзотикою Гуцульщини, Г. Хоткевич поетизував народні музичні інструменти („Що се? Що се за звуки? – питає душа тоскливо. Се гуцульська трембіта. Це стародавній подарунок минулих гірських людей своїм нащадкам, се єдина лучність поколінь. На сій трембіті в сих горах грали тисячі літ тому”; „І була в тій флюєрі душа. Білася в сумнівах, в печалі надземній, плакалася й скаржилася на недосяжність гармонії, недостижимість щастя. Горличкою сизою зраненою трепеталася, сумувала шелестом трав сухих, нескошених трав, півзрубаного дерева”).

Відтворення вражень, викликаних грою на музичних інструментах, підпорядковувалося розкриттю настроїв реципієнта, який саме так відчував її, переживав майстерне виконання музичного твору. М. Яцків, відтворюючи музичний ефект наростання (крещендо), зображує, як пришвидшується темп танцю: „Мати пішла в колесо, дівка взяв страх. Кличе матір зразу потихо, потому голосніше, та вона не чує його, не видить, лиш бігає з іншими в колесо і сміється, як би плакала, аж дівка по серці ріже.

Він не може на це довше дивитися і плаче, зойка на все горло, але цього ніхто не чує, бо його плач у скрипці” [8, с. 185]. Гра на скрипці, що формою нагадує серце, асоціюється з невтішним плачем дитини.

У художньому світі українських авторів закономірно озивалися музичні інструменти, на яких вони грали, актуалізувалася їх символіка. Щоправда, в Б.-І. Антонича Творцем і водночас Виконавцем поставав Бог („Слухаймо великого концерту, як увечорі / на фортепіано світу – кладе долоні Бог”). У Лесі Українки актуалізувалися такі музичні інструменти, як ліра, арфа, кобза, фортепіано („Сафо”, „Сім струн”, „Відгуки”, „До мого фортепіано”, „Єврейська мелодія”); у Г. Чупринки – ліра, кобза, флейта („Лірники”, „Оркестр”, „Останній звук моєї ліри...”, „Давня кобза”); у М. Вороного – скрипка

(„Скрипонька”); у В. Пачовського – рояль, арфа, труба, скрипка, сурма, сопілка, мандоліна („На гори, на гори...”, „Я дрався на сам верх і падав від втоми...”); в О. Олеся – арфа, кобза, бандура, сурма, рояль („Порвалися струни на арфі...”, „Плач, моя кобзо, невтїшно ридай...”); у Б. Лепкого – трембіта, скрипка та інші. Справді цей набір музичних інструментів справляє враження великого оркестру, що виконує симфонію. Хоч перелік і не претендує на всеохопність, проте, на мою думку, переконує, що у згаданих авторів домінують струнні музичні інструменти: арфа, ліра, кобза та інші. Різниця між типами музичних інструментів має важливе значення, адже, як помітила Лариса Гервер [16], струнні й духові інструменти протиставляються як інструменти небесних і підземних богів, асоціюються, відповідно, з аполонівським і діонісійським первнями. Аполонівське, у свою чергу, викликає асоціації з порядком, мірою, ладом, відбиває одвічне прагнення людства до гармонії; діонісійське, навпаки, асоціюється з дисгармонією, екстазом, хаосом, руйнацією.

Навіть один і той самий музичний інструмент набуває у поетів різних смислових відтінків, адже відбиває емоційний стан автора, гаму його мінливих почувань. Персоніфікація музичних інструментів дає можливість передати різні емоційні стани, динаміку почуттів: „Граї, хлопче, граї, нехай голосить арфа, / хай плачуть струни...” [15, 212]. Почеплена на вербі арфа в поезії Лесі Українки „Ave regina” нагадує про митця, який відмовився співати в неволі. Введення у словесну тканину віршів назв музичних інструментів сприяло актуалізації їх символіки, розширенню асоціативного поля текстів, актуалізації емоційно-виражальних ресурсів музики, її сугестивному впливу на читача.

Перевага струнних музичних інструментів виразно простежується в Лесі Українки, для якої музична стихія була такою ж органічною, як і літературна. Поетеса навіть вірші в цикли „Сім струн”, „Ритми” групувала за музичним принципом, тим самим розширюючи виражальні можливості слова, дбаючи про мелодійність звучання. В основі циклу „Сім струн” – ноти музичної гами, сім струн, звучанню яких відповідає ритміко-фонічний візерунок ліричних віршів, інкрустованих асонансами, алітераціями. Поетеса цим ліричним циклом продемонструвала подібність музичної та поетичної комунікацій, у процесі яких змінюються адресати: Україна, немовля, фантазія, власне

мистецьке „я”, що пізнається у творчому акті, який невіддільний від процесу самопізнання, адже, пізнаючи інших, автор глибше розуміє самого себе, свої неусвідомлені пориви. Лірика дає простір для автокомунікації. Згадаймо, наприклад, не раз цитовані „Гетьте, думи, ви хмари осінні...”, що служать прикладом самоапеляції, необхідної для усвідомлення свого життєвого шляху, свого покликання.

З урахуванням слухового сприйняття лірики Леся Українка лишила вказівки щодо того, як мають звучати і сприйматися її вірші: „Do” – урочисто, „Re” – весело, „Mi” (як і належить колисковій) – заколисує і водночас застерігає („Любо ти спатимеш, поки не знатимеш, що то печаль...”) і т. п. Актуалізація аудіальних особливостей, музичної термінології – „adagio” (повільно, спокійно), „piano” (тихо), „allegro” (швидко, весело), „forte” (голосно) – служить досягненню потрібного звукового ефекту. Імітацією гри на арфі – улюбленому музичному інструменті Аполона – поетеса підкреслює генетичну єдність музики і лірики, впорядкованість і лад у своїй душі, яку турбує насамперед стан рідної країни:

Сім струн я торкаю, струна по струні,
 Нехай мої струни лунають,
 Нехай мої співи літають
 По рідній, коханій моїй стороні.
 І, може, де кобза знайдеться,
 Що гучно на струни озветься,
 На струни, на співи мої негучні
 [15, с. 49].

Висвітлення музики літературою відбувається на різних рівнях художнього тексту: семантики, структури, фоніки, ритміки тощо. Щодо семантичного зрізу слухним здається міркування О. Астаф'єва про те, що „музика торує шлях до асемантичності, значенневого миготіння, ірраціональних глибин” [17, с. 20], що не завжди піддаються однозначному прочитанню, вербальному відтворенню. Виокремлені рівні взаємодії мають розглядатися не ізольовано, а у взаємозв'язку, взаємодоповнюваності, адже фоніка нерідко увиразнює семантику тексту, ритміка – його емоційну тональність тощо. Музичний твір як „живий організм”,

тому, на думку В. Фоміна, „будь-яка зміна елементів веде до зміни системи, і навпаки” [18, с. 20]. Зміна ритму, наприклад, призводить до семантичних зрушень, нових смислових відтінків:

Скрипонько-зрадонько,
 Люба принадонько,
 Тихо-помаленьку грай, –
 Серця самотнього,
 Серця скорботного
 Вкрай не вражай!..

 Уночі під дощем,
 Загорнувшись плащем,
 Я ловлю, я хапаю ті звуки...
 [19, с. 95].

Перекодування музичних засобів художньої образності здійснюється шляхом відтворення переживань реципієнта, його суб'єктивних асоціацій, викликаних музикою. С. Чарнецький як завзятий театрал, поет мистецьких рефлексій жваво реагував на культурні події: спектаклі, театральні вистави, оперні прем'єри. У циклі „Відзвуки”, наприклад, відбилися враження, навіяні творами польського композитора Федеріка Шопена. Уже назвами віршів – „Ноктюрн es-dur”, „Ноктюрн d.moll”, „Прелюдія des-dur” та ін. – акцентувалися джерело вражень та музична термінологія. Музичні номінації були розраховані на посвяченого читача, який сприйме їх у відповідній до назви тональності. У музичному плані релевантною виявлялася імітація звучання віршів цього циклу. Слухові асоціації породжували синестетичні картини, що підтверджували суб'єктивність рецепції, особистісне сприйняття почутого: „Гей, овів мене дим мужицьких хатин, / Вбійчий запах шальвії та рути, / Де вишневий садок, срібна вільха і тин / Шепче слово задуми і смуги...” [20, с. 579]. Проте автор міг і не назвати ні музичного твору, ні композитора, що ускладнило б процес інтерпретації ліричних віршів. Досліднику довелося б у цьому випадку розшифровувати, відгадувати, що ж викликало ту чи іншу емоційну реакцію в автора вербального твору.

З-поміж поетів-звуколюбів, які дбали про звукову інструментовку вірша, його ритмічний малюнок, слід неодмінно

згадати Г. Чупринку – цього „алхіміка” слів, майстра звукових комбінацій. Чарівну мелодію він створював зі звуків і підпорядковував її розкриттю мінливих відчуттів, емоційних станів:

Тремтять, летять вабливі звуки,
А з ними радощі, і сум,
І гніт душевної розпуки,
І ніжний усміх світлих дум
[21, с. 68].

Повтори звуків, окремих слів, вербальних конструкцій творили неповторну мелодію. Слухові асоціації породжували смислові, до яких долучалися раніше здобуті враження, що посилювалися фонічним рівнем тексту: „Будять тишу листом вишні, / Липи, яблуні, дуби; / Десь дзвенять дзвінки розкішні...” [21, с. 222]. Алітерацією акцентувалися багатоголосся природи, різноманітні слухові асоціації, викликані церковними дзвонами („Із дзвіниці / З міді, з криці / Рвуться дзвони, / Смертні тони / Нерозривні, / Переливні, / Линуть, линуць далі й далі, / Ллються, плачуть, дзвонять воєм...” [21, с.]). Асоціативний план вибудовується за фонічним принципом.

Акустичні ефекти швидкого руху потяга досягаються у вірші „Порожняк” ономатопеєю („Стук! Грюк!”), епіфорою („По дорозі порожняк”), асонансами (нагнітанням *о, и*), алітерацією („По дорозі торохтить, / Їде, котиться, летить...”). Звукова організація вірша підтверджує досягнення ефекту, що співвідноситься з людським життям: сповненим поривань чи порожнім, торохкітливим, як і потяг без вантажу. У ліриці Г. Чупринки спостерігалось, як зауважує О. Камінчук, „підпорядкування образу ритмомелодичній структурі” [22, с. 273], словесно-музичному навіюванню.

М. Вороний зізнався, що „почав писати з такого ж побудження, з якого люди починають співати” [23, с. 605]. Певний настрій, який він відчував, потребував звукового вираження, породжував мелодію, яка потім знаходила вербальну реалізацію.

Зорі-очі, очі-зорі
Тут і там.

Тут зорять до дна прозорі,
 Там горять, як іскри в морі...
 Зорі-очі, очі-зорі,
 Я співаю вам!
 [19, с. 117].

Поет вдається до властивих музиці прийомів, завершуючи вірш варіацією його початкової строфи: „Очі-зорі, зорі-очі / Тут і там. / Тут жагучі, тут дівочі; / Там блискучі, там урочі... / Очі-зорі, зорі-очі, / Я співаю вам” [19, с. 117]. Варіювання *зір-очей* ґрунтується на ефекті смислового резонансу, коли повторене слово збагачується новими смисловими відтінками, обростає додатковими нюансами.

Настрій увиразнюють повтори, що дозволяють утривалити емоції, надати їм сили і переконливості. Отже, словесна музика в художній літературі досягається, по суті, тими ж засобами, що і в музичному мистецтві, тобто різними видами повторів: словесних конструкцій, слів, звуків і т.п.

М. Вороний, як помітила Н. Костенко, за допомогою півверсів, тобто гемістихів, урізноманітнював виражальні можливості строфи, імітуючи одночасне звучання двох голосів, досягаючи бажаної поліфонії:

Хвилює пісня, немов зітхання,
 Немов молитва без уповання...
 В глухих акордах – мінорні тони
 І журні дзвони, далекі дзвони...
 Хлюпочуть хвилі, шепочуть хвилі,
 В тумані пливуть уривки милі:
 Голівка Греза, ескіз Родена,
 Меланхолійний ноктюрн Шопена...
 [19, с. 28].

Аудіальний ефект звучання двох голосів посилювався словесними повторами, фонічною виразністю.

Вербальна музика в ліриці нерідко реалізується експліцитно, якщо йдеться про словесну інтерпретацію музичного твору, що має, як правило, суб’єктивний характер і залежить від емоційного стану, естетичного і життєвого досвіду реципієнта, який може

виявляти особливу чутливість до музики, піддаватися її впливу, як це сталося, скажімо, з самою Ольгою Кобилянською, яка розплакалася під звуки музики Ф. Шопена. Цей автобіографічний факт вона відтворює в „*Impromptu phantasie*”, зображуючи екзальтовану дівчину, яка не може погамувати своїх почуттів: „І тепер розляглись тони пориваючої, неописаної, якоїсь немов морозячої краси... Те, що грав, була пристрасть, а як грав – зраджувало його яко людину...

Зразу стало їй холодно, а опісля – сама не знала, як се прийшло – почала плакати. Тихо, але цілою душею. Її перемогло знов те щось, що пригадувало образи, переходило в тони і немов душило...” [24, с. 462]. Музика виявляється своєрідним детонатором бурхливої емоційної реакції. Зізнання героїні в тому, що, коли лунає музика, вона „готова вмирати”, підтверджує її вразливість та емоційність. Тому виконавець вальса Ф. Шопена не радить дитині грати твори цього композитора, адже вони стануть зрозумілими пізніше, коли дівчина здобуде певний життєвий досвід, навчиться гамувати почуття. Героїня живе у світі звуків, прагне передати за допомогою них свої життєві враження („А те шубовстання лишилось їй в пам’яті, і вона силувалася віддати його звуками” [24, с. 460]), сприймає життя як своєрідний музичний твір – сонату. Цей жанр камерної інструментальної музики відзначається тим, що поєднує і розвиває відразу дві теми, які впродовж твору змінюють тональність. У житті, на думку героїні, ці тональності чергуються і химерно поєднуються.

Музика допомагає розкрити настрій персонажів, передати ірраціональні глибини переживань, активізує образно-асоціативне мислення. Вона збуджує, зворушує, пориває, торкається ірраціональних глибин людського ества, тому письменники нерідко свідомо збагачували свої твори засобами музичної виражальності. Є. Маланюк, наприклад, любив читати свої вірші в супроводі музики Людвіга ван Бетховена, що найбільшою мірою відбивала його неспокійному характеру та бурхливій добі. „В тобі одним гримить Бетховен...”, – зізнавався автор, усвідомлюючи, що музика німецького композитора відбиває особливості його світовідчуття.

Експліцитний рівень міжмистецької взаємодії виявляється і тоді, коли ліричний вірш присвячений відомому композиторові,

як, наприклад, триптих Б. Лепкого „Миколі Лисенкові” чи диптих М. Вороного „Серце музики”, що акцентує причини смерті композитора: „Повне святої розпуки, / Серце музики стискалось, / Далі – не стерпіло муки / І розірвалось!..” [19, с. 175]. Для поетів Микола Віталійович Лисенко – це насамперед виразник народної душі, співець мелодій рідної землі, „лицар і кобзар” (за визначенням М. Вороного). Імпліцитний вияв літературно-музичних контактів декодувати значно важче, адже за ним чимало недовомовленого, чітко не виявленого, ледь уловимого.

Звичайно, перераховані види міжмистецьких зв'язків не можуть претендувати на повноту, не відбивають усього розмаїття явищ, а лише дають уявлення про окремі міжмистецькі інтерференції, найбільш активно впроваджувані українськими поетами на рубежі ХІХ–ХХ століть. Виокремлені різновиди літературно-музичних кореляцій можуть виявлятися в єдності, посилюючи, наприклад, семантичний рівень художнього тексту звуковими ефектами. Літературно-музичні інтерференції збагачують діалог поетів із читачами, надають йому відтінків недовомовленості й багатозначності, ірраціональної глибини і неодновимірності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Каган М. С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М. С. Каган. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.
2. Вислоух С. Література й візуальний образ. Простір структурної спільності мистецтв / Северина Вислоух // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початку ХХІ ст. / Упоряд. Б. Бакули; за заг. ред. В. Моренця; Пер. з польськ. С. Яковенка. – К.: Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2008. – С. 309–321.
3. Франко І. Із секретів поетичної творчості / Іван Франко // Зібр. тв.: У 50 т. – Т. 31. – К.: Наук. думка, 1981. – С. 45–119.
4. Борев Ю. Б. Эстетика. 3-е изд. / Ю. Б. Борев. – М.: Политиздат, 1981. – 399 с.
5. Эльстер Э. Принципы литературоведения. Том II. Стилистика / Перевод О. Бургардта / Эрнст Эльстер // Творчість Юрія Клена і міжвоєнна доба в українській літературі. Збірник наук.

праць. – Вип. 2 / Ред. кол. І. Руснак, О. Баган та ін. – Вінниця: ТОВ „Фірма «Планер»”, 2012. – С. 475–533.

6. Швейцер А. Йоганн Себастьян Бах / Альберт Швейцер; пер. с нем. и послеслов. Я. С. Друскина. – М.: Музыка, 1965. – 728 с.

7. Брузгене Р. Музыка в литературе: тематизирование как аспект имагологии / Рута Брузгене / Літературна компаративістика. – Вип. IV: Имагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. – Ч. 1. – К.: ВД „Стилос”, 2011. – 296 с.

8. Яцків М. Муза на чорному коні: Оповіданні і новели. Повісті. Спогади і статті / Михайло Яцків / Упоряд., автор передм. та приміт. М. Ільницький. – К.: Дніпро, 1989. – 846 с.

9. Хоткевич Г. Камінна душа / Гнат Хоткевич; передм. та навч.-метод. матеріали Л. Слободянюк. – К.: Школа, 2009. – 288 с.

10. Крауклис Р. Г. Типология литературно-музыкальных корреляций / Рената Крауклис // Филологические записки: Материалы герценовских чтений: Сб. ст. / ред.-сост.: А. М. Новожилова, РГПУ им. А. И. Герцена. – СПб., 2005. – С. 13–18.

11. Рисак О. О. Найперше музика у слові: проблема синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. / Олександр Рисак. – Луцьк: Вежа, 1999. – 402 с.

12. Пачовський В. Соната / Василь Пачовський // Розсипані перли: Поети „Молодої Музи” / Упоряд., автор передм. та приміт. М. М. Ільницький. – К.: Дніпро, 1991. – С. 305.

13. Махов А. Е. Musica literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике / А. Е. Махов. – М.: Intrada, 2005. – 224 с.

14. Черкасенко С. Ф. Твори: В 2 т. / Спиридон Черкасенко. – К.: Дніпро, 1991. – Т. 1: Поезія. Драматичні твори / Упоряд., авт. передм. та приміт. О. Мишанич. – 891 с.

15. Українка Леся. Зібрання творів: у 12 т. / Леся Українка. – К.: Наук. думка, 1975. – Т. 1. – 448 с.

16. Гервер Л. Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века) / Лариса Гервер. – М.: Индрик, 2001. – 248 с.

17. Чарнецький С. Відзвуки / Степан Чернецький // Розсипані перли: Поети „Молодої Музи” / Упоряд., автор передм. та приміт. М. М. Ільницький. – К.: Дніпро, 1991. – С. 578–580.

18. Астаф'єв О. Г. Художні системи українського зарубіжжя / Олександр Астаф'єв. – К., 2000. – 52 с.

19. Вороний М. К. Твори / Упоряд., підгот. текстів, передм. та приміт. Г. Д. Вервеса / Микола Вороний. – К.: Дніпро, 1989. – 687 с.

20. Фомин В. Способ существования музыкального произведения и методология сравнительного анализа / В. Фомин // Музыкальное искусство и наука: Сб-к статей. – Вып. 2 / Сост. Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1973. – С. 99–134.

21. Чупринка Г. О. Поезії / Грицько Чупринка / Редкол.: В. В. Біленко та ін.: Вступ. ст. М. Г. Жулинського. – К.: Рад. письменник, 1991. – 495 с.

22. Камінчук О. Художній дискурс української поезії кінця ХІХ – початку ХХ ст. / Ольга Камінчук. – К.: Пед. преса, 2009. – 352 с.

23. Вороний М. До статті О. І. Білецького про мене / Микола Вороний // Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. – К., 1996. – С. 605.

24. Кобилянська О. Ю. Повісті. Оповідання. Новели / Ольга Кобилянська / Вступ. ст., упоряд. і приміт. Ф. П. Погребенника. – К.: Наукова думка, 1988. – 672 с.

РОЗДІЛ III

МАЛЯРСТВО І МУЗИКА В ЛІТЕРАТУРІ

3.1. ПРОБЛЕМА СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ В УКРАЇНСЬКІЙ ЕМІГРАЦІЙНІЙ ЛІТЕРАТУРІ МІЖВОЄННИХ ДЕСЯТИЛІТЬ ХХ СТ.

Суспільно-політичні катаклізми, що спостерігалися в Україні в 1917–1921 роках, призвели до масової еміграції інтелігенції, яка, вирвавшись із лабет кривавих експериментів, прагнула тепер себе реалізувати в інонаціональних умовах. Високий культурний рівень емігрантів (ідеться про вчених, митців, громадсько-політичних діячів) дозволив їм швидше адаптуватися у країні поселення. Після травматичного досвіду, відчувши озонний дух волі, літератори намагалися реалізувати себе в різних мистецьких сферах: у живописі – Василь Королів-Старий, Наталена Королева, Богдан Лепкий, Володимир Винниченко, Святослав Гординський, Володимир Гаврилюк, Галя (Галина) Мазуренко, Марія Башкирцева, Едвард Козак, Олег Ольжич, Микола Биттинський, Федір Габелко, Олекса Грищенко, Василь Курилик, Юрій Косач, Мирослава Ласовська-Крук, Ольга Литвин; у музиці – Наталена Королева, яка вчилася в самого М. Лисенка, Осип Шпитко, Марія Цуканова, Василь Єрошенко, Іван Ковалів, Віра Вовк; театрі – Микола Чирський, Єлисей Карпенко, Володимир Павлусевич, Микола Верес та інші. Звичайно, мала місце і зворотня тенденція: досвідчений письменник Володимир Винниченко почав, наприклад, малювати в перервах між літературною діяльністю і поступово здобув визнання у професійних художників Пабло Пікассо, Фернана Леже, а Василь Хмелюк, дебютувавши як поет, згодом став відомим художником. Важливим у зазначеному нами аспекті є звернення емігрантів до інших видів мистецтва, що дозволяло їм себе якнайповніше реалізувати, найпереконливіше виявити свої творчі можливості, невтомно експериментувати і розширювати свої творчі амплуа. Для письменників-емігрантів реалізація в інших

видах мистецтва мала компенсаторну, терапевтичну функції, дозволяючи силою уяви долати інформаційний розрив з Україною. У когнітивному плані моделювання уявлень про мистецькі феномени дозволяло викликати в читача адекватні авторським ментальні образи, нагадувати про здобутки рідної культури, виявляти свої смаки, вчитися в інших, засвоюючи найкраще.

Василь Хмелюк-поет осмислював джерела творчості, відкривав читачеві свою мистецьку лабораторію:

У робітні тремтіло тихо...
і я розказував про лихо,
що в сивім шепоті лісів,
у легкім лоскоті ланів
перестриває нас
і пензель ложить в руки...
і барвить чисті згуки...

[1, с. 65].

Рядки з вірша „У робітні” мають діалогічний характер, підтверджуючи орієнтацію на читача, який зрозуміє пориви і сподівання творчої особистості.

Василь Хмелюк малював і пензлем, і словом: „Червоних яблук повний кош / І виноградних ягід згряя... / І кілька слів зів'ялих рож / У сонці синьому згоряє” [2, с. 311]. Наведений вірш можна розглядати як зразок натюрморта, намальованого словом, настроєвого, сповненого яскравих барв, радості життя і водночас смутку згасання. Невипадково В. Хмелюка, який найповніше реалізував себе в Парижі як художник, вважали „вродженим колористом”. У його колекції картин, до речі, чимало чудових натюрмортів.

Висвітлення літературою інших видів мистецтва здійснюється шляхом актуалізації мистецької проблематики, зображення образів письменників (Івонни в романі В. Винниченка „Лепрозорій”, Вадима Стельмашенка в романі цього ж автора „По-свій”, Марії у драмі Є. Карпенка „Едельвейс”, Гаїни Сай у романі Д. Гуменної „Золотий плуг”, відомих літераторів у романах В. Петрова „Аліна й Костомаров”, „Романи Куліша”, Поета в „Океані” В. Барки), художників (Корній

Каневич у драмі В. Винниченка „Чорна Пантера і Білий Ведміль”, Лена в романі У. Самчука „На твердій землі”, Аркадій Дроздовський у романі-притчі В. Барки „Спокутник і ключі землі”), композиторів (Лисенко в повісті Наталени Королеви „Без коріння. Життєпис сучасниці”), артистів (Софія Сліпченко у драмі В. Винниченка „Між двох сил”, персонажі п’єси Л. Коваленко „Героїня помирає у першій акті”).

Письменники, які реалізували себе і в образотворчому мистецтві, змальовували своє друге „я”, передавали творчий екстаз художника, захопленого реалізацією своєї потаємної мрії. Б. Лепкий, наприклад, у модерністській новелі „Образ” відтворює світ митця-естета, який, зображуючи оголену жінку, експлікує свої підсвідомі імпульси („артист вдивлявся в образ, як у живу людину, говорив з ним, пестився і любив всею силою, всею тугою наболілої душі”). Художник Рут прагне жити у світі краси – на противагу прагматичному оточенню, яке не може зрозуміти естетичних цінностей. Захоплений своїм творінням – портретом жінки, в якій поєдналися тілесна і духовна краса, – Рут втрачає адекватне сприйняття реальності, уявляє, що кохана з його картини прийшла до нього.

Ніла Зборовська на основі диференціації видів художньої творчості, яку запропонував К.-Г. Юнг, розрізняє інтровертну чи екстравертну позицію митця: „Різне походження творів (зі сфери свідомого чи зі сфери неусвідомленого) позначається на їх формі: твори, написані в інтровертній психологічній позиції, як правило, звернені до естетичного сприйняття, оскільки вони замкнуті на собі й цілеспрямовані у своїх художніх завданнях; твори, написані за екстравертним типом, – наскрізь символічні, є постійною спокусою для думок і почуттів, хоча рідко, на відміну від творів першого типу, приносять доступну естетичну насолоду” [3, с. 178]. Інтровертна позиція письменника виявляється у свідомо спланованому творчому процесі, що не допускає в роботі з відібраним матеріалом вияву несвідомих імпульсів. Рут піддається впливу неусвідомлених елементів психіки, що активізуються за сприятливих умов, породжуючи подібні видіння.

Митці зображуються у процесі творчості, у пошуках натхнення. Вони нерідко постають у ситуації конфлікту не лише з міщанським оточенням, яке їх не розуміє, а й і з самими собою,

як, наприклад, Корній Каневич (Білий Медвідь) із драми „Чорна Пантера і Білий Ведмідь” В. Винниченка. Талановитий художник не може розібратися в тому, що ж для нього важливіше: власний син, якого необхідно лікувати, негайно вивезти із задушливого Парижа, чи картина, моделями для якої служили його дружина Рита (Чорна Пантера) та син Лесик. Хвороба сина не дає можливості завершити полотно, але й продати його задля порятунку дитини митець не хоче, вважаючи їх для себе рівноцінними, завзято змагаючись із дружиною за своє незавершене творіння. Навіть зміни на обличчі хворої дитини Корній фіксує не як люблячий батько, а як спостережливий художник: „Як слабенько кривить губки... Змінився все-таки. От рисочка нова... Не дам, не дам тобі, моє бідне, померти... Мій Лесик не помре...” [4, с. 387]. Побачивши нові рисочки на обличчі сина, митець хоче перенести їх на полотно, біжить ще раз до дитини, щоб запам’ятати і зараз же відтворити нові враження на полотні. Родина дає йому не лише натхнення, але й обтяжує побутовими проблемами, бо він мусить думати не тільки про творчість, не про реалізацію своєї заповітної мрії, а про звичайний заробіток, продавати полотна, не викінчивши їх.

Корній Каневич, з одного боку, протистоїть тим малярам, які шукають натхнення в коханках, моделях, ведуть богемний спосіб життя, з іншого – він близький цьому середовищу, бо уважно прислухається до порад закоханої в нього Сніжинки, яка переконує звільнитися від обтяжливих родинних обов’язків, ізолюватися у світі краси, творити для вічності. „Артист з голови до ніг, од мозку до серця мусить бути красою, – підкреслює вона, – коли хоче не малюнки дати, а красу, велику й вічну” [4, с. 396–397].

На думку Рити, красу слід шукати в земному житті, його радощах і турботах („Життя, Ніко, не в красі, краса в житті, в любові, ось в цьому! (Показує на Лесика.) Це єсть людське...”). Корній же, заповзівшись будь-якою ціною закінчити полотно, радить їй продавати своє тіло Муленові хоча б заради їхнього сина. Конфлікт між подружжям відтіняє чорно-біла символіка твору, акцентована його назвою. Імпульсивна, пристрасна Рита, яку називають Чорною Пантерою, не може погамувати ревнощів, сама свідомо провокує їх, щоб переконатися, що Корній любить її і готовий пожертвувати навіть мистецькими амбіціями ради

збереження родини. Їй здається, що в боротьбі за дитину всі засоби виправдані, проте зусилля виявилися марними: їй не вдалося ні чоловіка переконати в необхідності продати незавершене полотно, ні врятувати єдиного сина. Коли ж художник побачив нові рисочки на обличчі змученої втратою дитини дружини, він, здається, не усвідомлює всієї неприродності ситуації, відтворюючи рисочки страждання на обличчі матері, яка йому позує з мертвим немовлям на руках.

„*Корній* (шепоче). Тепер есть знов... От тут. Так-так... Це воно... Воно, воно...

Рита (тихо, чудно). Воно? (Посміхається).

Корній. Так-так, нічого, нічого, посмішка ця нічого... Тепер добре... (Малює)” [4, с. 437]. Дилема *краса чи родина* набуває трагічного розв’язання: гине і прекрасна картина, яку порізала Рита, і вся родина.

Чорно-білим контрастом у назві твору акцентується полярність, різномасштабність мистецьких і життєвих цінностей, творчих і родинних обов’язків. Образ митця дає можливість виявити коло авторських зацікавлень, розкрити взаємозв’язок між художньою реальністю та проблемами (за М. Бахтіним) „біографічного” автора, актуалізувати естетичні, морально-етичні аспекти творчої діяльності, що, з одного боку, дає митцям задоволення, надію на визнання, славу, а з іншого – мстить їм чорною невдячністю: як сучасників, так і майбутніх поколінь. Звернення до образу митця дозволяє експлікувати власні мистецькі інтенції, художньо верифікувати свої творчі принципи.

Рене Веллек вважав малярські паралелі неверифікованими тому, що вони ігнорують специфічні закони літератури та образотворчого мистецтва як автономних сфер мистецької діяльності. Переконавання в неперекладності художніх тропів на „мову” візуальних мистецтв довгий час домінувало в літературознавстві. С. Вислоух пояснює „реабілітацію візуального образу й повернення до малярської проблематики в літературознавстві” [5, с. 311] насамперед полемікою зі структуралізмом та акцентуванням проблеми іконічності літератури і мімезису.

Ю. Лотман підкреслював: „Митець не створює, а відкриває те, що існує до нього, вічне. Функція його при створенні тексту нагадує роль проявника у створенні фотозображення. Однак роль

ця не пасивна: митець – людина, яка своєю моральною активністю доводить право виступати в ролі посередника, „проявника”, через якого вічні й заздальгідь встановлені значення повинні з’явитися світові” [6, с. 165].

Трансплантація в художню літературу елементів зображальних видів мистецтва відбувається, як правило, шляхом вербального відтворення візуальних вражень, композиції картини, форми споруди тощо. На відміну від зображальних мистецтв – у літературних творах передається невидиме візуальне. Поет і художник Б. Лепкий, наприклад, акцентував зображальний план своїх віршів такими жанровими визначеннями, як „малюнок”, „картинка”.

Порівнюємо поетичні інтерпретації картини „Острів мертвих” (1880) відомого швейцарського художника Арнольда Бекліна, що до цих пір хвилює глядачів, лишаючись таємничою і нерозгаданою – як суворе попередження майбутніх катаклізмів. Зображений художником похмурий острів одним глядачам нагадує про потойбічний світ, іншим – про загибель цивілізації, багатьом – про вічний спочинок на занедбаному цвинтарі, тобто стимулює різночитання, породжує все нові спроби індивідуально-авторської інтерпретації візуально сприйнятих образів. Недарма деталі цієї картини швидко підхопили художники – як неодмінну передумову успіху у глядачів. Це стосується, зокрема, кипарисів, що сприймалися як символ трауру та смутку і швидко „перекочували” до інших полотен. Для художника Валентина Серова ці дерева навіть шуміли якимось по-особливому, „побеклінівськи”.

Картина відомого швейцарського художника мала справді неабиякий вплив і не лише на майстрів пензля (з-поміж них Ісаак Левітан, Сальвадор Далі, Микола Реріх), а й на композиторів (Сергій Рахманінов), письменників (Володимир Маяковський, Масако Бандо, Богдан Лепкий, Петро Карманський), кінорежисерів (Андрій Тарковський, Олег Ковалов). Звичайно, інтерпретаторів цього образотворчого полотна було значно більше, ніж перераховано, однак ми не ставимо за мету – охопити весь спектр мистецьких прочитань цього образотворчого полотна, що мало кілька варіантів, які, з одного боку, підтверджували зацікавлення глядачів, спроможних його придбати для себе, як це зробив, наприклад, Адольф Гітлер, інтуїтивно

відчувши прогностичний потенціал картини, а з іншого – глибину прозрінь майстра.

Під час зіставлення віршів „Острів смерті” Б. Лепкого та „Острів” П. Карманського враховуємо особливості перекодування візуальних образів словесними засобами, а також ту обставину, що один зі згаданих поетів-інтерпретаторів – Богдан Лепкий – планував стати професійним художником, вступивши до Академії мистецтв у Відні. Рецепція образотворчого полотна митцем-професіоналом має свою специфіку, адже дозволяє збагнути особливості композиційного вирішення теми, породжує бажання вступити з малярем у полеміку, перевершити його тощо. Шкала емоційних реакцій цим переліком, звичайно, не вичерпується і може сягати найнесподіваніших відтінків, аж до нівеляції самої естетичної сутності артефакту.

Майстерно описаний поетом мистецький артефакт може привертати увагу читача своїми іманентними властивостями, а не лише раритетністю першоджерела, зацікавлювати авторським баченням цього мистецького феномена. Українські поети, яким довелося стати очевидцями жахів першої світової війни, шукали відповіді на питання, що хвилювали їх сучасників, у художньому досвіді людства, світовій культурі. У картині А. Бекліна їх приваблював насамперед оповитий млою острів, що непорушно височів удалині, звідси і назви віршів: „Острів смерті” у Б. Лепкого та „Острів” – у П. Карманського. Важливою цільовою настановою авторів було виявлення свого бачення образотворчого полотна, що збуджувало їхню уяву, актуалізувало життєвий та естетичний досвід.

Словесне відтворення образотворчого полотна – не просто наслідок рецепції, а спосіб привернення уваги саме до цього мистецького явища як цікавого, значимого, важливого в історії культури. Це, крім того, спосіб відтворення свого бачення візуально сприйнятих образів, перекодування їх літературними засобами. Б. Лепкий у підзаголовку вірша – „до образу Бекліна” – вказував на інтермедіальний зв’язок із першоджерелом, П. Карманський, очевидно, розраховував на читацьку ерудицію, не експлікуючи безпосередньо зв’язку з полотном.

Роль поетів-інтерпретаторів відомої картини можна порівняти з функцією виявлення прихованих смислів, відкриття нового у відомому, адже репродукції цієї картини, випущені великим

тиражем, набули неабиякої популярності. І для Б. Лепкого, і для П. Карманського картина була джерелом вражень, імпульсом до поетичних рефлексій. Поети згадували у віршах лише окремі деталі образотворчого полотна: „Дрімає серед хвиль спокійний та грізний, / Стремить верхами гір над чорний океан” [7, с. 94], „Він [тобто острів. – В. П.] все стоїть, грізний спокоєм сірих скель, / І спить спокійним сном, закутаний в імлі” [7, с. 95]; „Серед моря скала, / Чорний ліс там росте...” [8, с. 500]. Статика образотворчого полотна набула у віршах динамічного висвітлення завдяки дієсловам на позначення дії („дрімає”, „стремить”, „стоїть”, „росте”), тобто трансплантація образів картини підпорядковувалася законам художньої літератури як виду мистецтва, здатному передавати динаміку. Зміна часових планів – *минулого / теперішнього / майбутнього* – надавала словам Б. Лепкого прогностичного характеру:

Хто терпів за життя,
Най собі відпічне
[8, с. 500].

Відтворення літературою елементів зображальних видів мистецтва відбувається, як правило, шляхом вербального відтворення візуальних вражень, композиції картини, її дальнього і переднього планів тощо. Б. Лепкий як інтерпретатор картини Бекліна апелював не так до зорових вражень, як до інших відчуттів: тактильних (хвилі в нього „зимні”, весло „хрустальне”), аудіальних („Хто роботу зробив, / Хто відбув свою путь / Хто свій день пережив, / Най чимскорше йде в путь”).

У процесі уважного сприймання образотворчого полотна можна виділяти в ньому окремі фрагменти, кадри. На думку Анрі Бергсона, процес сприймання, формування думки загалом відбувається за кінематографічним принципом нанизування та кадрування. Маляр у процесі реалізації творчого задуму монтує деталі, розташовує на полотні, подаючи різними планами. Виокремленням в образотворчому полотні більших чи менших кадрів, розташуванням їх у часі і просторі можна надати йому динаміки, привести в рух застигли деталі. „Мистецтво живопису – це не тільки мистецтво побудови кадру, а й мистецтво монтажу” [9, с. 11], – підкреслює Г. Ключек.

У картині „Острів мертвих” виділяються такі кадри: маленького човника з труною посеред річки Стікс, поданої крупним планом постаті перевізника в царство мертвих – Харона, похмурого острова, що видніється вдалині, та вирубаних з обох боків скелі могильних склепів, над якими нависли в’язи (в іншому варіанті полотна – кипариси). Увага глядача фокусується на зображеній у центрі картини постаті в білому, що з’явилася завдяки проханню вдови фінансиста Георга фон Берна, яка, відвідавши майстерню художника, не приховувала свого захоплення і вмовила його намалювати для неї подібну картину. Б. Лепкий, реагуючи на беклінівську інтерпретацію, акцентує:

... На скалі смерті храм, –
Одинокий пором
Доїжджає до брам
[8, с. 501].

Пором перевозить до місця вічного спочинку, де немає руху, де панує вічний спокій. Картина А. Бекліна була для Б. Лепкого джерелом поетичних рефлексій, приводом до висловлення свого розуміння неминучості життєвого кінця. Це його філософія, його бачення візуально сприйнятих образів.

У диптиху П. Карманського „Острів” помітні ширші узагальнення, що досягаються ототожненням острова з народом, який безжально шматують чужинці.

І хоть з усіх боків хижацькі дикі орди
Гризуть твоє нідро з нахабністю вовків,
Ти б’єш їх по лиці страшним бичем погорди
І величчю терпінь тривожиш ворогів
[7, с. 95].

Поети-інтерпретатори ніби заново відкривали артефакт, віднаходячи в ньому несподівані нюанси. У вірші Б. Лепкого наголошувалося, що острів – це „смерті храм”, у диптиху П. Карманського акцентувалося, що це застиглий від страждань народ, якому лишилися на згадку лише сни про волю. У таємничому образі острова відчитувалися різні смисли: вічного спочинку чи вигаслого вулкану-народу („Народе мій, се ти!..

Закаменілий з болю, / Дрімаєш від віків, як вигаслий вулкан”). Взаємини автора-інтерпретатора та читача в обох випадках ґрунтувалися на елементах довіри, адже в іншому разі читач би відмовився від послуг цього інтерпретатора.

Словесна презентація артефакту відкривала простір для експлікації різних смислових відтінків, на які впливали: сам артефакт, ставлення спостерігача до його творця, емоційний стан реципієнта, його життєвий досвід, культурна компетенція тощо.

На основі зіставлення двох ліричних творів з одним першоджерелом виявлено, що для обох авторів образотворче полотно було імпульсом для поетичних рефлексій, стимулом до самовираження. Поети-сучасники Б. Лепкий і П. Карманський продемонстрували своє бачення артефакту, актуалізували свій власний життєвий досвід. Індивідуально-авторське бачення картини стимулювало засвоєння мистецьких цінностей, дозволяло зіставляти різні кути зору на полотно: філософсько-екзистенційний у Б. Лепкого та національно-державницький у П. Карманського, якому похмурий острів нагадував становище поневоленого народу.

Описові елементи не набули у віршах „Острів смерті” та „Острів” яскравого вираження. Подані окремими штрихами, ці елементи не відбивали всього розмаїття кадрів, лише чорну кольорову гаму, що виразно домінувала у віршах. Автори переважно згадували острів, ліс (чи дерева), пором чи човен, надаючи їм індивідуально-авторського тлумачення.

Інтерпретаторські спроби українських авторів підтверджували зацікавлення картиною, її важливе значення для історії культури. Трансляція засобами художнього слова смислу малярського полотна відбувалася крізь призму суб’єктивного сприйняття автора вербального тексту, який саме так сприймав мистецький артефакт, таким відкривав його читачеві, здійснюючи інтерпретацію інтерпретації.

Вербалізація мистецьких артефактів у художніх творах виконує композиційну, сюжетну, естетичну, характерологічну та інші функції. Нерідко вона є наслідком не безпосереднього, а опосередкованого сприйняття, що досягається завдяки технічним досягненням. „Синтетичний образ літературного твору як симбіоз Слова, Кольору і Звуку – це не тільки словесний образ, збагачений новими структурними компонентами. У процесі

взаємодії естетичних полів відбувається інтенсивне „нарощування нових граней”, збудження інертних компонентів і, головне, народження нових якостей. На горизонтальний рівень (сюжетна канва, лейтмотив, образна система) накладаються вертикальні амплітуди, художнє слово постає водночас у декількох вимірах: семантико-емоційному, ритміко-мелодійному, колористичному, тобто у силових полях поетичної, музичної та живописної образності” [10, с. 41].

Пластичні та зображальні види мистецтва, на думку Н. Мечковської [11, с. 345], просторові. Описи архітектурних споруд цікаві не стільки їх відтворенням, скільки вираженням авторських інтенцій, роздумів, асоціацій. Л. Мосендз, наприклад, описуючи у вірші „В моїм місті – врочисті дзвони” готичний собор, підкреслює симетричність, точність ліній, довершеність споруди, що дає відчуття, як серце підноситься „горі”, тобто вгору. Ремінісценції з другою частиною Літургії вірних актуалізують у вірші мотив спілкування з Богом, порив у височінь.

Поети – вихідці із Наддніпрянської України – нерідко поетизували Київ, зображували його вічним містом, осяяним Божою благодаттю. Описи пам’яток старовини цього міста подавалися, щоб переконати читачів у його великому майбутньому, неземній красі, майстерності зодчих. Життєствердна символіка мала підтверджувати особливий статус Києва: „І в небі символом яскравим і вогнистим / Палає хрест, накреслений над містом” [12, с. 21]. Місто зображувалося символом невмирущості роду, незнищеності нації.

Однак під впливом наслідків антирелігійної пропаганди тональність віршів змінювалася, бо настали „харпацькі часи”. Так, у вірші „Софія”, що виник під впливом повідомлення про те, що „проекується знести храм св. Софії в Києві”, Юрій Клен підкреслює реальну загрозу винищення архітектурних пам’яток у „добу нечисту”. Символічного значення набувають у творі кольори (білий, чорний, золотавий), образ лілії („О ліліє струнка в намисті рос, / Яку плекала мудрість Ярослава!”), що асоціюється зі світлом, чистотою, невинністю, милосердям. Висловлювання Є. Маланюка („Тайни тисячоліття – в Софії стрункій, / Що поблідла, але ще ясніше, ще вище / Вироста, як молитва, в блакить”), подане як епіграф до твору, озивається у вірші Юрія

Клена, проступає крізь його канву, майже дослівно повторюючись і увиразнюючись алітерацією на *p, z, c*:

Хрестом прорізавши завісу диму,
В красі, яку ніщо не сокрушить,
Свята Софія, ясна й незрушима,
Росте легендою в блакить
[13, с. 78].

Незнищенність Софії символізує незламність українського духу, віру у вищу справедливість. „В Софії митець бачить *езотеричний* (прихований, таємничий) смисл – вічний, субстанційний дух народу безсмертний, що протистоїть матеріалістичній добі” [14, с. 94], – підкреслює М. Ткачук. Артикульована Юрієм Кленом та Є. Маланюком одна й та сама думка про те, що Софія як Премудрість Божа не може загинути, знаходила подібне втілення. Ситуація, коли „всі слова уже були чиймись” (Л. Костенко), не нова, адже творчий акт приводить у дію глибини пам’яті, здійснюється вже прокладеним шляхом, видобуваючи знане, звідкись відоме.

Вербальна „реставрація” пам’ятників, архітектурних споруд дає можливість передати їх авторське сприйняття, що залежить не лише від поглядів, життєвого досвіду, а й емоційного стану. В описі пам’ятника Богдану Хмельницькому, що височіє на Софійському майдані, Юрій Клен віднаходить, наприклад, нові акценти: „Так само на північ віддано / Простерта в руці булава. / Та ні, це глузливий салют! / Вкажи нею вниз, о гетьмане, / Бо рідний акрополь повстане / Не в дебрях чухонських, а тут” [13, с. 89]. Опис дає можливість експлікувати різні відтінки: захоплення чи, навпаки, показну відданість, тобто залежить від реципієнта, який саме так, а не інакше сприймає, оцінює описуване.

У поетів-емігрантів особливою прихильністю користувався покровитель мистецтв Аполлон, тому до нього активно зверталися Г. Мазуренко, Є. Маланюк, С. Гординський та інші поети. Його красу, втілену в мармурі, описували, шукаючи в ній натхнення. Г. Мазуренко, захоплюючись скульптурою, актуалізувала відоме висловлювання Й. Гете, щоб спростувати його: „Скульптура для поета – трата сил... / Це камінь. А поет творить /

на суб'єктивних почуттях" [15, с. 15]. Звичайно, суб'єктивність – сестра поезії, а скульптура відтворює форми тіла, об'єми, вона міметична за своєю природою.

Скульптор має справу з міцним матеріалом, що чинить йому опір, тому його творча праця – це напружена боротьба й підкорення матеріалу, який ніби оживає в руках майстра: „...Пружна та легка (це хіба метал?) / Пригнеться до землі, щоб скочити тигриця, / На скульптора та й знищити дотла!" [15, с. 88]. Тигриця, зображена в момент нападу, імпліцитно відтворює рух, справляє враження реальної загрози навіть для її творця, якому вдалося досягти переконливості.

Вербальний опис статуй нерідко супроводжується їх оживленням, яке здійснюється шляхом художнього осмислення міфологічних сюжетів, актуалізації історичних подій, біографічних фактів. Драматична історія кохання Амура та Психеї мала багато інтерпретаторів: скульпторів, художників, письменників (Ж. Лафонтен, Дж. Кітс, В. Брюсов, О. Купрін). Г. Мазуренко не конкретизує, чиє скульптурне рішення – Антоніо Канова, Огюста Родена – надихнуло її на створення своєї версії „Психеї”, яка зображена не в оточенні Амура, а Сатира – лісового божества з копитами козла: „В запарошенім музеї / Кам'яний Сатир забавно / Гомонить щось до Психеї / І сміється прелукаво! / Мармур іскриться рожево / На вустах, руках огидних! Він голубить ледве, ледве / Ніжку дівчині копитом” [16, с. 92]. Сатир прагне, щоб Психея забула свого коханого Амура, намагається переконати її, що „досить всіх Амур намучив” [16, с. 93]. Поетеса акцентує на непривабливості залицяльника, його підступності.

Повноцінний сюжет у скульптурі може реалізуватися тоді, коли відтворюються багатофігурні рельєфи, групи. Пластичне вирішення сюжетів Михайлом Дзиндрою – американським скульптором українського походження – приваблювало Віру Вовк, яка, проте, не копіювала побачене, а давала йому свою вербальну інтерпретацію, вносячи нові образи, нюанси. Скульптура М. Дзиндри „Сидяча жінка” тлумачиться нею як мереживниця, яка плете мереживо на весільну сукню. Віра Вовк акцентує, що поряд із жінкою павук із чорною спиною та білим черевом снує зловісну павутину, що викликає асоціації зі смертю. Подібні акценти привносять нові смислові відтінки в зображене, передають загрозу життю.

Перекодування елементів одного виду мистецтва в інший нерідко призводить до несподіваного ефекту, зумовленого тим, що митець зафіксував лише один момент із життєвого виру, а поет може відтворити цей вир, в усій його складності й неоднозначності. Автор вербального твору може показати те, що передувало зображеному митцем, тобто початок, і те, що буде після відтвореного ним моменту. О. Ольжич у вірші „Муки св. Катерини”, наприклад, оживлює фреску на стінах храму: „Як зв’язали Діву Катерину / Посіпаки в храмі на стіні, / Рвали біле тіло, щохвилину, / Припікали рани на огні” [17, с. 99]. Статичне зображення набуває у вірші динамічного характеру, постаючи крізь призму суб’єктивного сприйняття, що, однак, не претендує на вичерпність рецепції, а виявляється лише одним із можливих прочитань.

Засвоєння елементів інших видів мистецтва здійснюється не лише ліричними, а й епічними текстами. Так, новела Л. Мосендза „Лист” містить вербальний опис вражень від художнього полотна „Дівчина Золотого Заходу”, тобто такого тексту, який належить до іншої семіотичної системи і тому потребує для свого декодування особливого шифру. Як відомо, художня картина відзначається статикою, передаючи один момент життя, певний вираз обличчя героя. Маляр не може передати мінливість відчуттів, зміну психічних станів персонажа. „Поет кілька разів може повертатися до одного й того ж предмета і подавати нам його в різному висвітленні, поезія здатна охопити сам процес змін” [18, с. 531]. Ідея, висловлена ще Г. Лессінгом у трактаті „Лаокоон, чи Про межі живопису та поезії” (1766), не втратила своєї актуальності, проте потребує уточнень. „У живописі ми маємо справу з „умовністю”, яка полягає в тому, що просторова, трьохвимірна річ переноситься на двовимірну площину, – підкреслює Р. Бобрик, – тобто річ втрачає у живописі свою трьохвимірність, але не втрачає прямого зв’язку між предметом і його живописним зображенням (з семіотичної позиції таке зображення є „іконічним знаком”)” [19, с. 193]. В аспекті „слово і річ”, яку воно називає, немає такого зв’язку, панує домовленість, а не подібність.

„Транспонування” візуальних елементів у вербальний текст супроводжується їх динамічним осмисленням, тому „вербальна” картина суттєво відрізняється від живописної, виконаної фарбами

і сприйнятої зором. „Візуальні форми – лінії, кольори, пропорції – також здатні до артикуляції, як і слова, – вважає Сюзанна Лангер, – проте радикальна відміна полягає в тому, що візуальні форми не дискурсивні й закони цієї артикуляції інші, ніж закони синтаксису” [20, с. 22]. Важливими стають кольори: золотий, синій, сірий. В аналізованому вербальному творі антиномічного характеру набувають золотий і сірий кольори тому, що „дівчина Золотого Заходу” виявляється звичайною панночкою сірого Сходу.

У літературному тексті відтворюється образний смисл кольору, колориту, форми, те враження, що справили вони, наприклад, на героя. Динаміка сприйняття картини, амбівалентність рецепції в новелі Л. Мосендза помітні. Графічні стилістичні засоби (у цьому випадку велика літера) посилюють ефект ілюзорності першого враження. Амбівалентність висунутих адресантом аргументів виявляється у тому, що автор листа спочатку стверджує, що нібито не знає адресатки, а потім називає її жінкою Сходу. Алогізм очевидний, проте так і лишився не проясненим, змушуючи надбудовувати текст, домислювати відтворену ситуацію, адже позатекстові чинники, які викликали появу „Листа”, відновити тепер непросто.

Новела „Лист”, побудована на металітературному мотиві листа, виникла, очевидно, під впливом трагічного розриву автора з Ольгою Русовою, онукою Софії Русової, яка віддала перевагу Миколі Базилевському. Події особистого життя „біографічного” автора (за М. Бахтіним) позначилися на ставленні до адресатки. Неназваний адресат у новелі – пані, адресант – митець, який намагається пояснити їй, що вона аж ніяк не причетна до появи його твору. Заперечуючи їй, герой висуває низку аргументів. Їх суб’єктивність очевидна, адже нерідко сам автор-творець дивується тому, як сприймають його витвір, які ідеї сучасники віднаходять у ньому. Зізнання героя в тому, що він перебував під впливом картини – визнання інтермедіального зв’язку, при якому картина постає текстом. Зображене невідомим художником не описується, а подається через сприймання героя, який бачить її саме такою, а не іншою. Відсутність реального референта для описаного мистецького твору дозволяє кваліфікувати подібний опис як неміметичний екфразис, що не має відповідника в історії культури. У процесі творення, очевидно, спрацьовував механізм

зчеплення асоціацій, відбувалося їх нашаровування, тому інтерпретація героя – одна із версій, вірогідність якої проблематична.

Між зображальними і виражальними видами мистецтва немає неперехідної межі, адже специфічні для одного виду мистецтва знаки здатні модифікуватися, утворювати складні синтетичні структури. Введення елементів інших видів мистецтва – зображальних чи незображальних (за класифікацією Мойсея Кагана) – призводить до модифікації самого принципу взаємодії, що відбувається на рівні художніх кодів і призводить до появи нових смислів.

„Озвучення” слухових асоціацій, що виникли внаслідок сприймання музичних творів, здійснюється у літературних текстах вербальними засобами, відтворюється, по суті, за допомогою іншого художнього коду. Так, вірш Є. Маланюка „Одна пісня” будується за принципом синонімічного висловлювання про першоджерело, яким виявилася улюблена народна пісня поета „В кінці греблі шумлять верби...”. Образний світ народної пісні озивається в душі поета-вигнанця, нагадуючи про „небес нестриманую повінь”, „блакитну широчінь”, тобто про атрибути рідного краю. Авторське висловлювання посилює виразність прототексту, підносить його як джерело щемких спогадів. На основі „чужого” Є. Маланюк створює, отже, свій текст, що не лише суб’єктивно відтворює попередній, а і трансформує його.

Пісня „В кінці греблі шумлять верби...” озивалася в багатьох творах Є. Маланюка і щоразу з новими відтінками. Порівняймо, наприклад: „І тільки сниться простір і блакить / І – „в кінці греблі” – чуєш? – „шумлять верби”” („Дві елегії”); „І, поки варили чумацький куліш / І співали, як верби шумлять в кінці греблі” („Чебрець”). У першому випадку акцентувалося пригадування дорогих серцю слів, у наступному – того, що було колись пережито в рідному краї і що тепер нагадав чебрець. У „Двох елегіях” слова з пісні супроводжувалися „метатекстовим оператором” (А. Вежбицька), який виконував апелювальну і фатичну функції, надаючи цитаті розширеного значення. Розходження наведених рядків (дослівне відтворення чи довільне) посилювало семантичні відмінності цитованих текстів.

„Музичність” ліричних творів нерідко акцентується заголовковим комплексом, що містить елементи музичної термінології. Музична складова надає циклу Є. Маланюка „Псалми степу” поліфонії. Написані в таборі для інтернованих, ці „псалми”, крім хіба що останнього, відзначаються неканонічністю, бо не вкладаються в жанрові параметри ні молитви, ні пісні, ні тим більше повчання. За образним визначенням автора, це „богохульні вірші”, зумовлені підневільним становищем України – вічної „бранки степової”, що задовольняла примхи іноземних володарів:

А тут все тіло пражить сором
Гостріш, ніж біль найгірших кар, –
Коли тебе розпусним зором
Нагую оглядав владар
[21, с. 53].

Болюча образа за віки неволі надає ліричним творам трагічної тональності, а усвідомлення своєї провини за цей принизливий стан багатого краю – покаєнних нот („Прости, прости за богохульні вірші, // Прости тверді, зневажливі слова!”). Молитва, що, на думку Ірини Даниленко, є своєрідним метажанром (синтетичним жанром), імітує сакральний діалог, проте адресатом поетових звірянь виявляється не Всевишній, а Україна: „Прости, що я не син Тобі ще, // Бо й ти – не мати, бранко степова!” [21, с. 55]. Докори, картання посилюються повторами слів („прости”, „гіркий”), звуковим малюнком вірша.

В асоціативному полі Є. Маланюка не лише композитори, а й диригенти, виконавці музичних творів, теоретики музики: Ференц Ліст („безкрайня рапсодія Ліста”), Едвард Гріг („дзвенить Гріг”), Йоганнес Брамс („І паніматка в тьмяному салоні / Над клавішами згадувала Брамсом / Віденську молодість...”), Федерік Шопен („Жовтень грає глухі прелюди, / Диригує Шопен листопадом...”), Нікколо Паганіні („Рука – нервова й вірна – Паганіні”), Еміль Далькроз („ритміка Далькроза”). Імена композиторів нерідко виявлялися знаками тих життєвих ситуацій чи музичних творів, які автор намагався актуалізувати в пам’яті читача. Так, Людвіг ван Бетховен, уже втративши слух, створив свої найбільш монументальні твори, що відбили дух доби і талант великого майстра.

„Поет, – як стверджував Т. Еліот, – має бути, як скульптор, вірний своєму матеріалові, витворюючи з навколишніх звуків власну мелодію і гармонію” [22, с. 100]. Є. Маланюк передавав враження, навіяні музикою, а завдяки їм і ритм свого неспокоїного часу, що змусив його стати Одиссеєм, який не може пристати до рідної Ітаки: „Над обрієм глухий Бетховен / Жадобу, захват, скрегіт, жах – / Сполучує в єдиний помах / І буря звуків двиготить, / Вогонь скресаючи на зломах / Нещадних хвиль...” [23, с. 182]. „Буря звуків”, викликана помахом руки диригента, знаходить у вірші художню реалізацію не лише на семантичному, а й фонічному рівнях.

Є. Маланюк вдавався до музичної термінології, підкреслюючи художню специфіку своїх творів: „Балтійська сюїта”, „Місячна соната”, „П’ята симфонія”, „Ганзейська рапсодія” тощо. „Місячна соната” – це вербальна інтерпретація відомої сонати Людвіга ван Бетховена, яку немолодий композитор присвятив сімнадцятирічній графині Джульетті Гвіччарді, сподіваючись на взаємність почуттів і підкреслюючи підзаголовком – „у дусі фантазій” – порушення жанрових канонів сонати. Історія кохання закінчилася трагічно, бо графиня віддала перевагу іншому композиторові. Біль загибелі сподівань поглиблювався втратою слуху, що для композитора був винятково важливим. „Місячна соната”, як і належить акцентованому автором жанру, складається з трьох композиційно виділених частин, яким передуює розвиток одного з мотивів, пов’язаного із закінченням дня:

День *продзвенів* жагучим злотом сонця,
 День *пролунав* п’янким блакитним вітром...

[23, с. 185].

Як і в музиці, природні явища набувають звукового вираження („То знявсь був вітер. Кинувсь, загудів...” [23, с. 187]). Головні „музиканти природи” (за образним визначенням Л. Гервер) – вітер, грім, дощ – створювали враження гри цілого оркестру. Навіть плюскіт лун у Є. Маланюка „струнний”, тобто асоціюється із грою на струнних музичних інструментах. Соната Л. Бетховена відтворюється у триптиху опосередковано, через срийняття поета-інтерпретатора, який описує аудіальні враження. Мотив закінчення дня зіставляється і протиставляється настрою людей, які відчули, як „радість несподівано зросла, мов крила за

плечима”, проте виявилася передчасною, бо зустріч була для героїв першою і водночас останньою.

Візуальне у віршах постає наслідком почутого, аудіальних вражень, що викликали асоціативну реакцію. Картина, нав'язана музикою Л. Бетховена, постає в уяві реципієнта, який саме так розуміє „Місячну сонату”, саме такою бачить картину: „І от між хмар, розірваних, що мчались, / Немов табун солоханий в степу, – / Вона – Іштар, скажена від жаги, / Примкнувши з болем золоті повіки, крізь рев природи – мовчазна від мук – / Баладу згуби дико танцювала!” [23, с. 187]. Слухові враження трансформуються в зорову картину згубного танцю богині любові, яку жителі Вавилону називали Іштар. Відтворений поетом образ „Місячної сонати”, не тільки не дублює музичний твір, а й виявляється опосередкованим, пропущеним крізь авторську і читацьку свідомості. У вірші музика реалізується на вербально-візуальному рівні шляхом поєднання авторського та читацького сприйняття, рецепції вже інтерпретованого поетом, який намагався передати читачеві своє бачення твору. Заключна частина вірша має бурхливу тональність, зумовлену різким настанням ночі та змінами у природі, що позначаються і на душевному стані людей. Ознаки сонати як жанру камерної інструментальної музики, що поєднує і розвиває дві теми, які впродовж твору змінюють тональність, реалізуються у вірші вербальними засобами, проте музика здебільшого апелює до несвідомого, навіює певний настрій, лірика ж відтворює настроєву картину, передає враження від танцю і багатозначність кінця („І руки розірвалися...”), що провокує читачів до співтворчості.

Галя Мазуренко, яка вчилася грати на кількох музичних інструментах (а це фортепіано, гітара, скрипка), актуалізувала і музичні твори, і біографічні деталі із життя композиторів: Л. Бетховена, Ф. Шопена, А. Дебюссі, що стають знаками непростих життєвих ситуацій, нелегких випробувань. Апеляція до музики зумовлена її прагненням до самооцінки, зіставлення своїх музичних пошуків із чужими. На її думку, смисл музики зрозумілий тим, хто „очима слухає” [23, с. 43], хто вміє бачити почуте (як, наприклад: „А **пісні рожеві** з того світу гратиме Шевченкова рука”), наділений образною пам'яттю, багатою уявою. Бачити музику – значить уявляти під її акорди пережите,

прочитувати в мелодії життєві колізії, віднаходити аналогії в людському житті. Сугестивна сила музики акцентується в поетеси повторами („Хлеще дощ. **Волхви співають.** / *Ті, що лишилися без крову* / про Різдво Твоє в колиці. / Про звізду **волхви співають.** / Песик, ослик і корови, / *Й ті, що лишилися без крову*”), фонічними засобами вірша: асонансами („Тихо, тихо вічність спить, / **Причинивши вікна**”), алітераціями („**Плачеш,** смієшся чомусь-то”), парономастичними конструкціями („сунеться сум”), звуконаслідуванням („Муха чує „наш!” і **жужжить!**”).

Музика в поетеси постає живою істотою – рухливою, динамічною, здатною до співпереживання.

Акорди зйдуть: через одну, через дві...
 По сходах забігають гами,
 Караванами ритми твої
 Переходять безпам'ятну пам'ять
 [24, с. 45].

Музика стає імпульсом до саморефлексій, вербального відтворення нав'язаних нею образів, терапевтичним засобом подолання душевної депресії та дисгармонії. „Щоб заспокоїлися нерви, / Щоби добром на зло відповідати, / Сонату грала, ту, що грав, оглухнувши, Бетховен...” [15, с. 99], – зізнавалася поетеса, згадуючи улюблену „Місячну сонату”.

У художньому світі Г. Мазуренко озивалося чимало композиторів: Й. Бах, Людвіг ван Бетховен, В. Моцарт, Я. Сибеліус, Д. Скарлатті, І. Стравінський, Ф. Шопен та інші. Музичні твори цих авторів увиразнювали емоційно-настрійний колорит віршів, передавали шкалу переживань ліричної героїні.

Аналіз засвоєння засобів інших видів мистецтва літературою буде неповним без урахування такого цікавого явища, як синестезія, яку називали ще „кольоровим слухом”. Вона дозволяє активізувати одночасно різні органи чуття: слуху, зору, дотику, смаку тощо. Синестезія виникає на основі міжчуттєвих переносів: слухових асоціацій, наприклад, на кольоро-візуальні (у Є. Маланюка – „синьоокий, стрибожий вітер”, „рожевий день”, „те ж безлюбє і чорне серце”, „чорний гнів”, „помсти й гніву пурпуровий ангел”, „пурпутова мушля лона”; у Ю. Тарнавського – „плаче звуками круглими, як сьози”); зорових – на

слухові („срібний сміх”, „задзвеніли б блакитним дзвоном” – у Є. Маланюка; „серед поту і жовтих звуків” – у Ю. Тарнавського) тощо. Ці типи синестезії найбільш поширені, хоч зустрічаються й інші: дотикові („критика холодна” у Г. Мазуренко), смакові (в Є. Маланюка – „гірка весна”, „солодке зло”) тощо. Відсутність „кольорового слуху” оцінювалася А. Бєлим як мистецька вада, що підтверджує гіпертрофоване ставлення до міжчуттєвих переносів. Представники Казанської школи – І. Блінов та Г. Сафіна – помітили цікаву властивість синестезії – відображати в поетичній формі процес пізнання себе у світі та світу в собі. Г. Сафіна звертає увагу на поєднання одного з чуттєвих переносів та абстрактних понять: „пристрасти пекучий аромат” (Є. Маланюк), „щастя колишнього хвилі злотисті” (Леся Українка), „в надії теплій” (М. Семенко).

Синестезія як своєрідна „асоціація ідей” передає особливості авторського світосприйняття, активізує естетичний досвід читача, змушуючи його налаштуватися на певний спосіб сприймання прочитаного. Перспективним напрямком дослідження синтезу музики і лірики лишаються такі аспекти їх взаємозумовленості, як ритм і сугестія, що потребують спеціального зіставлення.

Особливо частотними в ліриці емігрантів були лексеми на позначення чорного кольору, що передає трагічні передчуття, невдоволення торжеством демонічних сил на землі. Викладені спостереження не претендують ні на повноту охоплення емпіричного матеріалу, ні на жорстку систематику: вони лише підтверджують доцільність подібних зіставлень, що дозволять виявити загальні закономірності засвоєння елементів живопису та музики літераторами.

ЛІТЕРАТУРА

1. Хмелюк В. Поезії. Малярство / В. Хмелюк // Серія Тараса Салиги „Розсипані перли”. – Ужгород: Гражда, 2011. – 280 с.
2. Хмелюк В. Вірші / В. Хмелюк // Хроніка – 2000. – 1999. – Вип. 29–30. – С. 309–313.
3. Зборовська Н. В. Психологія і літературознавство: Посібник / Н. В. Зборовська. – К. : Академвидав, 2003. – 302 с. (Альма-матер).

4. Винниченко В. Оповідання. Роман „Слово за тобою, Сталіне!”, п'єса „Чорна Пантера і Білий Медвідь” / Володимир Винниченко. – К.: Наук. думка, 1999. – 440 с.
5. Вислоух С. Література й візуальний образ. Простір структурної спільності мистецтв / Северина Вислоух // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початку ХХІ ст. / Упоряд. Б. Бакули; за заг. ред. В. Моренця; Пер. з польськ. С. Яковенка. – К.: Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2008. – С. 309–321.
6. Лотман Ю. М. Статті по семиотике культуры и искусства / Сост. Р. Г. Григорьева; пред. С. М. Даниэля / Юрий Лотман. – СПб. Академический проект, 2002. – 544 с.
7. Карманський П. Острів / Петро Карманський // Розсипані перли: Поети „Молодої Музи” / Упоряд., автор передм. та приміт. М. М. Ільницький. – К.: Дніпро, 1991. – С. 94–95.
8. Лепкий Б. Острів смерті / Богдан Лепкий // Розсипані перли: Поети „Молодої Музи” / Упоряд., автор передм. та приміт. М. М. Ільницький. – К.: Дніпро, 1991. – С. 500–501.
9. Клочек Г. „Кінематографізм” Тараса Шевченка в контексті інтерактивних стосунків літератури й кіно / Григорій Клочек // Наукові записки. Художня література і кінематограф: проблеми інтерактивності. – Вип. 10. – Серія: Філологічні науки. – Кіровоград: РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2012. – С. 3–15.
10. Рисак О. Мелодії і барви слова: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. / Олександр Рисак. – Луцьк: Надстир'я, 1996. – 98 с.
11. Мечковская Н. Б. Семиотика: Язык. Природа. Культура: Курс лекцій / Н. Б. Мечковская. – М.: Academia, 2004. – 432 с.
12. Дараган Ю. Сагайдак / Юрій Дараган. – Прага: Український громадський видавничий фонд, 1925. – 64 с.
13. Клен Ю. Вибране / Юрій Клен. – К.: Дніпро, 1991. – 461 с.
14. Ткачук М. Художня дискурсивна практика Юрія Клена / Микола Ткачук // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство / За ред. М. П. Ткачука. – Тернопіль: ТНПУ, 2012. – С. 84–121.
15. Мазуренко Г. Північ на вулиці. Ілюстрована збірка поезій / Галя Мазуренко. – Лондон, 1980. – 248 с.

16. Мазуренко Г. Вибране / Галя Мазуренко. – К.: Видавництво ім. Олени Теліги, 2002. – 248 с.
17. Ольжич О. Незнаному Воякові / Олег Ольжич. – К.: Фондація ім. О. Ольжича, 1994. – 432 с.
18. Эльстер Э. Принципы литературоведения. Том II. Стилистика / Перевод О. Бургардта / Эрнст Эльстер // Творчість Юрія Клена і міжвоєнна доба в українській літературі. Збірник наук. праць. – Вип. 2 / Ред. кол. І. Руснак, О. Баган та ін. – Вінниця: ТОВ „Фірма «Планер»”, 2012. – С. 475–533.
19. Бобрык Р. Как „читать” натюрморты: На примере картины Питера Класа / Роман Бобрык // Алфавит: Строение повествовательного текста. Синтагматика. Парадигматика. – Смоленск: СГПУ, 2004. – С. 193–205.
20. Цитую за: Левчук Л. Естетика ХХ століття: навчальний посібник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих закладів освіти / Лариса Левчук. – К.: Либідь, 1997. – 224 с.
21. Маланюк Є. Невичерпальність: Поезії, статті / Євген Маланюк / Упоряд., передм. та приміт. Л. Куценка. – К.: Веселка, 2001. – 318 с.
22. Еліот Т. Музика поезії / Томас Еліот // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – С. 95–106.
23. Маланюк Є. Ф. Поезії / Євген Маланюк / Упоряд., вступ. ст. і прим. М. Я. Неврлого. – К.: Укр. письменник, 1992. – 318 с.
24. Мазуренко Г. Скит поетів / Галя Мазуренко. – Лондон: Українська видавнича спілка, 1971. – 128 с.

3.2. ЕКФРАЗА В ПОЕТИЧНОМУ ДОРОБКУ ЄВГЕНА МАЛАНЮКА

*Животис завжди говорив
мовою, доступною для всіх.
В. Хлебніков*

Література розвивається в тісних контекстуальних зв'язках з іншими видами мистецтва, збагачує таким чином свій зображально-виражальний потенціал, зазнає помітних жанрових девіацій. Генерування нових жанрових форм зумовлює ситуацію термінологічної поліmodalності, ускладнює можливості чіткої терміно-

логічної ідентифікації жанрових новоутворень, що виникають за аналогією до жанрових різновидів образотворчого чи, наприклад, музичного мистецтва.

Євген Маланюк як блискучий знавець не тільки української, а й світової культури захоплювався безсмертними зразками людського генія, прагнув художньо відтворити шедеври світового мистецтва, передати своє бачення артефактів різних культур і народів. Поет, вступаючи в діалог із попередньою культурою, нерідко дивувався глибиною і несподіваністю оцінок, різкістю суджень, не боявся здатися суб'єктивним, сміливо віддавав перевагу культурі Заходу.

Особливо приваблювала поета готика як символ Середньовіччя, старої, та, за його глибоким переконанням, справжньої Європи, що шукає тепер (у цьому він був переконаний) „шлях до Леонардо”, великого Леонардо да Вінчі, геніального художника, поета і – винахідника смертоносної зброї, особистості справді ренесансної та напрочуд загадкової, яка мала величезний вплив на розвиток усього світового мистецтва. Український поет мріяв про відродження багатих культурних традицій і невтомно їх розвивав.

Актуальність обраного аспекту аналізу зумовлена, по-перше, відсутністю в українському літературознавстві опису екфразистичних текстів цього автора, а, по-друге, глибоких, системних досліджень про екфразу як своєрідну ланку зв'язку між словесним та іншими видами мистецтва, самостійний ліричний жанр, що описує мистецький артефакт.

Леся Генералюк відзначає „своєрідний екфразистичний бум” у сучасній літературознавчій науці, що зосереджує увагу на диференціації „вузького” та „широкого” значення поняття, класифікації видів, еволюції, особливостях функціонування в літературі. „Сьогодні термін „екфразис” функціонує на правах „спільного мішка” („wspolnego worka”), – вважає Ремігіуш Поповський. – Позначаючи явища на пограниччі літератури та пластичних мистецтв, він безконечно долучає найрізноманітніші наукові підходи і ракурси зору, але чи є правомірною така позиція?” [1, с. 52–53]. Постає питання про межі жанру, необхідність чіткіших дефініцій літературознавчих понять, подолання різночитання.

Нонна Копистянська вважає міжмистецьку взаємодію одним із важливих чинників жанрової трансформації, що призводить не тільки до змін, а й появи жанрових гібридів. Екфраза, очевидно, завдяки своєму специфічному міжвидовому статусу та термінологічній невизначеності привертає останнім часом увагу багатьох дослідників: Т. Автухович, Н. Бочкарьової, Н. Брагінської, Л. Геллера, Н. Дмитрієвої, І. Заярної, А. Криворучко, Н. Морозової, М. Рубінс, О. Тараннікової, С. Франк, Ж. Хетені, Р. Ходеля, М. Цимборської-Лебоди, Ю. Шатіна та інших. Склалися два підходи до розуміння сутності екфрази: вузький і широкий, що характеризується прагненням розглядати його як опис літературно-художніми засобами твору будь-якого іншого виду мистецтва. О. Гришин виділяє: „1) архітектурний, 2) живописний, 3) статуарний, 4) літературний 5) урбаністичний, 6) міфологічний 7) персоналістський” типи описів [2, с. 32], зараховуючи сюди навіть презентацію вербального джерела, зокрема міфів, легенд, художніх творів інших авторів. Подібне тлумачення досить широке і не відбиває специфіки опису художнього твору іншого виду мистецтва. Екфраза, на думку Ю. Коваліва, – це „інтерсеміотичне розкриття засобами літератури ідейно-естетичного змісту творів живопису, скульптури, музики, архітектури та інших видів мистецтва” [3, с. 325]. Отож, у цьому випадку йдеться про опис інших видів мистецтва.

На думку Роберта Ходеля, слово „екфрасис” має два основні значення: з одного боку, воно виражає повноту „повідомлення”, опису чи викладу чогось, а з іншого – „вихід” із чогось, „відхилення від чого-небудь” [4, с. 23]. Ідеться, відтак, не просто про відтворення образотворчого полотна, а й вихід за межі його звичної форми презентації. Екфрасис, як стверджує Р. Ходель, має посередницький характер і не є „ані наслідуванням події за допомогою засобів мови, ані дієгезисом у сенсі аукторіальної мови”, а є „мімесисом стану” [4, с. 24], тобто виявляє стан реципієнта. Як відгук на метафоричний зміст картини екфрасис відбиває експліковану позицію спостерігача і, таким чином, скорочує відстань між різними семіотичними системами.

За обсягом Н. Морозова розмежовує докладний (розгорнутий) і стислий (згорнутий) екфрасиси. Останній містить короткі вказівки на окремі мистецькі факти – на відміну від деталізованого опису. За способом їх уведення в текст екфрасиси

диференціюються на такі типи: компаративний, тобто порівняльний, тематичний, інтер'єрний, оптативний, тобто бажаний, коли відтворюється уявна картина чи статуя. В тому випадку, якщо хтось або щось описується як мистецьке явище, маємо справу (за визначенням Мішеля Ніке) з псевдо-екфрасисом.

Леся Генералюк розглядає екфразис як своєрідну „гру” автора вербального твору з читачем: „Подеколи гра стає винятково віртуозною, бо фактично автор тексту, головний диспонент правил, ставлячи інтертекстуальні маркери, тобто вказуючи назви мистецьких творів, їх авторів чи упізнавані елементи, оперує утопічною в плані мови обіцянкою доступу до твору мистецтва. Читач розуміє, що засвоєння візуального твору мистецтва через вербальний текст нездійсниме, але, оскільки „екфрастична надія” відіграє свою роль, він погоджується бути учасником цієї парадоксальної гри. Щоправда, іноді більше від предмету опису читача цікавить сам текст, який завдяки підключенню суміжних мистецтв розширює і асоціативні канали, і загальнокультурну сферу рецепції” [5, с. 60]. Майстерно описаний мистецький артефакт привертає увагу читача своїми іманентними властивостями.

У вузькому розумінні екфраза – це „вербальне подання візуального зображення” [6, с. 6], „словесний опис твору зображального мистецтва в художньому тексті” [7, с. 113]. Л. Геллер [8] розглядає екфразу як описове мовлення, що зображує те, що вона пояснює. О. Тараннікова [6, с. 6] пропонує розмежовувати екфрасис як будь-яке поєднання зображення і його вербального опису та екфразу – як конкретний варіант такого поєднання, тобто конкретний ліричний вірш, окремий самотійний жанр, що описує твір іншого виду мистецтва.

У зазначеному аспекті поетичний доробок Є. Маланюка не розглядався, хоч думка про його ерудицію, блискуче знання культури висловлювалася неодноразово як його сучасниками, так і багатьма літературознавцями: Ю. Войчишин, Ю. Ковалівом, Л. Куценком, Т. Салигою та іншими.

Екфраза як самотійний синтетичний жанр виникає на межі різних видів мистецтва: літератури та архітектури, скульптури, живопису і т. п. Як вербальна реакція екфраза постає внаслідок діалогу письменника з конкретним артефактом, тобто діалогу з автором конкретного твору мистецтва, який вступив, відповідно,

в діалог із дійсністю і попередньою традицією, тому екфрази постає „не просто як результат межсеміотичного перекладу з візуального на вербальний дискурс, а як таке мультиплікування різних кодів-мов, завдяки якому сама екфрази перетворюється в безкінечну низку відображень усього і в усьому (дійсності в культурі, культури в дійсності), що призводить до розмивання меж між дійсністю і культурою” [9, с. 127]. Стиранню меж сприяють численні призми: „мов” різних видів мистецтва, авторської та читацької компетенції, психіки, звичок і т. д. Сміслова багатозначність, варіативність екфрази зумовлюються полілогом, у який втягнуті як мінімум два автори: вербального тексту і артефакта. Якщо врахувати, що в цьому ланцюгу обидва учасники діалогу відображають певний сегмент культури, властиві йому ментальні установки, то виникає багаторазове відображення вже відображеного, вербальний продукт зіткнення різних семіотичних систем, що володіють здатністю (за спостереженням Ю. Лотмана) генерації смислів. Екфрази вторинна за своєю природою, являє собою інтерпретацію інтерпретації.

Диференціація екфраз за тематичним принципом, тобто предметом опису, зручна, але не відбиває специфіки відтворення артефакта, тому не єдина. В поетичній практиці Є. Маланюка знаходимо живописні („До портрета Мазепи”, „Портрет”, „Земна мадонна”), статуарні („Символ”, „Біля пам’ятника Міцкевичу”), архітектурні екфрази („Собор”), що підтверджують авторську рецепцію різних видів мистецтва. Класифікація екфраз за наявністю чи відсутністю референта дозволяє розмежовувати міметичні (в разі наявності артефакта) та неміметичні, тобто витворені уявою автора описи. За ступенем реалізації словесного опису екфрази диференціюються на розгорнуті й нульові, в останніх опис мистецького твору зведений до мінімуму.

Жанрова специфіка екфрази полягає в тому, що її автор свідомо демонструє захоплення артефактом, словесно відтворюючи ідейно-художній смисл невербальних творів, що привернули його увагу. Словесне зображення, наприклад, картини художника – не її дзеркальне відображення, не копія, а опис візуально сприйнятих образів, перекодування фарб, відтінків, ліній, тобто тих засобів, якими користується маляр. Автор вербального тексту як реципієнт відтворює своє бачення художнього задуму художника, процес осягнення артефакта, своє розуміння його компози-

ційного вирішення теми, створює, по суті, свій образ уже зображених людей, предметів, текст про картину, текст-відгук, текст-інтерпретацію намальованого на полотні чи вигаданого твору (в цьому випадку йдеться про неміметичний тип екфрази). Якщо поетичний опис не має реального відповідника, то йдеться про симулятивну природу художнього слова, що створює артефакт-симулякр, витворений уявою поета проект.

Вірш „Земна мадонна” написаний Є. Маланюком, очевидно, під впливом „Сікстинської Мадонни” Рафаеля – шедевра світового мистецтва. Слід відзначити, що варіації образу Мадонни настільки різноманітні, наприклад, у творчості представників італійського Відродження (Леонардо да Вінчі, Рафаель Санті, Сандро Боттічеллі, Мікеланджело), що не завжди предмет літературного опису виявляється легко впізнаваним, адже тільки в Рафаеля Мадонна зображена в різних ситуаціях: то серед зелені, то під балдахіном, то садівницею і т. п. Квіткові деталі, що доповнюють її образ, досить суттєві, хоч у „Сікстинській Мадонні” героїня зображена без цих мальовничих атрибутів. Є. Маланюка, очевидно, приваблювала багатозначна за авторським задумом версія появи Мадонни з немовлям на землі. І хоч зображені на полотні персонажі схиляються перед нею, проте хмари, що клубочуться біля її ніг, сприймаються як загрозове попередження, знак біди. Деталь, включена в художній світ твору і подана на передньому плані картини, набуває важливого смислового навантаження, відтіняє несумісність божественного і земного, високого і низького. Будь-яка деталь художнього світу не випадкова, особливо, якщо вона акцентується автором.

Героїня, що спускається на хмаринці в оточенні ангелів, символізує появу Богоматері людям, тому здається поетові земною і божественною водночас, двійником Мадонни на землі. В ній поєдналися жіноча краса, материнська любов і дивовижна чистота: „Тут, на землі, зорієш ти; / Що в пурпуровій мушлі лона / Ховаєш перлу чистоти” [10, с. 94]. Є. Маланюк не зображує її оточення, для нього найважливішою є її поява на землі, „опуклість лона”, що символізує її земну сутність.

Звернення до персоналій художників (Леонардо да Вінчі, Рембрандт, П. Рубенс, Франциско Гойя, П. Гоген, М. Врубель) зумовлено не тільки інтересом до їхньої творчості, а і впливом

самої особистості майстра. Особистість Марії Башкирцевої – поетеси, талановитої малярки – вражала своєю неординарністю, тому звертання Є. Маланюка до її образу закономірне, адже вони, по-перше, співвітчизники, по-друге, добровільні вигнанці, емігранти, які гостро відчували своє відчуження, і (досить важливо) творці-універсали, здатні реалізувати свою творчу енергію в різних сферах. Слід узяти до уваги і популярність мисткині в культурних колах Заходу, а також орієнтацію поета на досягнення західної культури.

Метафора мистецтва, здатного творити іншу, естетичну реальність реалізується у триптиху, породжуючи низку асоціацій, як, наприклад: „Десь за містом – амазонкою – / На мазепиному скакуні, – / Тільки стек, та циліндр, та рукавички, / Та стан стрункий, / Стиснутий тонко, / Ввижаються мені”; суб’єктивних вражень: „Версаль? Батурин? / – Однаково! – Для Ваших мрій – нема межі” [10, с. 93]. Ця художня реальність розгортається на очах у читача: артефакт так вплинув на митця, що викликав у нього візії минулого. Завдяки екфразистичним деталям, що не мають міметичного характеру, поет занурюється в героїчну добу і, таким чином, реалізує свої ідейно-естетичні завдання, відтворюючи візійний світ.

Триптих „Марії Башкирцевій” був написаний 27 червня 1927 року, тобто через півстоліття від дня її передчасної смерті. Особистість Башкирцевої (1858–1884) асоціюється в поета з героїчними сторінками минулого, коли, за образним визначенням автора, „виконував сонату героїзм!” [10, с. 92]. Портрет вишуканої художниці, чия краса зачарувувала багатьох, мабуть, привернув увагу поета. Є. Маланюк малює уявну зустріч із нею, торкається сфери можливого: спочатку бажаного (побачити сучасницю Мазепи), потім імовірного: нібито сам ясно-вельможний гетьман, побачивши чарівну дівчину, кинувся з нею в танок під здивовані вигуки глядачів. Як поет-ерудит, який шукав і відтворював героїчні сторінки минулого, Є. Маланюк подає свій образ, своє бачення героїні – сучасниці гетьмана, амазонки на швидкому скакуні. Особистісне сприйняття образу підкреслюється прагненням побачити її такою, якою вона йому здавалася: „Панно Маріє, замріяна, як я, / В тих днях міцних, в тих днях варязьких, / Панно Маріє, Вашого життя / Варязькі дні були як казка” [10, с. 93]. Неодноразово згадувані поетом варяги

асоціюються з силою, мужністю, необхідними для відновлення державності, про яку так палко мріяв автор. Умовність екфрази очевидна, адже зображене поетом – це модель ідеальної картини.

Мистецький артефакт може актуалізуватися завдяки одній лише згадці про якусь промовисту деталь, як, скажімо, „Джоконди усміх таємничий” [11, с. 257]. Відсутність опису, його згорнутий характер у вірші цілком достатній для актуалізації шедеврів світового мистецтва. Одна деталь – усмішка Джоконди – актуалізує відому картину Леонардо да Вінчі, яку намагалися інтерпретувати сотні письменників, по-різному оцінюючи найзагадковішу її деталь, ледь уловиму усмішку героїні, що здавалася то звабливою, то іронічною, то саркастичною. Шкала оцінок сягала полюсів, демонструючи неоднозначність рецепції. У вірші Є. Маланюка ця усмішка осяває ліричному героєві життя „крізь гіркість мудрости й знаття”, тобто постає через сприйняття досвідченої людини, якій нагадує пережиті почуття, силу кохання.

Відтворення ідейно-естетичного задуму образотворчого полотна збагачує смисловий простір ліричного вірша завдяки залученню візуальних вражень, семантичними маркерами яких були дієслова „вдивляєшся”, „поглянь” та інші. Однак при цьому втрачалася свобода зорових асоціацій, відбувалося зміщення акцентів: зорові асоціації перетворювалися у смислові, адже смисловим центром екфрази, вторинного за своєю природою явища („відображення відображення”), виявлявся насамперед суб’єкт, який сприймає, оцінює твір мистецтва і таким чином виявляє свою суб’єктивність. „Жанр поетичної екфрази дозволяє наочно продемонструвати метаморфози суб’єкта й об’єкта у творчому процесі та у витворі мистецтва, – підкреслює О. Гришин. – Сутність цих метаморфоз у тому, що у творчому процесі сам митець почергово виявляється то суб’єктом, то об’єктом творчості” [12, с. 32]. Вербальні описи мистецьких раритетів інформативно багаті: актуалізують відомості про сам твір, його автора, манеру виконання, біографічний контекст.

На відміну від багатьох поетів-художників (Г. Мазуренко, Е. Андієвська), які відтворювали і перетворювали у своїй уяві шедеври світового мистецтва, Є. Маланюк не захоплювався вербалізацією смислу картини. Його словесна версія твору образотворчого мистецтва відзначалася насамперед національним

забарвленням, на якому позначився травматичний досвід безпосереднього учасника національно-визвольної боротьби українського народу 1918–1920 років. Описові елементи в його поетичних екфразах підпорядковані вираженню почуттів. Картина – для нього насамперед предмет ліричної рефлексії, імпульс до самовираження, а кольорова гама нерідко підпорядковується національній атрибутиці („Висока синь і золоті жита” [11, с. 123]).

У статуарних екфразах, що описують непорушні скульптури, також простежуються показові для жанру ознаки. Скульптура завдяки своїй тривимірності найбільш міметична за своєю природою, адже відтворює форму людського тіла чи живої істоти, об’єм тощо. „У скульптурі рух ілюзорний. Тут непорушне повинно створити враження руху” [13, с. 279], – підкреслює Ю. Борєв. Література намагається дати не словесний еквівалент нерухомої статуї, а відтворити нав’язні їй спогляданням роздуми, тим більше, що сприйняття скульптури передбачає рецепцію з різних ракурсів. „Умовний простір статуї зливається з реальним простором, у якому розташовано статую, і всупереч її позачасовій сутності мимоволі виникає уявлення про те, що передувало зображуваному етапу і що має за ним відбутися, статуя включається до часової послідовності події” [14, с. 113]. У застиглоті скульптури можна відчутти внутрішню динаміку, органічну для відтворення в ліриці. Статуя крилатої Ніки, що уособлює силу, натиск, перемогу, приваблює Є. Маланюка силою духу, нагадує йому про „степову Елладу”, тобто Україну („І ось встає із піни Понту / Над хвиль розбурханих свічадом / Співуча мрія горизонту – / Сліпуча степова Еллада” [11, с. 113]). Проекція безголової Ніки на українську дійсність показова: якщо немає вождів, здатних вивести країну з темряви, тоді статуя богині перемоги лишається безголовою. Недомовленість, варіантність прочитання екфрази зумовлена її жанровою специфікою, наявністю кількох призм сприйняття: не лише автора ліричного твору, а й читача, знайомого чи, навпаки, незнайомого з описуваним артефактом. Тому необхідно розпізнати ці призми і зіставити, щоб адекватно сприйняти екфрастичний опис, тим більше, якщо мистецький твір має метафоричний зміст. Ольга Фрейдєнберг звернула увагу на те, що статуї новітнього часу, на відміну від античних, – це „скульптурні метафори, що говорять

про ідеї, властивості, характери, виражені в формах” [15, с. 117]. Глядач має зрозуміти авторський задум шляхом безпосереднього сприйняття, а читач статуарної екфрази – завдяки поетовій рецепції та власному досвіду.

„Твір скульптури не прагне зобразити і „розповісти” все, але заохочує до роздумів, асоціацій” [16, с. 117], – підкреслює В. Головін, маючи на увазі сприйняття поз, жестів, які має розшифрувати глядач. У вірші „Біля пам’ятника Міцкевичу” простежується мотив статуї, що ожила, тому здатна чути, сприймати і навіть впливати на своїх співвітчизників. „Сприйняття скульптури завжди протікає в часі і здійснюється послідовно” [13, с. 279], – наголошує Ю. Борев. Для українського поета-вигнанця споглядання скульптури дає можливість різноаспектно відтворити місто, де „жовтень грає глухі прелюди, диригує Шопен листопадом” [11, с. 185]. Близькістю поглядів, спорідненістю доль польського та українського поетів мотивується звернення ліричного героя до монумента, що височіє у Варшаві як символ незнищенності самого народу: „...Стережи, стережи це місто, / Вартівничий із бронзи, Адаме!” [11, с. 185]. Візуальні враження породжують думку про необхідність застерегти, нагадати про небезпеку, що загрожує місту, яке стало для українського поета справжнім „євразійським Парижем” [11, с. 184].

Архітектурні екфрази також не відзначаються зображальністю, в них домінують враження, а не атрибути архітектурних ансамблів. У вірші „Собор” предметом художньої рефлексії Є. Маланюка виявляється монументальний собор Святого Юра у Львові, де доводилося бувати поетові. Одна з головних святинь грекокатолицької церкви викликала захоплення, особливо скульптурна група „Юрій-Змієборець” роботи українського автора І. Пінзеля. Зображальні деталі в цьому вірші ледь уловимі („Вгорі ж подібний Юр списом / Прохромлює в’юнкого гада” [11, с. 118]), зате подив, захоплення величчю собора, радість перемоги над злом досить виразні. „Поетика дива, омани, метафори, попри їхню візантійську зовнішність, хоче усталити це творче завдання [в цьому випадку творчі дії. – В. П.] нової людини, яка бачить у творі мистецтва не об’єкт, заснований на очевидних асоціаціях, і красою якого можна насолоджуватися, а стимул для розвитку уяви, таємницю, яку треба відкрити, мету,

яку треба досягти” [17, с. 529], – підкреслює У. Еко, характеризуючи специфіку відкритого твору. Для Є. Маланюка перемога святого над злом набуває символічного змісту, наснажує вірою в можливість перемогти. Згадкою про собор Святої Софії у Києві („Росте нестримно в височінь / Панцероносний брат Софії” [10, с. 119]) у вірші акцентується єдність землі, незнищенність духовності, нетлінність краси. Експлікація позиції у творі (знизу вгору) дозволяє простежити процес сприйняття собору Святого Юра. Трансляція вербальними засобами задуму архітектора переборює статику зображуваного завершеного культового об’єкта: собор своєю величчю утверджує віру в торжество духа.

В екфразі автор пропонує своє бачення артефакту, веде за собою читача, який сприймає, як поет відтворив мистецький об’єкт, як зрозумів його задум. Взаємини автора та читача ґрунтуються на елементах довіри, адже в іншому випадку читач відмовився б від послуг інтерпретатора. Рецепція екфраз стимулює процес засвоєння мистецьких цінностей, зіставлення різних кутів зору на них, виявлення свого власного бачення.

Екфрази Є. Маланюка переконливо ілюструють думку про їх „принципову незображальність”, особливу референційність, зумовлену позицією спостерігача, який бачить перемогу добра, справедливості. Бажане стає видимим, а видиме – бажаним, адже поет спрямовує свій погляд угору, щоб, у кінцевому рахунку, побачити і зафіксувати образ майбутнього. Поет відтворює своє бачення артефакта, не зображує, а здійснює інтерсеміотичний переклад твору живопису чи архітектури на „мову” літератури, естетизує культурний об’єкт, що привернув його увагу, надаючи йому особливої значущості та сакральності, якщо йдеться про культову споруду.

У художньому світі поета оживають твори різних видів мистецтва. Відчуження, самотність, болісне переживання національної трагедії змушували Є. Маланюка вступати в діалог зі світовою культурою, вербально інтерпретувати її здобутки. Екфрастичний досвід дозволяв знімати емоційну напругу, знаходити внутрішнє заспокоєння у світі мистецтва, через описові елементи передавати свій стан, прилучатися до вічного. Екфраза допускає експлікацію різних смислових відтінків, зумовлених душевними переживаннями автора, які він свідомо

увиразнює завдяки описам шедеврів світового мистецтва. У ліриці Є. Маланюка превалює інтерпретаційна модель екфрастичного опису, орієнтована не на копіювання чи відтворення просторових координат артефакта, а на виявлення авторських переживань, відчуттів. Особливо захоплювали Є. Маланюка твори італійських малярів епохи Відродження, які стали для нього зразками людської універсальності, високої духовності.

Спостереження над екфразами Є. Маланюка мають попередній характер і не охоплюють усього розмаїття художнього матеріалу, тому залучення більшого масиву текстів дозволить глибше вивчити це питання, систематизувати екфрастичні описи, визначити найбільш яскраві з них.

ЛИТЕРАТУРА

1. Цитую за: Генералюк Л. Екфразис у контексті *correspondans des arts* / Леся Генералюк // Наукові записки. Серія: Філологічні науки. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. – С. 52–77.

2. Гришин А. С. Экфразис в поэзии старших символистов как форма творчества / А. С. Гришин // Вестник Челябинского университета. – Серия 2. Филология. – 2004. – № 1 (15). – С. 14–34.

3. Ковалів Ю. І. Екфраза / Ю. І. Ковалів // Літературознавча енциклопедія: У 2 т. / Автор-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ „Академія”, 2007. – Т. 1. – 608 с.

4. Ходель Р. Экфрасис и демодализация высказывания / Роберт Ходель // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – М.: МИК, 2002. – С. 23–32.

5. Генералюк Л. Екфразис у контексті *correspondans des arts* / Леся Генералюк // Наукові записки. Серія: Філологічні науки. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. – С. 52–77.

6. Таранникова Е. Г. Экфрасис в англоязычной поэзии: Автореферат канд. филол. наук: 10.02.04 – германские языки / Елена Геннадьевна Таранникова – СПб., 2007. – 22 с.

7. Криворучко А. Ю. Экфрасис в русской прозе 1920-х годов: И. А. Бунин, Б. А. Лавренев, В. А. Каверин / А. Ю. Криво-

ручко // Филология и человек. Научный журнал. – Барнаул, 2009. – № 2. – С. 112–118.

8. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Леонид Геллер // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – М.: МИК, 2002. – С. 5–22.

9. Автухович Т. Е. Поэтический экфрасис: риторика чтения / Т. Е. Автухович // Чтение: рецепция и интерпретация: сб. науч. ст. В 2 ч. – Ч. 1 / ГрГУ им. Я. Купалы; редколл.: Т. Е. Автухович [отв. ред.]. – Гродно: ГрГУ, 2011. – С. 126–133.

10. Маланюк Є. Невичерпальність: Поезії, статті / Євген Маланюк / Упоряд., передм. та приміт. Л. Куценка. – К.: Веселка, 2001. – 318 с.

11. Маланюк Є. Ф. Поезії / Євген Маланюк / Упоряд., вступ. ст. і прим. М. Я. Неврлого. – К.: Укр. письменник, 1992. – 318 с.

12. Гришин А. С. Экфразис в поэзии старших символистов как форма творчества / А. С. Гришин // Вестник Челябинского университета. – Филология. Серия 2. – 2004. – № 1 (15). – С. 14–34.

13. Боров Ю. Введение в эстетику / Юрий Боров. – М.: Советский художник, 1965. – 328 с.

14. Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина / Роман Якобсон // Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – С. 148–464.

15. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. – М.: Изд-во „Восточная литература” РАН, 1998. – 800 с.

16. Головин В. П. От амулета до монумента: книга об умении видеть и понимать скульптуру / В. П. Головин. – М.: МГУ, 1999. – 123 с.

17. Еко У. Поетика відкритого твору (фрагмент із книги „Відкритий твір”) / Умберто Еко // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповн. – Львів: Літопис, 2001. – С. 525–538.

3.3. „І МОВА БАРВ ДЛЯ ВУХА НЕПРИСТУПНА...”: ЛІТЕРАТУРНО-МАЛЯРСЬКІ КОРЕЛЯЦІЇ У ТВОРЧОСТІ ГАЛІ МАЗУРЕНКО

Письменники нерідко демонструють універсалізм свого творчого обдарування, реалізуючи себе не лише в літературі, а й у музиці, живописі чи інших видах мистецтва. У добу Ренесансу це явище виявилось особливо яскраво. Геніальний художник Леонардо да Вінчі був, наприклад, не лише автором таких відомих картин, як „Джоконда”, „Таємна вечеря”, а й музикантом, що віртуозно грав на лірі, інженером-конструктором смертоносної зброї. Ренесансний тип митця актуалізується і у ХХ столітті. Його репрезентували неокласики, В. Петров (Домонтович), О. Ольжич, О. Грановський, Б. Лисянський, В. Янів, О. Зуєвський, І. Качуровський, В. Вовк та багато інших.

Вже давно тенденція творчої реалізації митця шляхом залучення засобів інших видів мистецтва набула статусу норми і поступово урізноманітнювала форми вияву: запозичення термінів і понять (портрет, пейзаж, акварель, натюрморт, етюд, імпресіонізм, експресіонізм тощо), інтерпретації мотивів музичних чи малярських творів, засвоєння засобів інших видів мистецтва (скажімо, кольору, форми, композиції з живопису тощо).

Мистецькі явища різних часів і народів дозволяють авторам віднайти суголосні власним пошукам мотиви й образи, стають невичерпним джерелом натхнення. „Твори класиків мистецтва, – зізнавався художник Василь Касіян, – розвивали фантазію, давали відчуття композиції, ритму, пластики, але, звісно, не могли втамувати спраги відображення навколишнього життя...” [1, с. 272]. Якщо навколишній світ мимоволі звужувався до виднокола родинних проблем, з якими довелося зіткнутися, наприклад, Г. Мазуренко як молодій дружині та матері в еміграції, то рецепція мистецьких творів була для неї рятівною, бо збагачувала враженнями завдяки входженню у світ інших, естетичних, цінностей.

Художній світ українських письменниць, що одночасно реалізували себе в кількох мистецьких сферах, зокрема в малярстві, багатий культурологічними рефлексіями, відгуками на раритетні художні полотна, відтворенням візуальних вражень.

Олена Блаватська, Наталена Королева, Оксана Лятуринська, Галя (Галина) Мазуренко, Емма Андіївська, Ліда Палій, Марта Мельничук-Оберраух, Зореслава Коваль, Віра Вовк та інші авторки візуалізували свої життєві спостереження, збагачували власні художні твори засобами образотворчого мистецтва: розташуванням предметів, відтворенням їх форми, кольору тощо. Їх вабили мінливі лінії, розмаїті барви, тони і напівтони, вони прагнули малювати словом. І. Франко, порівнюючи творчу діяльність маляра і письменника, підкреслював: „Маляр дає нам враження кольорів, поет викликає тільки спомини кольорів; маляр апелює безпосередньо до змісту, поет – до уяви” [2, с. 414]. На його думку, письменник може апелювати до будь-яких відчуттів реципієнта, викликати в нього цілу шкалу різноманітних вражень.

„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 (напр., бачимо на малюнку дерева з повгінаними в однім напрямі гіллям і вершками і догадуємося, що се є вітер, або бачимо голі дерева і закутаного, скуленого чоловіка і заключаємо, що йому зимно, і т. і.), то поезія апелює рівночасно до зору і до слуху, а далі при помочі слів і до всіх інших зміслів і може викликати такі образи в нашій душі, яких малярство ніяким чином викликати не може” [2, с. 409]. Поезія може впливати не лише на зорові, а й слухові, смакові, нюхові та інші рецептори, передавати цілу гаму почуттів. „Звідси <...> виражальна універсальність її художньої мови, хоч у чуттєвій повноті й конкретності вираження окремих сторін буття вона [тобто література. – В. П.] поступається іншим мистецтвам (наприклад, скульптурі – в пластичності вираження, малярству – в його візуальній наочності й барвистості, музиці – в емоційній наснаженості тощо), – відзначає Д. Наливайко. – Вираження, що дається засобами словесного мистецтва, за своєю технологією знакове, воно більш узагальнене й абстраговане у відтворенні чуттєвої реальності, але водночас воно різнобічніше, сказати б універсальне, наділене специфічною синтетичністю” [3, с. 28]. Подібну синтетичність художнього мислення виявляють митці, які не обмежуються однією сферою діяльності, а реалізують себе в різних амплуа.

У статті простежимо взаємозв'язок мистецтва слова і живопису в ліриці Галі (Галини) Мазуренко – поетеси, прозаїка, філософа, скульптора, автора художніх полотен, що демонструвалися в картинних галереях Нью-Йорка (1961), Пакистану (1966), Ісландії (1966), Уельсу (1967), Лондона (1969, 1971, 1977) та інших куточків світу. Основну увагу зосередимо на живописній складовій художнього мислення авторки, яка апелювала до зорових вражень, намагалася візуалізувати свої життєві спостереження; виявимо взаємозв'язок словесних і зорових образів, основні види літературно-малярських кореляцій у її творчості. У зазначеному аспекті доробок поетеси не розглядався, проте окремі міркування з цього приводу були вже висловлені, тому наведемо деякі з них, найбільш важливі для розуміння аналізованої проблеми. „Коли ж абстрагуватися від змісту поетичних перлин Мазуренко і спробувати охарактеризувати формально-мистецькі вартості її малярських і графічних праць, звичних термінів бракуватиме, – вважає Р. Яців. – Її твори переконливі внутрішньо (точніше само-виправдані), надзвичайно чесні в „перекладі” візуальною мовою ліричних настроїв чи гротесків, викликаних її творчою інтуїцією. Вона малює, як і пише вірші...” [4, с. 171–172]. А. Саприкіна наголошує на тому, що „ілюстрації поетеси до лондонських збірок, виконані в сюрреалістичному ключі, відбивають урбаністичний хаос, вир технізації” [5, с. 189].

І. Качуровський вважає Г. Мазуренко „свідомою послідовницею Рудольфа Штайнера і східних містиків” [6, с. 686], маючи на увазі її зацікавлення вищими світами, таїною душі. І в поезії, і в малярстві авторки, на думку В. Шаяна, відчутні світлові сигнали з іншого, ніж нам досі відомий, світу. В цьому виявляється цілісність її натури – поета, маляра, філософа, який інших навчав науці життя та виживання в цьому нестабільному світі. „Допомагаюча рука Галі Мазуренко” – таку назву дістав її автопортрет-шарж, що передавав не так деталі її зовнішнього вигляду, не так фізіономічну подібність, якої годі й дошукуватися, як її внутрішню суть, акцентовану допитливими очима та рукою, готовою щомиті прийти на допомогу кожному, хто цього потребує, призначеною творити добро, бо, на її думку, „від зла приходять тільки зло” [7, с. 95].

Поетеса вірила, що в кожній людині „спить і поет, і маляр” [7, с. 123], треба лише відкрити в собі цей творчий дар, дати можливість йому реалізуватися, тому й пропонувала вона малювати тим, хто потребував душевної рівноваги, спокою. Це була своєрідна терапія – малярством, яку оцінили люди різних національностей, що відвідували її „вівторки” в Лондоні й відчували катартичну силу мистецтва, добре усвідомлювану їхньою наставницею.

Галі Мазуренко довелося вчитися в Празі, відчути, крім невлаштованості емігрантського побуту і тягара родинних проблем, задоволення від спілкування з яскравими творчими особистостями, що викладали тоді в Українській студії пластичного мистецтва (С. Мако, І. Кулець, Р. Лісовський та ін.). Разом із Василем Касіяном, Михайлом Кричевським, Василем Хмелюком, Петром Холодним-молодшим, Галиною Мазепою вона спрагло прагнула вчитися, відкривала для себе мистецькі скарби як невичерпне джерело наснаги. „Вам Боженька дав, то ви на Боженці й виїжджаєте, – згадувала вона слова свого вчителя Сергія Мако. – Справді я жахалась того стрімкого вихору, до якого він захоплював своїх студентів, підіймаючи їх до неба і шпурляючи в самий глиб відчаю і зневіри” [8, с. 249].

Зовсім інший підхід до живопису виявляв І. Кулець, у якого Г. Мазуренко вчилася малювати натюрморти. „Підхід Кулеця до мистецтва стає зрозумілішим, якщо придивитися до його методу викладання в Українській академії, – згадує М. Мудрак. – Згідно з його системою з п’яти пуантів, образ – це, насамперед, форма; по-друге, він зумовлений характером колориту та вмінням комбінувати різні кольори; по-третє, це простір – низка площин від однієї до десяти і назад; далєбі, це тон, тобто цілісність усього має бути такою ж гармонійною, як звук; нарешті, це техніка, процес, під час якого митець не повинен надто багато теоретизувати, а має здійснювати своє ремесло всіма жестами торкання – дряпанням, накладанням фарби, рухом” [9, с. 259].

Г. Мазуренко, як і В. Хмелюк, який, заявивши про себе як поет, згодом реалізував свій малярський хист, дебютували одночасно (в 1926 році) у Празі, що була тоді одним із помітних осередків української еміграції, давала можливість вихідцям з України виявити свій хист. Перша збірка поетеси – „Акварелі” – відбивала світ її мистецьких захоплень, уподобань, зорове

сприйняття реалій, акцентувала взаємозв'язок живопису і літератури, що виявлявся, зокрема, в малюванні словом, імітації жанрових канонів образотворчого мистецтва. Назвою акцентувалася також специфіка її поетичного образотворення, що відповідало її тодішньому захопленню технікою малярської акварелі, яка відзначалася прозорістю фарб, плавними переходами кольорів, „розмитістю” контурів. „Серед людей, як у пустелі. / Душа – залишена оселя. / **Меланхолійні акварелі** / У серці, нібито в постелі, / Поснули любо” [7, с. 43], – підкреслює поетеса, малюючи свій душевний стан, що нагадує меланхолійні картини. Малярській акварелі, на думку Н. Дмитрієвої, не властиве ні копітке обрамлення, ні багат шарове покриття поверхні, вона дає кольоровий образ цілого [10, с. 74]. У цьому випадку йдеться про образ душевного стану самотньої людини.

Підзаголовком першої збірки віршів – „настрої” – підкреслювався спектр зацікавлень поетеси, оті „співи серця” (за її власним образним визначенням), порухи душі, які прагнули відтворити імпресіоністи. Г. Мазуренко словом творила зорові картини, передавала враження від поєдинку світла з темрявою: „Лисий місяць у хмарах заплутався. / Час і півневі-сонцю вставати. / Розпускати косиці крилаті. / Час у небо виходити жати. / Лисий дуже у хмарах заплутався. / А червоний вже птах вилітає. / Ніч-красуню в долину збиває. / Міддю небо від ясного грає” [7, с. 46]. Сповнена яскравих барв і мінливих відтінків, картина світанку нагадує живописне полотно, точніше серію картин, на яких маляр фіксує миттєві враження, що виникли під впливом вібрації атмосфери. Невипадково словесний пейзаж викликає асоціації з картиною Клода Моне „Враження. Схід сонця”, адже в обох випадках на першому плані – відчуття, зумовлені побаченням на світанку. К. Моне вловив неповторність миті й передав її за допомогою кольору, що набув не властивих йому функцій – передачі часу, в залежності від якого змінюються його відтінки. У поетеси теж варіюються кольори: ясний, мідний, червоний. Щоправда, статика художнього полотна долалася у вірші динамікою вербального зображення, що фіксувало зникнення світанкової мли: „Таки добре мій місяць заплутався...” [7, с. 46], „А мій лисий довгенько ще плутався...” [7, с. 46]. Особистісне сприйняття акцентується присвійним займенником „мій”, що аж ніяк не претендує на привласнення астрального

світила, а лише підкреслює суб'єктивність сприйняття побаченого.

У віршах Г. Мазуренко виявляється візуальне сприйняття світу, домінують зорові образи: „Гарбуз лежить у гарбузинні / Із хвостиком, мов поросятко. / Повитягалася з насіння / Дрібненька редька. От на грядку / Схилився соняшник і пише. / Лець сіє дощик... Тиша, тиша...” [7, с. 110]. Радісний настрій зумовлений тим, що все навколо буяє, росте, розвивається.

Г. Мазуренко як професійний художник образно характеризувала специфіку живопису, особливості його рецепції: „І мова барв для вуха неприступна, / Як слово неземне для молодих...” [7, с. 149]. Живопис, звичайно, сприймається не слухом, а зором, проте авторка висловила цю думку образно, адже сама легко читала „мову” барв і щедро послуговувалася нею у власній творчості, маюючи і словом, і фарбами. Вона також помітила специфіку малярського та вербального натюр-мортів, що зображують не деталі живої природи, а речі, привласнені людиною, адже митці в натюрмортах відтворюють зрізані квіти, зірвані овочі та фрукти, засмажену дичину тощо. Поетеса підкреслює, що, „відживаючи, речі вітають” її, тобто дарують їй насолоду, відчуття краси.

Поетеса звернула увагу на специфіку сприйняття малярських полотен, на те, як світло надає їм глибини, неповторних відтінків: „У день подивлюся, ніби й немає нічого там. / А під певним кутом, / Під вечірнім освітленням ламп, / Барви хвилюються, виходять із рам / В хороводи світів, / А за ними абсурдні сліди / Невже не побачив ніхто? / Кому ж я тоді їх, малюнки мої, віддам?” [11, с. 53]. Поетесі хочеться, щоб реципієнт оцінив мистецьку вартість картини, зрозумів би її глибинний смисл, тому важливо, щоб її полотна знайшли свого глядача.

Багатогранність творчого обдарування і пошуки шляхів найточнішого самовираження змушували Г. Мазуренко ілюструвати свої вірші, тобто давати їм візуальне тлумачення, відтворювати свій задум мовою ліній, штрихів, плям. Поетеса вдавалася до візуального відтворення словесних образів, опредметнювала зображально-виражальний спектр творів, підтверджуючи своє оригінальне бачення світу, відкриваючи уважному читачеві нові його грані. Ілюстрації демонстрували смислову єдність словесного і візуального зображення, увираз-

нювали підтекст твору, укрупнювали його деталі, важливі для розуміння змісту образи, іноді відбивали хвилинні враження. Авторські ілюстрації віршів цікаві увиразненням характерних ознак власного світобачення, акцентацією ідейного задуму твору, психологічного стану героя. Малюнки, звичайно, не слід розглядати як дзеркальне відображення вербального тексту чи просте доповнення до нього, адже образотворче мистецтво має свої закони, дозволяє досягти наочності та пластичної виразності. Багатогранність світу потребувала відповідного арсеналу засобів, які поетеса шукала в різних видах мистецтва, зокрема в малярстві, графіці, скульптурі, музиці.

Ілюстрації, як правило, фіксують один момент словесного тексту – здебільшого найбільш значущий для розуміння його ідейного задуму. Це не механічне перенесення окремих елементів вербального тексту, радше перекодування певного фрагменту чи образу вербального цілого за допомогою засобів іншої художньої системи, розрахованої на візуальне сприйняття. Якщо у вірші „Зелена ящірка” поетесі вдається передати розпач Івася, зумовлений бідністю родини, пошуки хлопчиком роботи, знайдення скарбу, то ілюстрація не може відтворити всіх цих перипетій, напруженої динаміки подій. Змальована маляркою зелена ящірка імпліцитно відбиває філософський смисл твору, який полягає у тому, що людина мусить шукати шляхи до порозуміння й гармонії зі своїми меншими братами, які за турботу віддячують тим же. Зооморфним образам Г. Мазуренко приділяє чимало уваги, вони набувають антропоморфних ознак, передають їй віру в безсмертя душі. Ящірка в неї символізує удачу, кішка (киця) – жіночість, живучість, незвичайну життєву силу і мудрість. Графічні зображення стимулюють читацьке сприйняття, акцентують увагу реципієнта на головному. Графічна статика доповнюється вербальною динамікою.

Важливим для розуміння поглядів Г. Мазуренко є малюнок, що зображує, як хлопець і дівчина, взявшись за руки, прямують до сонця – джерела життєдайної енергії. Їхній шлях світлий, чистий, осяяний високою метою, тому зображенням передається віра в майбутнє. Цей малюнок узагальнено відбиває ідейний смисл твору.

Нерідко ілюстрації служать візуальним еквівалентом словесного тексту. Так, вірш „Непрочитані книжки” ілюструють

ряди полиць, заповнені вщерть книгами. Їх так багато, що мимоволі з'являється думка, чи спроможна людина все це охопити, прочитати, збагнути. Ілюстрація і вірш як взаємодоповнювальні компоненти становлять словесно-зорову єдність.

Для Г. Мазуренко-портретиста виявлялися значимими не деталі зовнішності, а внутрішній стан людини, тому цикл віршів „Ганна Ярославна” супроводжується ілюстрацією, що відтворює героїню в жалобі за коханим. Її портрет відбиває душевні переживання героїні, актуалізує живописний код сприйняття. Скорботний вираз обличчя, схилена голова, волосся, що спадає донизу і якого ніби не помічає сама Ганна Ярославна – цими деталями передавався смуток самотньої королеви, яка боляче переживала біль втрати коханого. У портретуванні для малярки найголовніше передати мовою ліній, штрихів неповторну людську індивідуальність, визначальні риси характеру, внутрішній стан. Ілюстрації авторки надають текстам смислової виразності, акцентують психологічний стан персонажа, конкретизують їх філософський зміст.

Цікаво, що цикл „Портрети” зі збірки „Північ на вулиці” (1980) поєднує вербальні та візуальні портрети героїв. Малюючи здебільшого олівцем, Г. Мазуренко передавала внутрішній стан персонажів, не намагаючись відтворити всі деталі зовнішності. Зовнішнє, видиме підпорядковувалося розкриттю внутрішнього стану, що нерідко фокусувався в очах людини, її погляді. Завдяки укрупненню такої деталі, як очі, вдавалося редукувати інші, менш важливі, на її думку, риси зовнішності.

Специфіка сприйняття візуальних портретів полягала в тому, що вони давали уявлення не лише про зовнішність, а й про внутрішній стан героя, задум автора, який не копіював, а виявляв своє бачення зовнішності портретованого, який міг бути поданим у профіль чи анфас, на повний зріст, в оточенні улюблених речей тощо. Вербальні портрети відзначалися ще складнішою смисловою динамікою, більшою суб'єктивністю, адже нерідко писалися з пам'яті, що зберігала певні враження, окремі деталі, які становлять цінність тільки в єдності, а не вихоплені зокрема. Поодинокі деталі не давали чіткого уявлення про героя („Вулицю перебіг артист чи бандит...”), виявлялися недостатніми для ідентифікації особи, тому нерідко служили імпульсом до самовираження, а не опису.

Особливо імпонували поетесі люди з книгами в руках, тому вона намагається передати, як змінюється їхній вираз обличчя, коли вони знаходили у книзі щось важливе чи нове для себе. „Мене дивує невмируща краса облич, / Похилених над книгою в книгарні” [12, с. 183], – зізнавалася вона.

Ілюстрації Г. Мазуренко відбивали спектр її душевних переживань, посилення трагічних відчуттів, зумовлених урбаністичним хаосом, безбарвністю буднів, самотністю, що ставала все відчутнішою серед „хмародрапів” і „хмародрабин” – цих наслідків прогресу, що розчавляють людину. На їх тлі вона здається зовсім мініатюрною, дивовижно беззахисною і безпомічною. Душевний дискомфорт, нестабільність, гостре переживання загрози людській цивілізації актуалізують есхатологічні видіння, сюрреалістичні марення. Малярка тепер відходить від міметичності зображення, відтворюючи химерних істот з людськими очима і, наприклад, конячими зубами чи вусами таргана. Те, що з’явилося у глибинах її підсвідомості, знаходить вияв і в ліриці, і у графіці, що унаочнює авторські фобії та потребує для свого розшифрування зіставлення з ліричними рефлексіями. „Чому злітались на папір страшні обличчя, / Мов в полі гайвороння згряя?” [12, с. 163] – це питання не дає спокою ліричній героїні, змушує піддатися впливу лихих передчуттів.

Вірші Г. Мазуренко також ілюстрували Р. Лісовський та учні школи українознавства ім. Святої Марії в Лондоні: Галина Вілінська, Анна Гаража, Богдан Соломка, Юрій Волощук, Тарас Стефанів, Іван Штука та ін. Вербальний супровід ілюстрацій дуже важливий, адже акцентує їх авторство і, таким чином, визначає рецепцію. Порівнювати професійно виконані малюнки і спроби дітей – справа невдячна, тому обмежимося лише загальними спостереженнями, що не претендують на вичерпність і фаховий аналіз.

Ілюстрації дітей увиразнюють концептуально важливі образи, наприклад: сонця, рибки, гномика тощо. Так, скажімо, Тарас Стефанів намалював корону, зіткану із сонячних променів, що освітлювали людині шлях. Символічний зміст цього образу унаочнюється, адже йдеться не про царську корону, а життєдайне сонячне проміння. Ілюстрація – це творчий діалог поета і художника. Якщо дитина зрозуміла вірш саме так, то це одна із

версій візуального прочитання твору, але не єдина. Інший реципієнт може дати інше тлумачення, своє бачення прочитаного, головне, чи відповідає воно концепції твору. Ілюстрації дітей, як правило, сюжетні, проте різняться рівнем виконання. Дитяча невправність у техніці, композиції малюнка, а то й примітивізм відтворення компенсувалися багатою уявою, безпосередністю сприйняття вербальних образів, під впливом яких виникали цілі картини, підписані невпевненою рукою, що підтверджувала вік ілюстраторів.

Пейзажі та портрети Г. Мазуренко настроєві, ілюстрації імпліцитно відбивають задум творів, що демонструють стильову динаміку: від живописання словом, передачі нюансів переживань – до відтворення глибинних філософських сенсів, ірраціональних імпульсів, загрозливих передчуттів. Тому доречно враховувати час написання віршів: надруковані у Празі, вони відбивають ознаки імпресіоністичної образності, пізніші, створені вже через кілька десятиліть у Лондоні, – елементи сюрреалізму, акцентовані самою авторкою, яка зізнавалася, що творити легше тоді, коли свідомість не втручається у цей процес. „Світ, як моя уява” [7, с. 137], – підкреслювала вона. Проте це лише схема, загальна, так би мовити, тенденція, що не відбиває всієї складності творчих пошуків авторки, яка прагнула відтворити розмаїття навколишнього світу і збагнути його таємниці, зазнаючи впливу ірраціональних чинників, віддаючи данину буддизму з його ідеєю безсмертя душі, можливістю досягнення нірвани.

І хоч життя, за її зізнанням, „скувало серце панциром залізним” [7, с. 62], проте поетеса не втратила здатності милуватися красою природи, відчувати пахощі землі, шукати в одноманітності буднів джерела натхнення. У ранньому вірші „Ви кличете, квіти, напоєні медом...” передаються враження, навіяні квітковою експансією: „Всю землю прикрили пахучим килимом, / Наповнили небо мовчазливим гімном. / І ллється на землю блакитна емаль, / В цілунках збудила рум’яну даль” [7, с. 55]. Рухомою ця картина стає завдяки дієсловом на позначення дії, що мають значний експресивний потенціал і передають враження, ніби велика блакитна пляма спускається з неба і заповнює все довкілля, викликаючи цілу зливу різнотонних звуків. Поетеса, захоплена красою квітів, що ввібрали енергію землі й чарують своїми пахощами, апелює до слухових, зорових, нюхових,

смакових рецепторів. „...Поет може в кожній хвилі з домени зорового зміслу перескочити в домену всякого іншого зміслу, а маляр прив'язаний тільки до сього одного, – відзначав І. Франко. – Задля сього поет малює іншим способом, ніж маляр. Бо коли малярові риси, раз положені на полотно, лежать на ньому недвижно і в нашій уяві лишаються тільки недвижні, мов замерзлі, образи, навіть коли тими образами символізується рух, – то поетові риси (слова, вірші), хоч лежать також недвижно на папері, але в нашій уяві репродукують рух, зміну, величезну різнорідність життєвих проявів” [2, с. 413]. Малюючи словом, Г. Мазуренко передавала миттєві відчуття, враження органічного злиття з оргією барв і пахощів.

У віршах малярка виявляла колористичне сприйняття світу: „Чи ти прийдеш, *синє, синє* літо?” [7, с. 45]; „І гостро, як провину, / Зі серця душать тіні *сині* / Краплини грубі” [7, с. 43]; „Утома. Час. Засни. / Голублять *сині* сни” [7, с. 43]. Синій колір, що асоціювався з далиною, морським безмежжям, недосягнутим щастям, незбагненністю буття, далекою перспективою, домінував у ліриці пражського періоду, поєднуючись із трагічним чорним, зумовленим болючими спогадами про пережите, втратою рідної землі, розлукою з матір'ю. Нагнітанням чорної кольорової гами посилювалися трагічні передчуття, безперспективність існування в чужому світі: „*Чорним чорна* проти мене тінь, / Моя власна тінь на стіні в кімнаті. / Та не одна тінь, а ціле гніздо”; „*Чорним чорно*. Із жертви гном п'є кров...” [12, с. 123]. За допомогою кольорової палітри Г. Мазуренко розкривала свій душевний стан, обираючи той колір, який був адекватним для відтворення її переживань.

У ліриці лондонського періоду змінюється тональність, посилюються трагічні передчуття, зумовлені наступом технічного прогресу, девальвацією духовних цінностей, усвідомленням своєї відчуженості. Поезія цього періоду „Сузір'я Риб”, названа останнім знаком із зодіакальної системи, відбиває авторське колористичне бачення процесу космогенезу, здійсненого волею Творця, образно названого Рибалкою. „Біле небо синіє вгорі, / Переходить у чорну безодню. / По зеленій траві на зорі / Хтось розсипав намисто Господне” [7, с. 123], Поетесі вдалося передати нерозривний взаємозв'язок неба і землі,

відтворити динаміку змін, досягти враження колористичної перспективи.

Міжмистецький інтеракціонізм виявлявся в інтерпретації малярських творів, що не переносилися у вербальний текст, а завдяки поетичному натхненню перекодовувалися засобами літератури. „...Опис картини переносить у літературний текст образний смисл кольору, форми, композиції тощо. Однак автор під час опису передає своє сприйняття і розуміння твору, свої враження, асоціації, роздуми, а тому в інтермедіальності наявна не цитація, а кореляція тексту” [14, с. 151]. Палітра барв, відтінків, ліній своєрідно трансформувалася крізь призму суб’єктивного сприйняття реципієнта, який міг захоплюватися малярською технікою, системою образів, проте, скажімо, не погоджувався з авторським задумом чи не розумів його. Гротескові форми, сюрреалістична трансформація реальності лишалися не завжди зрозумілими глядачеві, який міг бачити, проте не намагався їх, скажімо, зрозуміти. „Екфразис має більше інформативно-сенсуальних параметрів, аніж самий артефакт, враховуючи й те, що будь-який твір пластичних мистецтв „всією фактурою, кольоровою гамою, конфігурацією ліній творить метафоричний ансамбль, що репрезентує зміст вищого рівня, незалежно від предмета зображення” [15, с. 68]. Це спостереження не викликає сумнівів, адже зображене художником пропускається крізь іншу свідомість – автора вербального тексту – і підкоряється вже законам функціонування літературного тексту.

Джерелом мистецьких рефлексій були в Г. Мазуренко не лише образотворчі полотна, а й жива природа, краса якої викликала асоціації з пейзажними картинами П. Боннара, Е. Нольде: „На виставці я бачила Нольде „Чорний шквал”, / Малюнок висів коло Боннара / „Голубе небо в синіх крапках” / А на вулиці... Жар з неба! Краса! / Над мостом ангел на синім полотні / Розпеченим вуглем мазнув...” [12, с. 149]. Поетеса сприймає навколишній світ як картину, акцентує божественну природу творчого натхнення.

Г. Мазуренко намагалася збагнути таємниці малярського ремесла, осягнути особливості творчої манери майстрів пензля: П. Сезанна, Ван Гога, К. Моне. У полотнах П. Сезанна вона відкривала для себе кольорові відчуття, існування речей поза

„сюжетом”, простором, лінією, намагалася збагнути невимовне: не те, що зобразив художник, а те, що картина дозволяла побачити глядачеві, що виявлялося естетично вагомим, ніж видиме. Йшлося про нерепрезентоване, про те, що читач міг відчувати за зображеним, про те, на що маляр лише натякав. У незрозумілому глядачам захопленні циліндрами, конусами Поля Сезанна вона помічала простоту стилю, легко виявляла її складники: „Перспективи три на горизонті / В крапочках через „ніщо” в „нема”. / Негативний й позитивний простір...” [12, с. 107]. Смысл зображеного відкривався спостережливому оку поетеси-малярки, яка не копіювала, а експериментувала, як і її попередники.

Поетеса словесно відтворювала жанрові ознаки образотворчих полотен: портретів, акварелей, натюрмортів. Останні Ю. Лотман вважав „мистецтвом зображення речі”, „особливо витонченими формами знака” [13, с. 343], що дають простір для різного прочитання: від поверхово-побутового – до приховано-алегоричного, про який непосвячений глядач може навіть не підозрювати. У семіотичному аспекті і картина, і літературний твір, що описує картину, є текстами, що складаються з різного типу знаків. Ці тексти, хоч і різними засобами, передають художній світ, що не дублює реальний. У втіленні тих чи інших елементів художнього світу, їх поєднанні слід шукати причини, що зумовили саме такий добір, саме таке розташування компонентів.

Натюрморт від інших жанрів образотворчого мистецтва відрізняється тематикою та просторовим вирішенням, адже відтворює закритий простір кімнати. Якщо в інтер'єрі відтворюється весь простір помешкання, то в натюрморті – тільки його частина, здебільшого стіна з шафами чи столом, що тлумачиться Ігорем Бобриком як „символічний локус”. Людина в натюрмортах, як правило, відсутня, про неї, проте, нагадують речі, якими вона користувалася, їх стан.

У вірші „Натюрморт” Г. Мазуренко передає настрій недовомовленості й загадковості, адже на столі лише один прибор та ще зітліла сигарета на „венеційському кришталі”, що підтверджує смаки господаря чи господині. Людина в натюрморті представлена метонімічно: про неї нагадують речі, посуд, овочі, фрукти. Натюрморт (у залежності від прийнятої позиції)

може розглядатися як міметичне зображення побутових реалій, тобто як різновид побутового живопису, а може тлумачитися як алегорія нестійкості, тлінності цього світу, про що нагадує випалена цигарка. Відтворені побутові деталі, ніби вихоплені з життєвого плину, дають простір читацькій уяві, стимулюють процес співтворчості. Застиглі деталі натюрморту, схоплені чіпким оком художника, доповнюються деталями інтер'єру, з-поміж яких привертає увагу знакова для поетеси постать Будди („...Грізна щітка / Стирає з Будди чорну пляму / Якогось давнього століття. / Божок жовтенький, кість слонова. / Краса небачена...” [7, с. 112]). Під шаром пилу не кожен побачить красу, вона відкривається насамперед тим, хто прагне звільнитися від страждання і досягти найвищого просвітлення – нірвани.

Г. Мазуренко емоційно реагує на художні полотна, висловлює своє бачення візуальних образів. „Малюнок Ікано Гоойа” – це словесна інтерпретація зображеного художником, тому помітна свідомо візуалізація вражень, пошуки адекватних малюнку зорових образів: „Сива пустеля вечірня на скелях. / Спить хлопчик і буйвол. / А третій із ними, бриль натягнув на чоло і чатує” [7, с. 126]. Нечіткість обрисів змушує ліричну героїню замислитися над тим, скільки живих істот зображено: двоє чи троє, однак головне – не в кількості, а в тому, чи присутність буйвола допоможе хлопчикові подолати страх. Це питання так і не знаходить у вірші відповіді, тому змушує читача уявити зображене, яке, таким чином, набуває нових смислових відтінків, на які глядач міг і не звернути уваги, сприймаючи картину всю відразу.

Письменниця не копіює, а творчо засвоює чужі зразки, вчиться у великих майстрів пензля, тому доречно зосереджувати увагу на формах рецепції, художній реалізації мотивів, образів, сюжетів чужих творів, що може призвести до трансформації, переінакшення їх відповідно до нових завдань та авторських уподобань. „Запозичений матеріал отримує різну міру концептуального переосмислення і зазнає неоднакових композиційних та стильових змін, у зв'язку з чим можна говорити про різні форми його відтворення і перетворення” [15, с. 73]. Відтворювальний і перетворювальний компоненти у процесі рецепції надають засвоєним елементам новизни.

В інтерпретації художніх полотен помітна вибірковість рецепції, зумовлена особистими смаками авторки, що шукала шляхів духовного самовдосконалення, прагнула відкрити сокровенне, пізнати таємниці душі, виявленої в мистецьких творах. М. Рерих приваблював її своєю неординарністю, дивовижною багатогранністю (геніальний художник, філософ, літератор), подвижницьким духом, що змушував його подорожувати, шукати, відкривати сокровенне.

Не наше сяйво на фіалкових скелях.
 В безоднях мовчки снить обличчя Будди.
 Тут мудра старість кликала натхнення,
 Безстрашно дивлячись у темні очі Чуда
 [7, с. 85].

Враження, очевидно, нав'язані картиною „Будда-переможець” та величними краєвидами Гімалаїв, змушують дошукуватися відповіді, що ж тут намагався знайти Микола Рерих. Артефакт для Г. Мазуренко стає поштовхом для самовираження, своєрідним мотиваційним засобом передачі свого бачення вже відтвореного художником, сприйняття світу у всій повноті барв і відтінків, неповторності й загадковості. Йдеться про рецепцію образотворчих полотен, опосередковане сприйняття зображеного, що експлікує відтворений художником і своєрідно прочитаний поетом смисл картини.

Г. Мазуренко, експлікуючи відоме, не вказує джерела. Вона, як і тисячі інших інтерпретаторів, прагне зрозуміти таємничу посмішку Джоконди, що викликає у глядачів неоднозначну реакцію: „Серед шуму фотографів тихо на вустах її посмішка гра” [16, с. 48]. Не згадане у вірші полотно Леонардо да Вінчі „Мона Ліза” легко розпізнається читачем, а поетесу насамперед цікавить реакція відвідувачів музею у Луврі, які схиляються перед красою, милуються нею, розгадують секрет майстра.

Екфразу (услід за К. Г. Ісуповим) тлумачимо як міжвидовий зображально-словесний жанр, своєрідний показник інтермедіальності, що виявляється в перекодуванні знаків однієї художньої системи – живопису, архітектури, скульптури тощо – засобами іншої, вербальної. Це літературний текст про інший (невербальний) текст, тобто метатекст, що характеризує і

попередній текст, і його реципієнта, який спостерігає, прагне зрозуміти авторський задум, насолоджується створеним. Чимало віршів Г. Мазуренко вкладаються у ці жанрові ознаки, однак не всі навіть із числа тих, що містять у назві відповідну жанрову дефініцію. Іноді портрет стає лише приводом для роздумів, уявного діалогу, який, наприклад, розгортається у вірші „На мене дивиться портрет Романа Магаріші...”. Вчення відомого індійського філософа і мудреця Шрі Рамана Махарші (1879–1950) про самопізнання і самореалізацію знаходить у ліричній героїні живий відгук, адже стимулює її власні роздуми, пошуки відповіді на питання, як бути і навіщо жити. Квінтесенцією роздумів стає усвідомлення: „Ніколи з владою свій шлях не ототожнюй!” [7, с. 188]. Поетеса висловила афористично й точно.

Проте актуалізація жанрового визначення ще не означає відповідності його канонам. „Портрет Ван Гога”, скажімо, лише зовні нагадує імітований жанр образотворчого мистецтва. Яскрава колористика, буяння жовто-синіх барв – це лише зовнішні ознаки присутності великого художника, прикмети його стилю, який досліджувала поетеса. „Встаю, та не прощається Ван Гог. <...> І тягне вглиб.../ Немов Моне в ставок...” [7, с. 149]. Засоби живопису, зокрема, включаються в експресивно-виражальну систему літератури, служать імпульсом для вираження душевних станів, передачі магічної сили мистецтва, що дає простір для медитації як шляху досягнення стану особливого просвітлення.

Вже самими назвами віршів – „Перед картиною Рериха”, „На мене дивиться портрет Романа Магаріші...”, „Портрет Ван Гога”, „Крапки зануку в Сезана”, „Малюнок Ікано Гоойа” – акцентувався експліцитний рівень міжмистецької взаємодії. Введенням імен великих художників, зокрема Мікеланджело Буонаротті, Ван Гога, Миколи Рериха, Клода Моне, Сальвадора Далі, підкреслювалася живописна складова її художнього мислення, актуалізувалися мистецькі шедеври, що привертати її пильну увагу і змушували реагувати.

Літературно-малярські кореляції у творчості Г. Мазуренко органічні й різноманітні, зумовлені багатогранністю її обдарування. Систематизуючи їх, слід виділити ілюстрування власних віршів, вербальну інтерпретацію картин живопису, словесну трансформацію жанрів образотворчого мистецтва, актуалізацію

імен великих художників, уявний діалог із ними. Трансляція засобами художнього слова смислу малярського твору відбувається крізь призму суб'єктивного сприйняття автора вербального тексту, який саме так сприймає мистецький артефакт. Естетична концепція Г. Мазуренко відзначається діалогом візуальних і вербальних видів мистецтва, органічним для письменниці-малярки, яка прагнула відтворити багатоманітність світу.

Узагальнюючи різноманітні літературно-малярські кореляції у творчій діяльності Г. Мазуренко, слід наголосити, що її творчість відбила еволюцію авторки від імпресіоністичної до сюрреалістичної техніки, єдність мотивів, взаємодоповнюваність образів: книги, скажімо, у графіці, згадок про твори образотворчого мистецтва – в поезії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Касіян В. З мого життя (публікація і післямова Ігоря Верби) / В. Касіян // Хроніка 2000. – 1999. – Ч. II. – С. 270–290.
2. Франко І. Краса і секрети творчості / Упорядк. та приміт. Р. Т. Гром'яка, Ф. Д. Пустової / І. Я. Франко. – К.: Мистецтво, 1980. – 500 с.
3. Наливайко Д. Літературна компаративістика вчора і сьогодні / Дмитро Наливайко // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / За заг. ред. Д. Наливайка. – К.: Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2009. – С. 5–42.
4. Яців Р. Миттєвості в „калоші щастя” / Роман Яців // Дзвін. – 1992. – № 11. – С. 170–172.
5. Саприкіна А. Слово і зображення: взаємодія вербального й візуального в поезії Г. Мазуренко / Аліна Саприкіна // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: наук. зб. – Вип. 16 / редкол.: В. А. Просалова (відп. ред.) та ін. – Донецьк: Цифрова типографія, 2011. – С. 182–193.
6. Качуровський І. Містична функція літератури та українська релігійна поезія / Ігор Качуровський // Променисті силвети: лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки. – К.: Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2008. – С. 676–700.
7. Мазуренко Г. Вибране / Галя Мазуренко. – К.: Видавництво ім. Олени Теліги, 2002. – 248 с.

8. Мазуренко Г. Ми всі тоді починали цей шлях (публікація М. Чабана) / Галя Мазуренко // Хроніка 2000. – 1999. – Ч. II. – С. 246–252.
9. Мудрак М. Українська студія пластичних мистецтв у Празі та творчість Івана Кулеця / Мирослава Мудрак // Хроніка 2000. – 1999. – Ч. II. – С. 253–269.
10. Дмитриева Н. Изображение и слово / Нина Дмитриева. – М.: Искусство, 1962. – 315 с.
11. Мазуренко Г. Три місяці в літері життя / Галя Мазуренко. – Лондон: Українська видавнича спілка, 1973. – 179 с.
12. Мазуренко Г. Північ на вулиці. Ілюстрована збірка поезій / Галя Мазуренко. – Лондон, 1980. – 248 с.
13. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Сост. Р. Г. Григорьева; пред. С. М. Даниэля / Юрий Лотман. – СПб. : Академический проект, 2002. – 544 с.
14. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований / Н. В. Тишунина // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию проф. М. С. Кагана. Материалы междунар. научн. конференц. Серия „Symposium”. – Вып. 12. – СПб.: С.-Петербургское философ. общество, 2001. – С. 149–154.
15. Генералюк Л. Екфразис у контексті *correspondans des arts* / Леся Генералюк // Наукові записки. Серія: Філологічні науки. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. – С. 52–77.
16. Мазуренко Г. Ключі: Вибране / Галя Мазуренко. – Лондон: Світання, 1969. – 64 с.

РОЗДІЛ IV

ЖИВОПИС У ЛІРИЦІ

4.1. „СВІТ ІНШИХ БАЧЕНЬ”: ЛІТЕРАТУРНО-МАЛЯРСЬКІ СПІВВІДНЕСЕННЯ У ТВОРЧОСТІ ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ

*„Малярство – так говорить народна
мудрість – також зрозуміле лише
знавцям, хоча бачити його може й осел”*
Ульріх Вайсштайн

Кожний вид мистецтва володіє своєю „мовою”, притаманними йому засобами творення художнього образу: живопис, як відомо, – кольором і лінією, література – словом, музика – звуком, мелодією, ритмом і т. п. Мистецтво, отже, має свого, особливого, носія художньої образності. Значення, як підкреслює Ульріх Вайсштайн [1], легше зчитуються з образотворчого мистецтва, ніж із музики, що належить до виражальних мистецтв, наділених здатністю навіювати почуття, викликати певні емоції.

Між зображальними і виражальними видами мистецтва, проте, немає неперехідної межі: „принципи побудови образних знаків, специфічні для одних і для інших, виявляються досить гнучкими, здатними модифікуватися, йти один одному назустріч і навіть вступати в прямий контакт, об’єднуючи свої зусилля для створення складних, синтетичних художніх структур” [2, с. 297]. Тенденції взаємозбагачення мистецтв простежуються у творчості багатогранно обдарованих авторів, які відразу реалізували себе в кількох творчих амплуа: поета, художника, музиканта, скульптора тощо.

У цьому розділі простежимо взаємозв’язок мистецтва слова і живопису у творчості Емми Андієвської – поетеси, прозаїка, художника, автора більше тринадцяти тисяч художніх полотен, що демонструвалися в картинних галереях Мюнхена (Німеччина), Парижа, Марселя (Франція), Нью-Йорка, Чикаго (США), Торонто (Канада), Сіднея (Австралія), Праги (Чехія), Києва, Харкова, Львова та багатьох інших міст світу. Основну увагу зосередимо увагу на живописній складовій художнього

мислення авторки, виявимо основні види літературно-малярських співвіднесень, апробованих поетесою, що апелює до зорових вражень, намагається візуалізувати свої життєві спостереження.

Як професійний художник, що знає „закони” живопису і досконало володіє його технікою, Е. Андієвська прагнула, як і багато її попередників (Дж. Раскін, У. Морріс, У. Пейтер, Л. Керролл, О. Вайлд, А. Руссо, Т. Шевченко, В. Винниченко, Г. Мазуренко, О. Ольжич, Наталена Королева, С. Гординський, П. Тичина, О. Довженко та інші), збагачувати свої художні твори засобами образотворчого мистецтва, насичувати їх зоровими враженнями: розташуванням предметів, відтворенням їх форми, кольору тощо. На картинах вона зображує речі, предмети, що мають переважно округлі обриси, які асоціюються з первинністю і, за її глибоким переконанням, досконалістю. На першому плані багатьох із них антропоморфні істоти, що мають добрі очі, сумують чи лукаво посміхаються нам, тому не лякають, а, навпаки, зацікавлюють. Свої полотна художниця намагається олюднювати, відтворюючи враження, що предмети теж рухаються. Це досягається, наприклад, за допомогою цяточок, як на картині „Двоє із Вавілонською вежею”, або маленьких чайок, поданих на другому плані полотна для відтворення враження потенційного руху, як, скажімо, на обкладинці збірки „Рожеві казани” (2007), підготовленій самою авторкою.

Експресивний потенціал картин Е. Андієвської реалізується завдяки колористиці, що передає радість буття, настрій умиротворення, пізнання невимовного, відчуття краси навколишнього світу, що не перестає дивувати її, а вона, у свою чергу, – шанувальників свого таланту. Домінантними в неї виявляються чисті кольори, зокрема червоний, рідше жовтий. Чистотою кольору досягається акцентуація його символічного значення: червоний асоціюється із пристрастю, еротичністю, життєвою силою, жовтий – із солярною символікою, сонячною енергією, досяглим збіжжям і водночас згасанням, розлукою, смутком. З-поміж її улюблених кольорів – туркусовий (лазуровий), яким передається враження далини, небесної блакиті, незбагненності й загадковості навколишнього світу. Зелений асоціюється із природою, плодючістю, а холодний фіолетовий колір – із потойбіччям, викликаючи асоціації із переходом в інші виміри буття, чорний – із загрозою існуванню, Чорнобилем, есхато-

логічними передчуттями. Множинність колористичної рецепції зумовлена як інтенсивністю вияву кольору, так і суб'єктивністю його сприйняття.

Лінії на полотнах відводиться другорядна роль, адже вона стримує, на думку малярки, енергетичну дію кольору. Художні полотна реалізують не лише авторське бачення предметів і явищ, а й репрезентують його творця, поданого криптонімом **Е. А.**, що не кидається у вічі при спогляданні картини, а органічно вписується в її колорит.

„Тепер я дуже інтенсивно малюю, – зізнавалася Е. Андієвська. – Я просто мушу малювати – в мене десь там у підшлунку зберігаються всі картини, які треба „витягти” пензликом, і я це намагаюсь робити. Говорячи згрубша, в мене рука підключена просто до шлунку підсвідомості, вона сама все знає” [3, с. 136]. Зізнання авторки важливе акцентуванням спонтанності, автоматичності творчого акту, констатацією підсвідомих його чинників, якими керувалися сюрреалісти. Важливим є ще одне міркування малярки про те, що вона спочатку бачить усю картину в уяві, а вже потім її малює. „Малюнки художниці схожі на дитячі своєю граничною чистотою і несподіваністю сприйняття світу, – підкреслює П. Сорока. – Їх можна назвати наївними, стільки в них дитинного, первісного і чудернацького. Відбиток дитинства лежить на всьому, що створює Андієвська. Але ця дитинність сприйняття світу несе в собі якусь магічність і нерозтрачену святковість. Тому її картини завжди сприймаються як радість відкриття і зачудування...” [4, с. 204]. Нерідко ці картини дають можливість віднайти в невідомому відоме, у звичному і хаотичному – щось дуже важливе і необхідне.

Для з'ясування специфіки літературно-малярських кореляцій зіставимо засоби і прийоми творення художніх образів у літературі та живописі, зосередимо увагу на засвоєнні тем і сюжетів образотворчого мистецтва Е. Андієвською, свідомій візуалізації нею життєвих вражень (апеляція до зорового сприйняття реципієнта), літературній модифікації письменницею малярських жанрів. На взаємозв'язок літературної та малярської діяльності авторки звернули увагу Б. Бойчук, П. Сорока, Ю. Боднар, І. Жодані, О. Шаф, К. Ледер та інші літературознавці, що висловили чимало слушних спостережень про взаємозалежність цих сфер творчої самореалізації мисткині. Однак

твердження Петра Сороки щодо паралельного творення живопису і лірики потребує, на нашу думку, певної корекції, адже Е. Андіївська сама почала ілюструвати свої збірки „Архітектурні ансамблі” (1989), „Вілли над морем” (2000), „Погляд з кручі” (2006) та інші, підкреслюючи цим ідейно-тематичну і стильову спорідненість різних сфер творчої діяльності.

Ірина Жодані відзначила, що Е. Андіївська „на своїх „картинах-віршах” через абсолютно конкретні образи, які характерні для зображальної мови живопису, передає абстрактні поняття, такі, як хитрість, підлість, обман, аморальність, розпусту, тиранію і багато інших” [5, с. 65]. Ольга Шаф підкреслювала особливості технічної реалізації задуму, „пріоритетне значення чистих кольорів, які не змішуються, а обмежуються чорним контуром; об’єм фігур досягається шляхом затемнення кольорових масивів ближче до контурів, тло картин, як правило, розбите на ділянки різного кольору, що контрастують між собою. Ці кольорові поля, де сам колір є предметом (змістом) зображення, і покликані сугестувати реципієнту відповідний настрій” [6, с. 398]. Здебільшого радісний, світлий, зумовлений зачудуванням навколишнім світом, прагненням відкрити його неповторну красу глядачеві, хоча трапляються, звичайно, і темні барви, як на малюнку „Чорнобиль”, що викликає зловісні передчуття. Ця дослідниця вдається до слушних узагальнень: „Вплив образотворчих жанрів у ліриці Андіївської виявляється в домінуванні зорових образів, поєднанні різних перспектив зображення в одному образі, фіксації миттєвого стану об’єкта, його „фотознімку”, увазі до форми й кольору предмета, у використанні прийому світлотіні” [7, с. 65].

З урахуванням уже згаданих міркувань попередників та теоретичних настанов літературознавців спробуємо виокремити основні види літературно-музичних кореляцій у творчості письменниці-малярки, виявити їх функціональне навантаження у вербальних текстах, що становлять органічну частку її багатогранного доробку. „Це малярство словом, – вважає Петро Осадчук, – „має свої канали комунікації, // Що не улягають параграфам”...” [8, с. XI]. Проте потребують тлумачення, адже авторка невтомно експериментує, апробує нові художні вирішення теми. Спостереження не претендують на всебічне

висвітлення матеріалу, вичерпність узагальнень. Їх автор свідомий не лише складності аналізованої проблеми, а й необхідності більшого, ніж запропоноване, охоплення художніх текстів, залучення ширшого емпіричного матеріалу для зіставлень, яким могли б бути малюнки самої Е. Андієвської, картини інших художників та інші твори мистецтва.

Поетеса часто імітує жанрові ознаки образотворчих картин, що класифікуються, як правило, за тематичним принципом: пейзажі, натюрморти, портрети. У зображенні краєвидів вона постає поетом і малярем водночас, адже її вербальні пейзажі – на відміну від художніх полотен – динамічні, рухливі, позначені калейдоскопічністю вражень, спонтанністю асоціацій: „На трьох ногах – пішла під схил – оселя, / Лиш палицю узявши, дрімбу й ворок” („Краєвид із сигнальним світлом”). Еліптичні конструкції в її віршах домінують, сама Е. Андієвська пояснювала їх свідомим творенням „додаткових вимірів сприймання” („Бо якщо, скажімо, я щось випускаю в своїй поезії, то це означає, що воно цілком не потрібне. Особливо це часто дієслово. І тоді коли його немає, тоді мимоволі той, хто читає, шукає, які дієслова тут можуть бути – три-чотири, і тоді всі значення тих, які можуть бути, але тут не є... Це дає додатковий вимір сприймання якогось явища”).

Картина, як відомо, фіксує один момент, побачене з певної позиції, тому, вносячи живописний елемент у художні твори, поетеса долає обмеження, накладені образотворчим мистецтвом, зображує словом динамічну картину, а малюнком – нерідко застерігає від можливих катаклізмів:

Не краєвид – надпиляний овал,
Розсипище, де – ніздрі і очиці
[9, с. 184].

Візуально сприйнята деталь – „надпиляний овал” – наочно демонструє наслідки людського втручання, а калейдоскопічність зорових вражень відбиває плинність життя, багатоманітність його виявів, стереоскопічність зображення.

Поетеса словом не тільки малює, а насамперед застерігає: „Зіперся краєвид на коцюбу, / Й згасає, зосереджений в собі” [9, с. 184]. Коцюба набуває у неї амбівалентного тлумачення,

служачи, з одного боку, знярядям ворожих людині сил, а з іншого – оберегом від них.

У ліриці Е. Андієвської помітне свідоме акцентування жанрових ознак малярських творів. Достатньо подати хоча б перелік назв ліричних пейзажів: „Краєвид”, „Морський краєвид увечорі”, „Краєвиди”, „Знайомі краєвиди”, „Випадковий краєвид”, „Краєвид без лелеки і з ним”, „Передгрозовий краєвид”, „Міський краєвид з місяцем”, „Краєвид, недоперевтілений у птаха”, „Краєвид з грициками”, „Краєвид нижче нуля”, „Нічний ландшафт”. І це ще не весь перелік пейзажних творів. Поетеса у звичному краєвиді намагається відкрити незвичне, подати його в іншому освітленні: „Сам краєвид оголений по пояс, / Проходить в лузі голкотерапію / В очеретах струмок тамує згагу, / Де обрії розсунув крильми гоголь...” [9, с. 189]. Важливим при цьому є спостереження Д. Гусара-Струка: „Читаючи вірш Андієвської, треба зорієнтуватися, з якої перспективи автор відтворює свої спостереження. Андієвська досягає своєрідного відчуження (учуднення, тобто оновлення бажаного) тим, що вона дивиться з іншого позему чи іншими очима” [10, с. 218]. Прийом перспективи, ракурсу зображення, кута зору, помічені Д. Гусаром-Струком, запозичені з живопису і надають її художнім творам несподіваних ознак: так з’являються „зібганий краєвид”, „вигнутий краєвид” тощо. У сонеті „Краєвид із розп’яттям” подається загрозлива картина, що змушує замислитися над імовірним кінцем усього суцього: „Порожній краєвид. Із неба лиш гаки / Гойдаються. Та вартовий гука, / Щоб зачиняли двері й не стояли. / У просвітах, хай сам – небесний йолоп, / Ця ніч повік не матиме кінця, / Бо ж світла перерубано гінців” [11, с. 157]. Концентрацією образності, нагнітанням темних барв підкреслюються масштаби руйнації.

Поетеса відтворює „геометрію” простору, його гнучкість, здатність до трансформації: „Кубики й лінії”, „Похила площа”, „Крива з двома відгалуженнями”, „Видовження”. За її власним зізнанням, вона „відкриває світ – щоразу інших – бачень” („Світ інших бачень”), адже від кута зору, міри заглиблення в суть залежить ступінь осмислення явища.

У натюрмортах зображується світ речей: зрізані квіти, зірвані фрукти та овочі, позбавлені руху тварини, тобто засмажені, запечені, придатні для споживання. Натюрморти відбивають

наслідки втручання людини, яка знерухомлює, позбавляє „життя” необхідні їй дари природи. Композиційно вербальні натюрморти нагадують малярські, адже все подається тут і поряд: „Перчина, баклажан і огірок / Між цибулин на таці металевій” [12, с. 286]. Проте вербальні натюрморти виявляються нерідко трансформованими завдяки „оживленню” речей, іноді приєднанню до них ознак інших малярських жанрів, як, наприклад, у „Натюрморті з елементами краєвиду”, що поєднав ознаки як зазначеного жанру, так і пейзажу та медитації („...Прокинувсь віддих, круглий, як цибуля, / З фасетами і шпичаками болю, / Що – лунами – шафран і сандарак, – / Аби нутро – на джерело в яру” [12, с. 293]).

В авторки овочі та фрукти можуть відтворювати частини тіла, наповнювати їх („Фруктів тіла / До склянки холодної тислись...” [13, с. 23]). Фрукти, насамперед соковиті груші та яблука, символізують багаті дари природи, земні насолоди. Поетичні натюрморти відзначаються непередбачуваним поєднанням деталей, несподіваністю їх розташування, констатацією їх наявності. Фрагментарність художнього зображення у ліриці та малярстві очевидна і дозволяє досягати панорамності картини без акцентування зв’язків між її елементами, що характерно для сюрреалістичної візійності, яка виявляється і в ліриці, і в живописі. Художні полотна (вербальні й живописні) служать виявленню невимовного, розкриттю метафізичних вимірів буття, осягненню трансцендентних істин. „Але Андіївська у своїх краєвидах та натюрмортах зображує не чужі картини, а ті, які виникають у неї в підсвідомості, адже авторка неодноразово зазначала, що вона спочатку бачить певну картину, а потім намагається перекласти її на мову літератури” [14, с. 60]. Буденні деталі, щоденні клопоти дають можливість, на її думку, наблизитися до невимовного, адже найпрозаїчніше, повсякденне поєднується з радістю пізнання буття, відкриття його найвищих цінностей.

Е. Андіївська нерідко апелює до зорових відчуттів реципієнта, щоб викликати в його уяві (хай і моторошну) картину і змусити таким чином замислитися:

Вічність – дерево з котячим стовбуром.
Чашка чаю, горнятко цикути.

Усі в дорозі – п'ятою, копитом, крильми.
 В тіні від розп'яття грають у кості.
 І знову червоним малюють брами
 Для новоприбульців

[15, с. 203].

Нагромадженням семантично не зв'язаних образів акцентується прихований зв'язок явищ, парадоксальність життя, невідворотність кінця. У поетеси навіть звук набуває овальної форми, а душевний стан виявляється видимим („Поволі човен – крізь густий папірус, – / із тлінного в нетлінний лабіринт, / де світло – душу пучками бере...” [12, с. 329]).

Експліцитний рівень міжвидової взаємодії виявляється як в імітації жанрових канонів живопису, так і в інтерпретації малярських творів, зокрема близького їй за світовідчуттям Сальвадора Далі, чії загадкові образи полонили уяву, породжували власні рефлексії. Проте в однойменній збірці Е. Андієвської „Спокуси святого Антонія” відчутний не лише вплив С. Далі з його кольорово-просторовим вирішенням теми, а й Ж. Калло, Г. Флобера – автора однойменної драми.

Інтермедіальна інкорпорація картини С. Далі породжує конструкцію „мистецтва в мистецтві” (за Є. Фаріно) і призводить як до зменшення моделі описуваного об'єкта, так і смислових нашарувань, зумовлених відтворенням уже відтвореного, пропущеного через кілька призм. Художнє полотно С. Далі „Спокуса святого Антонія” (1946) стає предметом художньої рефлексії у віршах, що варіюють тему випробувань святого матеріальними благами та тілесними втіхами: золотом, коштовностями, оголеним жіночим тілом. Не тільки подібність назв творів – С. Далі та Е. Андієвської – помітна, а й подібність системи персонажів, кольорового вирішення теми. Золотий колір, наприклад, символізує в них спокуси матеріального світу, слави, світських насолод, від яких відмовився Антоній. С. Далі більше уваги приділяє зображенню пишного вбрання жінок-спокусниць, ніж виразу їхнього обличчя, акцентуючи увагу не на їх природній вроді, а на багатстві, владі. Незвичними здаються павукові лапи у слонів, проте на перший погляд, адже павук асоціюється зі смертоносною силою, здатністю заплутувати у своє павутиння людей.

В. Е. Андіївської згадуються всі персонажі картини С. Далі: святий у художника зображений у лівому куті полотна в гордій поставі з піднятим догори хрестом, яким акцентується апеляція до вищих інстанцій; здиблений кінь із тулубом слона, слони на тоненьких, мов павутинки, лапках, жінка-сатана, що насилає на нього левів, ведмедів, вовків, леопардів, волів, скорпіонів та інших звірів. Внутрішній стан Антонія Е. Андіївська увиразнює його рефлексіями:

Навіщо, Боже, бісам Ти віддав свій сад,
 Де я – немов окличник водяної секти?
 Вели ці з'яви по ядру розсікти,
 Аби – крізь повінь – на поверхню – світла суть,
 Бо ж я не відрізняю рівнини від висот...
 [12, с. 169].

Сад, що символізує велич, достаток, досконалість, набуває у вірші амбівалентного тлумачення, адже заповнений бісами, що проникли навіть у рай. Підданий багатьом випробуванням, святий у ситуації крайньої напруги не дорікає Всевишньому, а лише дивується Його волі, стійко уникаючи спокус. Еліптичними конструкціями досягається лапідарність висловлювання, провокується неоднозначність прочитання віршів, передається спрагле бажання героя збагнути „світлу суть” у житті.

С. Далі завдяки композиційному вирішенню теми досягає виразності: спокусники знаходяться між небом і землею, жахають своєю войовничістю, силою натиску, а святий уперся коліном у землю і простягає назустріч їм хрест, щоб протистояти їх навалі. Поетеса не вишиковує всіх спокусників у ряд, як художник, подаючи випробування „певними порціями”, акцентуючи на найбільш спокусливих моментах, що викликали у святого сумніви чи вагання. Особлива увага приділяється спробам жінки-диявола підкорити святого своїй волі: „Як тяжко, Боже, від оцих калатал! / Я тільки крок, – біс-шльондра і лайливець / Розплів язик й мене на слину ловить. / Пекло – хвостом – півсвіту замело. – / Клянущу, благаю, знов клянущу й молюсь” [12, с. 184]. Лише молитва рятує святого від зливи спокус, надлюдських випробувань.

Е. Андієвська поетизує відданість святого Богові, стійкість і високу духовність Антонія, який гідно витримує всі випробування тілесними насолодами і матеріальними цінностями, побоюючись лише одного, щоб його не залишив Бог.

Як тяжко, Боже. Та вже інша хвиля
 Мене – крізь мене – в невимовне валить, –
 Я сам собі, як власний антипод, –
 В долині і водночас – на недеї,
 Де тліну піротехніка не діє...
 [12, с. 242].

„Мова” живопису, зокрема деталі картини С. Далі, включаються в експресивно-виражальну систему літератури не в їх чистому вигляді: відбувається вербальне відтворення зображеного на полотні, його трансформація завдяки суб’єктивному сприйняттю творцем вербального тексту. Перекодована таким чином інформація постає крізь призму іншого коду і набуває нового смислу – динамічного й неоднозначного, як і в сюрреалістичному вирішенні художника.

Сюрреалістична образність яскраво виявилася у збірці-альбомі Е. Андієвської „Сегменти сну” (1998), в якій поєдналися словесне і малярське мистецтво. Сновидні візії поетеса супроводжує кольоровими малюнками, що мають нечіткі контури, відзначаються безладним поєднанням ліній. На білому тлі в неї домінують чорний і червоний кольори. Розташовані в чорній рамці, малюнки поетеси демонструють перехід в інший світ – сновидний („мова сну – сегменти”). Прикметники на позначення кольору у віршах відсутні, їх компенсують тепер кольорові малюнки. Так, оранжево-жовтий малюнок супроводжує вірш про шафран – багаторічну трав’янисту рослину, яку використовували для виготовлення оранжево-жовтих фарб. Отже, малюнок доповнює, увиразнює побачене у сні.

Творчий доробок Е. Андієвської дає багатий матеріал для спостережень, адже вона свідомо експлікує багатогранність свого творчого амплуа: укладаючи збірки, супроводжує їх репродукціями картин, нерідко поєднує малюнок зі словесним текстом, творячи своєрідний поезоживопис. Окремої уваги потребують

підготовлені нею обкладинки поетичних збірок, що увиразнюють її естетичну концепцію світу.

Найбільш поширеними літературно-малярськими кореляціями в поетичному доробку Е. Андіївської виявляються імітація жанрових ознак живопису, візуалізація життєвих вражень, колористична символіка, інтерпретація образотворчих шедеврів. Апеляція до імен великих художників, як А. Руссо, наприклад, спостерігається рідше, ніж словесне відтворення малярських полотен. У вербальних і малярських картинах Е. Андіївської домінує сюрреалістична образність, що підтверджує цілісність натури митця, який, творячи свій художній світ, перетворює навколишній згідно зі своїм задумом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вайсштайн У. Взаємовисвітлення літератури та музики: сфера компаративістики? / Ульріх Вайсштайн // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / За заг. ред. Дмитра Наливайка. – К.: Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2009. – С. 391–410.
2. Каган М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М. С. Каган. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.
3. Тарнашинська Л. Емма Андіївська: „Все моє життя – це ходіння крізь стіни” / Людмила Тарнашинська // Закон піраміди: діалоги про літературу та соціокульт. клімат довкола неї. – К.: Унів. вид-во „Пульсари”, 2001. – С. 131–139.
4. Сорока П. Емма Андіївська: Літературний портрет / Петро Сорока. – Тернопіль: Стар Софт, 1998. – 240 с.
5. Жодані І. Емма Андіївська і Віра Вовк: тексти в контексті інтерсеміотики. Монографія / Ірина Жодані. – К.: ВДК „Університет „Україна”, 2007. – 116 с.
6. Шаф О. Поезія та живопис Емми Андіївської / Ольга Шаф // Кур’єр Кривбасу. – 2010. – № 252–253. – С. 395–402.
7. Шаф О. Еволюція жанрів української лірики рубежу ХХ–ХХІ століть: навч. Посібник / О. В. Шаф. – К.: ВЦ „Просвіта”, 2012. – 272 с.
8. Осадчук П. Поезія перестворює світ / Петро Осадчук // Андіївська Е. Твори: У 10 т. – Мюнхен – Хмельницький: Поділля, 2004. – Т. 1. – С. III–XIII.

9. Андiєвська Е. Твори: У 10 т. / Емма Андiєвська. – Дрогобич: Святослав Сурма, 2007. – Т. 3. – 352 с.
10. Гусар-Струк Д. Як читати поезії Емми Андiєвської / Данило Гусар-Струк // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. / Упоряд. В. Яременко, Є. Федоренко. – К.: Рось, 1994. – С. 215–223.
11. Андiєвська Е. Твори: У 10 т. / Емма Андiєвська. – Хмельницький: Подiлля, 2006. – Т. 2. – 288 с.
12. Андiєвська Е. Твори: У 10 т. / Емма Андiєвська. – Дрогобич: Святослав Сурма, 2007. – Т. 3. – 352 с.
13. Андiєвська Е. Твори: У 10 т. / Емма Андiєвська. – Мюнхен – Хмельницький: Подiлля, 2004. – Т. 1. – 240 с.
14. Жоданi І. Емма Андiєвська i Вiра Вовк: тексти в контекстi інтерсеміотики. Монографія / Ірина Жоданi. – К.: ВДК „Університет „Україна”, 2007. – 116 с.
15. Андiєвська Е. Твори: У 10 т. / Емма Андiєвська. – Хмельницький: Подiлля, 2006. – Т. 2. – 288 с.

4.2. ЖИВОПИСНІ ЕКФРАЗИ У ТВОРЧОСТІ ГАЛІ МАЗУРЕНКО ТА ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ

*„Певна річ, кожна з цих осіб має
риси своєї творчої індивідуальності...”*

М. Вороний

У літературознавчому дискурсі останніх десятиліть спостерігається поживлення інтересу до презентації зображальних видів мистецтва в художніх творах. „Якщо малярство стає дедалі концептуальнішим, поезія (починаючи з Аполлінера, Еліота, Павнда й Вільяма Карлоса Вільямса) щораз більше переймається візуальним („Істина лише в речах”), – проголосив Вільямс” [1, с. 93]. Це спостереження обґрунтовує Сьюзен Зонтаг.

Екфраза (гр. Ἐκφρασις, рос. экфрасис) як своєрідна мистецька співтворчість відома ще з античних часів. Так Калістрат назвав опис статуй, тобто словесне відтворення візуально сприйнятих образів. Н. Брагінська, досліджуючи витоки екфрази, підкреслює, що вже в „Картинах” Філострата Старшого з окремих фрагментів цей жанр виокремився у самостійний, діалогічний за своєю природою, бо дозволяв

реагувати на твори мистецтва, описувати їх, вступати в полеміку з авторами-попередниками.

Літературознавці демонструють різні підходи до екфрази: Н. Брагінська [2], зокрема, акцентує увагу на історії виникнення, С. Франк [3] – на поєднанні слова і картини, їх полеміці, Н. Тішуніна [4] – на її інтермедіальній природі, А. Карбишев [5] – із наративом, Н. Бочкарьова [6] – функціях: сюжетній, композиційній, жанротвірній, естетичній та інших. „Екфраза як жанр, який визначається наочним описом твору мистецтва, не тільки не дозволяє його слухного відтворення, але у діях інтерпретаторів виявляється малоприслужним, – вважає Северина Вислоух. – Вона служить, у принципі, як категорія, що виокремлює твори з подібною генезою (тобто натхненні візуальним мистецтвом), але не окреслює їхньої\ поетики” [7, с. 314]. На думку Сабріни Вейнджер, вербальний опис візуальних художніх творів може реалізуватися, з одного боку, як співмірний зі змістом артефакту, а з іншого – як наслідувальний спосіб письма, що відтворює особливості живопису. Вчені помітили, що образотворчі полотна (завдяки значній сугестивній силі) можуть моделювати вербальні конструкції, що служать їх опису.

У літературознавстві домінує дослідження поетичних екфраз, що розглядаються як показник авторської ерудиції та класифікуються, як правило, за джерелом опису. Диференціація архітектурних, живописних, статуарних та інших видів екфрази доцільна і відбиває коло авторських інтересів, що можуть обмежуватися одним видом мистецтва або, навпаки, відбивати широкий спектр мистецьких зацікавлень.

Екфраза як „інтерсеміотичне розкриття засобами літератури ідейно-естетичного змісту творів малярства, скульптури, музики, архітектури та інших видів мистецтва” [8, с. 325], з одного боку, описує твір мистецтва, з іншого – самого реципієнта, який саме так, а не інакше бачить, сприймає, оцінює його. Це словесно-зображальний твір про інший мистецький феномен (у цьому разі невербальний), тобто метатекст, метаопис, що дає уявлення про невербальний артефакт і його реципієнта. При цьому значення, як підкреслював Ульріх Вайсшайн [9], легше зчитуються з образотворчого полотна, ніж із музики як виражального виду мистецтва. Автор вербального тексту відтворює не лише мистецький феномен, а й свою суб'єктивність. Відзначаючи

глибину і переконливість втілення задуму, він, таким чином, підтверджує функціонування твору (за М. Бахтіним) у „великому часі”. Реципієнт при цьому виявляється і суб’єктом, і об’єктом водночас, адже, описуючи твір мистецтва, він виявляє свою неповторність, розкриває свій внутрішній світ, своє ставлення до твору.

Опис образотворчого полотна, реалізований у вербальному творі, збагачує його смисловий потенціал за рахунок залучення і транспонування елементів візуальних видів мистецтва, які виявляються пропущеними в ньому крізь призму авторської свідомості. Йдеться не про безпосереднє перенесення, наприклад, кольору в літературний твір, а насамперед про відтворення враження від кольору, „образний смисл кольору, форми, композиції” [10, с. 151].

Платон у діалозі „Софіст” акцентував на тому, що малярі в зображенні пропорцій зважають не на об’єктивну відповідність, а на кут зору, під яким сприймаються образи. Живописна екфраза відбиває позицію глядача, послідовність руху очей, зміну зорових вражень, за спостереженням Леоніда Геллера [11], процес осягнення мистецького явища реципієнтом. Вербальний опис твору мистецтва призводить до оживлення сприйнятих деталей, естетизації мистецького артефакту, народження вторинного продукту культури як реакції на первинний.

Враження від картини зумовлюються життєвим та естетичним досвідом глядача, його особистим тезаурусом, настроєм, умовами сприйняття. Суголосність зображеного очікуваням реципієнта сприяє глибині розуміння, встановленню емоційного контакту з автором артефакту. Рецепція образотворчого полотна професійними художниками має свою специфіку, адже дозволяє збагнути особливості композиційного вирішення теми, хоч би частково засвоїти техніку майстра, породжує бажання вступити з ним у полеміку, перевершити його тощо. Шкала емоційних реакцій цим переліком, звичайно, не вичерпується.

Для обох поетес мистецтво було сферою екзистування, джерелом поетичних рефлексій. Важливою цільовою настановою авторок було виявлення свого бачення образотворчого полотна, що актуалізувало їхній естетичний досвід. І візуальне, й аудіальне мистецтво стимулювало їхню творчу уяву,

утривалювало життєві враження, що трансформувалися в їхній естетичній діяльності. З'ясуємо специфіку живописних екфраз українських поетес-малярок Галі (Галини) Мазуренко та Емми Андієвської, зіставимо засоби вербалізації художніх полотен цими письменницями, які виявляли зацікавлення різними сферами творчої діяльності: малярством, скульптурою, музикою тощо. Художні полотна Г. Мазуренко демонструвалися в картинних галереях Нью-Йорка (1961), Пакистану (1966), Ісландії (1966), Уельсу (1967), Лондона (1969, 1971, 1977); картини Е. Андієвської демонструвалися насамперед у галереях Мюнхена (Німеччина), Парижа, Марселя (Франція), Нью-Йорка, Чикаго (США), Торонто (Канада), Сіднея (Австралія), Праги (Чехія), Києва, Харкова, Львова та багатьох інших міст України. Отже, малярський доробок письменниць мав певний резонанс, однак суттєво різнився як колом відтворюваних явищ, так і манерою виконання, що, проте, не є предметом наших безпосередніх спостережень.

Творча воля поетес-малярок виявлялася у виборі об'єкта зображення, його сприйнятті та відтворенні. „Безумовно, рецепція – це якоюсь мірою й автопортрет, де роль дзеркала, – вважає О. Червінська, – відіграє чужий текст” [12, с. 43]. У цьому випадку йдеться про текст картини, що привертає увагу авторки. Дослідниця, розмежовуючи види сприйняття, наголошує, що описова рецепція являє „собой не що інше, як усього лише одну зі спроб пристосувати який-небудь текст під свою свідомість” [12, с. 43]. Продуктивна рецепція відзначається суб'єктивністю відтворення артефакта, відчитуванням у ньому тих інтенцій, які прагне віднайти реципієнт.

У художньому світі Г. Мазуренко особливе місце посідав Ван Гог із його яскравою колористикою, домінуванням жовто-блакитних барв, що випромінюють світло, радість. „Встаю, та не прощається Ван Гог. / З червоним він, немов кривавим, вухом / І тягне вглиб... Немов Моне в ставок...” [13, с. 149], – акцентує поетеса у вірші „Портрет Ван Гога”, що, крім згадки про червоне вухо, нібито відрізане самим художником, не подає жодних інших деталей зовнішності цього великого майстра. Поетична екфраза виявляється згорнутою до мінімуму, служить імпульсом до уявного діалогу з художником. Візуалізація вражень від образотворчого полотна досягається синестезією („зелено-

фіалковий рух”), акцентуванням слів із візуальною семантикою („жовтіє сад”, золота рамка картини), відтворенням моделі ідеального глядача, який захоплено споглядає твори мистецтва: „Перед Ван Гогом дівчина горбата / Стоїть. Вдивляється... вона сама із тих, / яку б хотілося навіки покохати” [13, с. 149]. Образом ідеального глядача, який усе розуміє, акцентується важливість рецепції для митця, адже кожен твір орієнтований на певне коло чи кола глядачів, читачів. Живописна складова художньої образності служить імпульсом для розкриття душевного стану поетеси, відтворення магічної сили мистецтва, що дає насолоду, відкриває простір самовираженню, сприяє самопізнанню.

Г. Мазуренко не стільки описує мистецькі шедеври, скільки їх інтерпретує. У вірші „Христос і Леонардо да Вінчі”, названому „окультною легендою”, поетеса відштовхується від багато разів варійованого мотиву „Таємної вечері” великого італійського митця епохи Відродження – Леонардо да Вінчі (1452–1519). Художній простір вірша вона моделює за законами образотворчого мистецтва, тому й розташовує Христа вгорі, розіп’ятим на хресті. Інтерпретацією „Таємної вечері” передається захоплення геніальним витвором людського духу: „Ось геній зродивсь. Ренесанс. / „Вечеря свята”. Не забути. / Іуда в тіні, а Христос... / Глянь. Очі. Яка покута...” [13, с. 151]. Допущена неточність у назві фрески пояснюється, очевидно, відтворенням вражень із пам’яті, неможливістю їх уточнити, що зумовлено не лише географічною віддаленістю авторки від Італії, а й непростотою історією цієї фрески, що потребувала реставрації.

Г. Мазуренко не завжди вказувала джерело мистецьких рефлексій, розраховуючи на ерудованого читача, який може за описом декодувати твір образотворчого мистецтва. Завдяки такій анонімності розширюється смисловий простір вербального опису, адже реципієнт мусить зіставляти подібні за тематикою картини, виявляти саме ту, яка викликала відповідну емоційну реакцію, з’ясовувати причини. Так, у вірші „Окультна картина” немає ні згадки про бельгійського художника П. Дельво, ні назви його картини „Сонна Венера”, однак персонажі цього містичного дійства описані поетесою. На тлі нічного міста зображена Венера, що спить, а поруч із нею манекен і скелет, що символізує смерть, спровоковану непереможним сексуальним потягом. Оголене тіло

красуні Венери набуває амбівалентного тлумачення, адже воно спокушає чоловіків і провокує смерть. „Тривіальна сцена! / Стоїть кістяк навпроти манекена...” [13, с. 121], – поетеса підкреслює несумісність, непоєднуваність і водночас парадоксальну зумовленість зображеного.

Артефакт для Г. Мазуренко стає поштовхом для самовираження, своєрідним засобом передачі свого бачення вже відтвореного художником, сприйняття світу в усій повноті барв і відтінків, неповторності й загадковості. Йдеться про перцепцію художніх полотен, опосередковане відтворення зображеного, відтворення, так би мовити, вже відтвореного, появу вторинного мистецького твору як реакції на первинний, що мав міметичну природу. Поетеса сприймає світ крізь призму картини, яка служить імпульсом до діалогу з автором полотна, мотивує самовираження, інспіроване побаченим.

Г. Мазуренко засвоїла й відтворила у віршах композиційні особливості візуальних мистецтв: позиції, обрамлення, крупного чи переднього плану, композиційно-зображальної структури („картина в картині”) тощо. У вірші „Натюрморт” відтворюється „картина в картині”: у структурі ліричного натюрморту подається, по суті, статуарна екфраза, що, як і натюрморт, не позбавлена таємничості й загадковості, адже на столі лише один прибор та ще зітліла сигарета на „венеційському кришталі”, випалена невідомим. Претензійність побутових деталей дає простір читацькій уяві, стимулює процес співтворчості. Застиглі деталі натюрморту, схоплені чіпким оком художника, доповнюються деталями інтер’єру, з-поміж яких привертає увагу знакова для поетеси постать Будди: „...Грізна щітка / Стирає з Будди чорну пляму / Якогось давнього століття. / Божок жовтенький, кість слонова. / Краса небачена...” [13, с. 112]. На передньому плані „картини в картині” зображується постать Будди, яка здається дивовижно красивою тому, хто прагне звільнитися від страждання і досягти найвищого просвітлення – нирвани. Своєрідність рецепції очевидна, зумовлена особистими уподобаннями авторки, яку цікавили ідеї буддизму.

Для з’ясування специфіки поетичних екфраз письменницько-малюрок зосередимо увагу на засвоєнні тем, образів і сюжетів з образотворчого мистецтва Еммою Андієвською, яка захоплювалася, зокрема, полотнами великого іспанського митця-універсала

Сальвадора Далі (1904–1989), чий загадковий образи полонили уяву, породжували власні рефлексії. Проте в однойменній збірці поетеси „Спокуси святого Антонія” відчутний не лише вплив С. Далі з його кольорово-просторовим вирішенням теми, а й (за спостереженням І. Жодані [14]) – Ж. Калло, Г. Флобера, автора однойменної драми. Художнє полотно С. Далі „Спокуса святого Антонія” (1946) стає предметом художньої рефлексії у віршах, що інтерпретують тему випробувань святого матеріальними благами та тілесними втіхами: золотом, коштовностями, оголеним жіночим тілом. Не лише номінативна подібність творів – С. Далі та Е. Андіївської – помітна, а і подібність системи персонажів, кольорового вирішення теми. Золотий колір, наприклад, символізує в обох авторів спокуси матеріального світу, слави, світських насолод, від яких відмовився Антоній. С. Далі більше уваги приділяє зображенню пишного вбрання жінок-спокусниць, ніж виразу їхнього обличчя, акцентуючи увагу не на їхній природній вроді, а на багатстві, владі. Незвичними здаються павукові лапи у слонів, проте на перший погляд, адже павук асоціюється зі смертоносною силою, здатністю заплутувати у своє павутиння людей.

В Е. Андіївської згадуються персонажі картини С. Далі: в самому куті полотна художник показав святого з піднятим догори хрестом, яким акцентувалася апеляція до вищих інстанцій, а над ним – здибленого коня із тулубом слона, за ним – слонів на тоненьких, мов павутинки, лапках, жінку-сатану, що насилає на святого левів, ведмедів, вовків, леопардів, волів, скорпіонів та інших звірів. Сюрреалістичне вирішення теми спокус, запропоноване художником, виявилось близьким поетесі, проте вона – на відміну від маляра і властивих йому образотворчих засобів деформації – відтворює внутрішній стан Антонія за допомогою рефлексій:

Навіщо, Боже, бісам Ти віддав свій сад,
 Де я – немов окличник водяної секти?
 Вели ці з'яви по ядру розсікти,
 Аби – крізь повінь – на поверхню – світла суть,
 Бо ж я не відрізняю рівнини від висот...

[15, с. 169].

Сад, що символізує велич, достаток, досконалість, набуває у вірші амбівалентного тлумачення, адже заповнений бісами, що проникли навіть у рай. Підданий багатьом випробуванням, святий у ситуації крайньої напруги не дорікає Всевишньому, а лише дивується Його волі, стійко уникаючи спокус. Еліптичними конструкціями, характерними для стилю поетеси, досягається лапідарність висловлювання, провокується неоднозначність прочитання віршів, передається спрагле бажання героя збагнути „світлу суть” у житті.

С. Далі завдяки композиційному вирішенню теми досягає виразності: спокусники знаходяться між небом і землею, жахають своєю войовничістю, силою натиску, а святий уперся коліном у землю і простягає назустріч їм хрест, щоб протистояти їх навалі. Поетеса не вишиковує всіх спокусників у ряд, як художник, подаючи випробування „певними порціями”, акцентуючи найбільш спокусливі моменти, що викликали у святого сумніви чи вагання. Особлива увага приділяється спробам жінки-диявола підпорядкувати святого своїй волі: „Як тяжко, Боже, від оцих калатал! / Я тільки крок, – біс-шльондра і лайливець / Розплів язик й мене на слину ловить. / Пекло – хвостом – півсвіту замело. – / Клянуп, благаю, знов клянуп й молюсь” [15, с. 184]. Лише молитва рятує святого від зливи спокус, надлюдських випробувань, себе самого як власного антипода. „Центральна в циклі дилема добра і зла, – вважає О. Шаф, – постає як проекція внутрішніх психічних процесів ліричного героя, який у кінці циклу приходив до ідеї, що смертність тіла суперечить нетлінності духу, а цінність пізнання істини нівелюється короткочасністю людського буття...” [16, с. 189].

Е. Андіївська поетизує відданість святого Богові, стійкість і високу духовність Антонія, який гідно витримує всі випробування тілесними насолодами і матеріальними цінностями, побоюючись лише одного, щоб його не залишив Бог.

Як тяжко, Боже. Та вже інша хвиля
Мене – крізь мене – в невимовне валить, –
Я сам собі, як власний антипод...

[15, с. 242].

Деталі картини С. Далі включаються в експресивно-виражальну систему літератури не в їх чистому вигляді: відбувається вербальне відтворення зображеного на полотні, його трансформація завдяки суб'єктивності сприйняття автором словесного тексту. Перекодована таким чином інформація постає крізь призму іншого коду і набуває нового смислу – динамічного й неоднозначного, як і в сюрреалістичному вирішенні художника. „Водночас транспонування „візуальних” елементів у вербальний ряд породжує особливий мистецький ефект: втрачається свобода зорових асоціацій, як при сприйнятті малярського полотна, і виникає ланцюг смислових асоціацій” [10, с. 292]. Ці асоціації підтверджують, що смисловим центром екфрази постає суб'єкт, який сприймає, описує, оцінює твір мистецтва.

Екфраза служить актуалізації художнього досвіду, адже словесне відтворення, наприклад, образотворчого полотна – не просто наслідок рецепції, а спосіб привернення уваги саме до цього мистецького явища як цікавого, значимого, важливого в історії культури. „...В захопленні естетичний предмет має своєю досконалістю перевершувати сподівання в ідеали й викликати здивування, – підкреслює Г. Яус, – яке не зникає при втраті новизни” [17, с. 188]. Однак можуть мати місце і зовсім інші причини актуалізації малярських творів, про які (через відсутність у віршах цих поетес відповідного емпіричного матеріалу) не йдеться у статті.

Г. Мазуренко та Е. Андієвська дають своє прочитання зображеного художником, тобто вступають у діалог із ним, акцентуючи окремі аспекти і ніби не помічаючи інших. Так складається один із можливих варіантів прочитання, проте не єдиний, адже інший автор-реципієнт може актуалізувати раніше не помічені культурні смисли, поділитися тими асоціаціями, які виникли саме в його уяві.

Особистісний характер рецепції виявляється особливо яскраво у віршах Г. Мазуренко, яка реагує на твори своїх учителів-наставників („Ніколи не забуду милого Паливоду, / Й очей веселих, втомлених в модель...” [13, с. 173]), колег („Жінки прийшли пізніше: Мазепи дві, Левицька Ніна, / Ліндфорс Ніна, чешка, я...” [13, с. 173]), подруг, тому в живописних екфразах відчутний пієтет до описуваного, гордість, зумовлена тим, що їй пощастило вчитися в Українській студії пластичного

мистецтва, над якою професор Антонович „поставив [...] український стяг!” [13, с. 173]. Йдеться про Дмитра Володимировича Антоновича, який доклав чимало зусиль для відкриття цієї студії та довгий час очолював її.

У вірші „Тетяна Мазепа” передаються враження від картин талановитої малярки, яка за життя не встигла себе реалізувати, тому захоплення поєднується з болем втрати дорогої людини. „...Щось геніальне й ніжне на олійнім полотні” [18, с. 135], „і мрійні квіти квітли на олійнім полотні...” [18, с. 135] – це враження не лише від полотен, а й їхньої авторки, чуйної, вразливої, ніжної дівчини, яку особисто знала Г. Мазуренко.

Порівняльний аналіз екфраз поетес-малярок підтвердив, що їхні естетичні концепції – Г. Мазуренко та Е. Андіївської – відзначаються виразно виявленим діалогом із візуальними видами мистецтва, який пояснюється їхніми малярськими зацікавленнями, пильною увагою до експериментів у образотворчому мистецтві, прагненням читати „мову барв”, насолоджуватися полотнами визначних майстрів пензля: Леонардо да Вінчі, Ван Гога, Клода Моне, Сальвадора Далі, Миколи Рериха. Помітне захоплення творами видатних художників-сюрреалістів, які відповідали їхнім естетичним уподобанням, прагненню уникати копіювання реальних предметів, явищ.

В обох майстринь помітна візуалізація образів, що виникли глибоко в підсвідомості внаслідок гострого відчуття загрози цивілізації, можливості небуття, незбагненності суцього. Картини відзначалися поєднанням непоєднуваного (істоти з людськими очима мали, наприклад, конячі зуби чи вуса таргана), дивували неміметичністю відтворених форм.

Химерні істоти в Г. Мазуренко віщували лихо, неприємності, в Е. Андіївської вони здебільшого виявлялися добрими, проте лукавими. Наскрізним образом, що з’являвся уві сні та невідступно переслідував героїню Г. Мазуренко, був образ страшного дракона, що вищиряв зуби, розмножувався, жахав: „Дивно. Страшно. Щось набухає, витягує губи. / А за ним друге, третє і кінця немає. / Хто зна, що воно? Нащо воно? / А може це драконові зуби?” [18, с. 85]. Трагічні передчуття позначалися на тональності віршів, відбивали світ переживань поетеси.

Досвід написання екфраз як прикрашених описів творів образотворчого мистецтва в обох авторок значний. Поетичні

екфрази мисткинь – це своєрідна колекція вражень від образотворчих полотен майстрів пензля: П. Боннара, П. Дельво, Ф. Делакруа, К. Моне, П. Сезанна та інших. Артефакти у їхніх творах визначали сценарій дійства, як у „Спокусах святого Антонія” Е. Андієвської, виконували композиційну роль, виявляли позицію глядача тощо.

Поетичні екфрази мали в них як міметичний, так і неміметичний характер, якщо йшлося про витворене в уяві полотно, як, наприклад, у вірші Г. Мазуренко „Малюнок Ікано Гоойя”, що описує відпочинок у пустелі. Н. Тамарченко підкреслює, що у словесних зображеннях слід мати на увазі відсутність „достовірної наочності, до якої вони, мовляв, повинні були прагнути, і заміну такої наочності (природної для живопису чи скульптури) вражаючою „силою” уявлюваного предмета, завдяки якій він стає нібито зримим” [19, с. 125]. Зримість досягається словесною зображальністю, що викликає в уяві слухача той чи інший образ.

Поетичні описи образотворчих полотен виконували у віршах емоційно-експресивну, інформативно-пояснювальну, естетичну, інтерпретаційну, жанротвірну, терапевтичну та інші функції, служили розширенню інформативного поля тексту, візуалізації вражень. Екфрази, що репрезентували вічні мистецькі цінності, протиставлялися суєтності повсякденної реальності, творили ілюзію наближення до естетичного ідеалу. Ці словесно-зображальні твори давали можливість розкрити ті ефекти, які були зумовлені іншими видами мистецтва, дозволяли актуалізувати естетичний досвід, виявити смаки реципієнта.

ЛІТЕРАТУРА

1. Цитую за: Зонтаг С. Про фотографію / Сьюзен Зонтаг; пер. з англ. за ред. П. Таращука. – К.: Вид-во Соломії Павличко „Основи”, 2002.

2. Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) / Н. В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. – М.: Наука, 1977. – С. 259–283; Брагинская Н. В. Генезис „Картин” Филострата Старшего / Н. В. Брагинская // Поэтика древнегреческой литературы. – М.:

Наука, 1981. – С. 224–289; Брагинская Н. В. Жанр Филостратовых „Картин” / Н. В. Брагинская // Из истории античной культуры: Философия. Литература. Искусство. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1976. – С. 143–170.

3. Франк С. Заражение страстями или текстовая наглядность: *pathos* и *ekphrasis* у Гоголя / С. Франк // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – М.: МИК, 2002. – С. 32–41.

4. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований / Н. В. Тишунина // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию проф. М. С. Кагана. Материалы междунар. научн. конференц. Серия „Symposium”. – Вып. 12. – СПб.: С.-Петербургское философ. общество, 2001. – С. 149–154.

5. Карбышев А. А. Экфрасис и нарратив в романе С. Соколова „Между собакой и волком” / А. А. Карбышев // Мир науки, культуры, образования. – 2008. – № 1 (8). – С. 59–62.

6. Бочкарева Н. С. Образы произведений визуальных искусств в романтической новелле / Нина Бочкарева // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX–XX вв. – Пермь, 1995. – С. 23–37.

7. Вислоух С. Література й візуальний образ. Простір структурної спільності мистецтв / Северина Вислоух // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX–початку XXI ст. / Упоряд. Б. Бакули; за заг. ред. В. Моренця; Пер. з польськ. С. Яковенка. – К.: Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2008. – С. 309–321.

8. Ковалів Ю. І. Екфраза / Ю. І. Ковалів // Літературознавча енциклопедія: У 2 т. / Автор-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ „Академія”, 2007. – 608 с.

9. Вайсштайн У. Взаємовисвітлення літератури та музики: сфера компаративістики? / Ульріх Вайсштайн // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / За заг. ред. Дмитра Наливайка. – К.: Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2009. – С. 391–410.

10. Будний В. Порівняльне літературознавство: Підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К.: Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2008. – 430 с.

11. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Леонид Геллер // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – М.: МИК, 2002. – С. 5–22.

12. Червінська О. В. Рецептивна поетика. Історико-методологічні та теоретичні засади: Навч. посібник / О. В. Червінська. – Чернівці: Рута, 2001. – 56 с.

13. Мазуренко Г. Вибране / Галя Мазуренко. – К.: Видавництво ім. Олени Теліги, 2002. – 248 с.

14. Жодані І. Емма Андіївська і Віра Вовк: тексти в контексті інтерсеміотики. Монографія / Ірина Жодані. – К.: ВДК „Університет „Україна”, 2007. – 116 с.

15. Андіївська Е. Твори: У 10 т. / Емма Андіївська. – Дрогобич: Святослав Сурма, 2007. – Т. 3. – 352 с.

16. Шаф О. Еволюція жанрів української лірики рубежу ХХ–ХХІ століть: навч. посібник / О. В. Шаф. – К.: ВЦ „Просвіта”, 2012. – 272 с.

17. Яус Г. Р. Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика / пер. з нім. Роксоляна Свято і Петро Таращук / Яус Ганс Роберт. – К.: Вид-во Соломії Павличко „Основи”, 2011. – 624 с.

18. Мазуренко Г. Північ на вулиці. Ілюстрована збірка поезій / Галя Мазуренко. – Лондон, 1980. – 248 с.

19. Тмарченко Н. Д. Теоретическая поэтика. Введение в курс / Н. Д. Тмарченко. – М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2006. – 208 с.

4.3. ДІАЛОГІЗМ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ ПОЕТА І МАЛЯРА СВЯТОСЛАВА ГОРДИНСЬКОГО

*Умій збагнути крізь щоденну сірість
Те, що тремтить в безодняві твоїй –
Твоїх спромог нечувану безмірність...
(„Неповторність”)*

Цій настанові – наполегливо долати сірість, постійно відкривати в собі нові грані обдарування, повсякчас дивувати

розмаїттям своїх можливостей, невтомно плекати красу – Святослав Ярославович Гординський лишався вірним усе своє життя. Митець не раз дивував сучасників своєю невгамовністю, нестримним прагненням „по нове сягнути”, величезною продуктивністю в різних мистецьких сферах, широким колом інтересів, творчих шукань, які здійснювалися майже одночасно, проте в різних напрямках. „Гординський створює враження не одного, а кількох авторів різних літературних шкіл і різного культурного досвіду” [1, с. 342], – характеризує різноспрямованість його пошуків М. Слабошпицький. У полі зору митця український іконопис, народне мистецтво, візантійська традиція в культурі, мистецтво Франції та Італії, монументальний живопис М. Бойчука, малярські полотна Т. Шевченка, В. Винниченка, О. Грищенка, українське мистецьке життя у США, новітні художні експерименти, здобутки англійської, французької, німецької, італійської, польської та інших літератур. І це далеко не повний перелік зацікавлень автора, який, за спостереженням І. Качуровського, сприймав здобутки західної культури як „спадкоємець цієї культури, а не як зайшлий турист, що вірить теревеням безграмотних гідів” [2, с. 438].

Святослав Гординський – справді неординарна особистість, яка зуміла поєднати класичні традиції та модерні віяння, невтомно плекала національні цінності, щоб збагатити ними загальнолюдську культуру. Визначившись як художник, він несподівано для тих, хто вже бачив його картини, видав у Львові першу збірку своїх ліричних віршів „Барви і лінії” (1933), основу якої склали твори, написані ще під час перебування в Парижі. На відміну від Василя Хмелюка, який дебютував у Празі як поет, а згодом став відомим як маляр, С. Гординський не зраджував своїм численним амплуа: поета, літературного критика, перекладача, публіциста, художника, графіка, мистецтвознавця, автора мозаїк, вітражів, фресок, екслібрисів. Він невтомно намагався поєднати зображально-виражальні засоби різних мистецтв, прагнув передати майстерність античних статуй, велич соборів, розписи яких довелося здійснювати на різних континентах у 12 країнах світу: Канаді, США, Німеччині, Італії, Австралії та ін. Особливо важливою у цьому плані була його робота над оздобленням церкви святої Софії в Римі, що вражала

грандіозністю задуму, монументальністю створених образів, майстерністю виконання.

Діалогічні взаємини в ліриці набувають іншого характеру, ніж у прозі. В цьому роді літератури вони, звичайно, меншою мірою експліковані, ніж у романі чи, скажімо, інших епічних жанрах, що наочно демонструють зміну суб'єктів мовлення, світоглядних позицій, наративних стратегій. За спостереженням М. Бахтіна, в більшості поетичних жанрів „внутрішня діалогічність слова художньо не використовується, вона не входить до „естетичного об'єкта” твору, а умовно поглинається в поетичному слові” [3, с. 97]. Внутрішня діалогічність слова, на думку дослідника, руйнує поетичний твір, перетворює його у прозу. Якщо діалог у ліричному творі тлумачити не в парадигмі *автор – герой*, а в парадигмі *автор та інший*, *автор як Я та не-Я*, маючи на увазі під іншим попередника чи наступника поета, друге його Я, то категоричне заперечення діалогічності ліричних творів знімається, набуваючи цього разу такого типу, як діалог з іншим.

Монолог ліричного героя нерідко виявляється відповіддю на чиєсь питання чи репліку, стає, по суті, продовженням діалогу – хоча б уявного. „Виразити самого себе, – підкреслював М. Бахтін, – це означає зробити себе об'єктом для іншого і для себе самого...” [4, с. 419].

Для С. Гординського мистецькі твори були не лише джерелом натхнення, а й засобом засвоєння нових елементів „техніки”, збагачення власного арсеналу зображально-виражальних засобів, предметом пильних мистецтвознавчих студій. Входження в художній світ інших малярів, скульпторів, архітекторів, сприйняття шедеврів світового мистецтва не лише естетично збагачувало його, а й дозволяло уважно вчитуватися в „мову” барв, ліній, помічати в „холодній мармуровості” пластику жестів, виявляти наслідки несподіваної гри світла, відкривати нові акценти в раритетах, знаходити в них для себе невичерпне джерело натхнення. Простежимо, як різні грані творчого обдарування Святослава Гординського позначилися на його ліриці, з'ясуємо шляхи вербалізації візуальних вражень від шедеврів світового мистецтва, визначимо джерела й особливості його поетичних екфраз, що дають уявлення не лише про описувані мистецькі раритети, а насамперед про особливості їхнього авторського бачення, емоційного сприйняття. Лірика

поета – в цьому плані явище справді виняткове, багате численними мистецькими рефлексіями, цікавими спостереженнями над культурними цінностями різних народів, які автор мав можливість бачити, перебуваючи в Німеччині, Франції, Італії, Польщі, Канаді, США, Австрії, Австралії.

Актуальність цього аспекту зумовлена відсутністю в українському літературознавстві ґрунтовних досліджень про лірику С. Гординського, опису його багатого екфрастичного досвіду, а також глибоких, системних праць про поетичну екфразу як ланку зв'язку між словесним і зображальними видами мистецтва, специфічний ліричний жанр, що виникає внаслідок діалогу поета з авторами образотворчих полотен, скульптур, архітектурних ансамблів. Екфрастична практика С. Гординського ґрунтувалася на активному засвоєнні українського народного мистецтва, візантійських традицій, модерних пошуків і виявилася в різних видах його діяльності: поетичній, мистецтвознавчій. Рецепція мистецьких пам'яток багатьох народів – грецького, українського, італійського, французького, німецького, австрійського, польського та інших – дозволяла активно реагувати на побачене, описувати його, популяризувати, сприяти входженню в український духовний світ. Показовим у цьому плані був той, скажімо, факт, що захоплення французьким мистецтвом змусило С. Гординського залишити Мюнхен, щоб на власні очі побачити полотна видатних майстрів французького живопису, адже краще раз побачити картину, ніж багато разів чути про неї, хай і захоплені відгуки.

Екфраза як словесна презентація образів зображальних мистецтв – живопису, графіки, скульптури – давала можливість не лише відгукуватися про твори інших видів мистецтва, а й тлумачити їх, перекодовувати засобами літератури. „Візуальні форми – лінії, кольори, пропорції – також здатні до артикуляції, як і слова, – вважає Сюзанна Лангер, – проте радикальна відміна полягає в тому, що візуальні форми не дискурсивні й закони цієї артикуляції інші, ніж закони синтаксису” [5, с. 22]. Маючи справу зі специфічною артикуляцією візуальних форм, доводиться враховувати це. Крім того, необхідно брати до уваги й те, що сприйняття класичних творів зображального мистецтва має не часовий, а одномоментний характер.

У ліричному доробку С. Гординського чимало живописних, статуарних, архітектурних екфраз, що підтверджували багатогранність його творчої індивідуальності, широке коло зацікавлень. Звернемо спочатку увагу на яскраво виявлені літературно-малярські кореляції в ліриці поета-художника.

Як маляр С. Гординський, звичайно, оперував кольорами, лініями, підкреслював їх назвою першої поетичної збірки – „Барви і лінії”, подавши її на кольорових смужках обкладинки. За задумом поета, який сам підготував цю обкладинку, назва таким чином виділялася на тлі силуетів людей і відкритої книги, з якої, очевидно, і поставали образи Шарля Бодлера, Артюра Рембо, Олекси Влизька та інших письменників, з якими автор активно вступав у діалог. „Переливи барв” – це, безперечно, народна орнаментальна живописна стихія, „динамічність ліній” – чи не від практики кубізму з його орієнтацією на геометричну лінію”, – так оцінював мистецьке оформлення цієї книги М. Ільницький [6, с. 355]. Обкладинкою акцентувалися невід’ємність словесної та малярської творчості, їх взаємозумовленість, адже у віршах збірки чимало імен художників, атрибутів образотворчого мистецтва, деталей творчого процесу.

Важливо, що в обох сферах творчої діяльності – малярській і поетичній – С. Гординський намагався самовизначитися, дати свій автопортрет: візуальний і словесний. Як маляр він, працюючи над полотном „Я і безконечність”, відтворював риси свого обличчя за допомогою ліній, штрихів, здебільшого теплих кольорів. Зображене на передньому плані картини число вісім, що символізувало рай, своєю формою передавало рівноправність двох авторських Я – поета і маляра. Мистецтво зовнішніх форм наділялося, по суті, виражальною та пояснювальною функціями, властивими літературі. Подана в рамці на другому плані картини яскрава кольорова гама характеризувала митця як захопленого колориста. Автопортрет важливий самооцінкою, баченням самого себе як іншого. У ліричному „Автопортреті” поет наголошував на різнобічності свого поетичного кредо: „Я хочу, щоб кохав однаково поет / І буревій доби, і квіти, й хмародера, / Та найважливіше, щоб, зриваючись у лет, / мав кришечку бодай фантазії Бодлера” [7, с. 11]. Побоюючись трафаретів, намагаючись уникнути штампів, автор шукав нових форм самовираження, невтомно дбав про збагачення зображально-

виражальних засобів. „Бо сам процес поетичного творення, – в які гарячі та високолетні слова його б і не вбирати, по суті – чорна робота, де вірш усе ж таки „робиться” сумою інстинкту і поетичного вміння, яким він [тобто поет. – В. П.] кермує, без цього останнього та творчість безрука і безнога, і справді важко говорити про справжню творчість там, де немає свідомості дозволених і недозволених поетичних засобів” [8, с. 276]. Творчий процес розглядався ним не як несподіваний спалах натхнення, а як напружена праця, що потребує наполегливості, зусиль, зрештою, вміння „робити” вірші.

Живопис – на відміну від літературних спроб – насамперед актуалізує здатність сприймати кольори, помічати їх відтінки в життєвій реальності, урізноманітнювати способи їх передачі („Приваблюють *кармінами* жінки”, „Відхиляєш знову *полум'яні* / Пристрасні уста”). У праці поета-маляра кольори і слова однаково важливі: „У ліриці слова здригнуться шумом вітру, / А динамічних фарб гарячий колорит / Віддасть усю красу мінливого повітря” [7, с. 14]. І. Франко, порівнюючи творчий процес поета і маляра, віднаходив аналогії: „Що чинить маляр, кладучи на малюнку близько одну коло одної дві плями різних кольорів, що стоять далеко один від одного в шкалі барв, те саме осягає поет, шарпаючи в відповіднім місці нашу уяву від звичайного асоціаційного ряду до незвичайного або просто супротивного. Се діється особливо в тих творах, де темою є мішані чуття, драматичні ситуації, сильні людські ефекти та пристрасті” [9, с. 538]. Митець, який захоплювався то віршуванням, то малюванням, відчував спорідненість цих видів творчої діяльності. Малюючи словом, він так само, як художник накладанням барв, досягав зображального ефекту нагнітанням слів на позначення певних кольорів: „Черепичну червінь дахів / вигріває виноградне сонце Тоскани / і **синява** узгір'їв / подібна до **синього** каменя, / який стародавні майстри / розтирали на **синю** фарбу” [7, с. 222].

Зразком для С. Гординського-маляра було народне мистецтво, яке зберігало первісний синкретизм, передавало безпосередність світовідчуття, вражало яскравими барвами, до яких автор виявляв неабиякий інтерес. „Мене цікавили й інтригували нові форми мистецтва, – зізнавався автор, – але не захоплювали ідеї механізованої доби, змішаної з примітивним

негритянським чи полінезійським мистецтвом, що тоді так епатували паризький мистецький світ. Я почав поволі усвідомлювати собі, що нові форми можна поєднувати з мотивами українського народного мистецтва...” [10, с. 6–7]. Так визначався напрям його творчого становлення. Не надаючи преференції ні одній стильовій ознаці, він виявляв розмаїття, інтенсивно засвоював культурні надбання інших народів. „Я був завжди тільки проти хаотичності і загравання на оригінальність, яка мала прикривати невміння справжнього мистецького вислову” [11, с. 48].

Велике значення мало для С. Гординського також спілкування з малярами-сучасниками: Олексою Новаківським, у мистецькій школі якого йому довелося вчитися, Михайлом Осінчуком, Миколою Бутовичем, Олексою Грищенком, Михайлом Андрієнком-Нечитайлом, Едвардом Козаком, Ярославом Стефанович (Музика), Павлом Ковжуном, Михайлом Бойчуком. Як маляр С. Гординський у поезії актуалізував імена художників (а це П'єтро Перуджино, Рафаель, Сандро Боттічеллі, Доменіко Гірляндайо, Поль Гоген, Франсиско Гойя, вже згадувані Олекса Грищенко, Микола Бутович), відтворював знакові в їхньому житті події, коли такий учень, як Рафаель, перевершив, наприклад, свого учителя, зображував місця їхнього перебування. Вірш „Царгород”, очевидно, навіяний враженнями від картин Олекси Грищенка, який під час свого перебування в Константинополі (Туреччина) – колишній столиці Візантії – був захоплений колоритом Сходу, створив серію образотворчих полотен, малюнків, ескізів, тому цей вірш присвячується побратимові. Імідж Туреччини, що віками формувався у свідомості українців, які потерпали від зовнішніх агресорів, позначився на рецепції зображеного. Відчувши гострий дух давнини, поет воскрешає минуле, позірну статику образотворчого полотна трансформує в динамічну картину пожежі флотилії, що спалахнула від стріл, випущених турками. Поет, по суті, відновлює те, що передувало зображеному на полотні, і змушує замислитися над тим, як минуле відлунює в сучасному, позначається на сприйнятті країни очима чужинця.

У художньому світі поета вживалися митці різних епох і стилів. Особливе місце належало французькому художнику Полю

Гогенів – приятелю, другу і наставнику. Він духовно близький авторів як завзятий колорист, прихильник „яскравих кадансів”.

Хочу бачити барви, не речі,
Щоб було лиш нас двох – я й Гоген,
А над нами лиш приятель – вечір
[7, с. 8].

Поет як професійний художник вправно оперує малярською термінологією („Кобальт, ультрамарин, зелений веронез, / Кров цинобри, карміни, оранжі”), захоплено малює словом, декларує багатоканальність свого світосприйняття, слухозорову поліфонію: „І в ту невисловлену мить / Я чув розкритими очима” [7, с. 37]. Для С. Гординського і лірика, і образотворче мистецтво були рівноцінними, бо вели його „в країну поривання” [7, с. 14], наснажували творчою енергією, давали простір для самовираження.

Архітектурні образи, на думку Ю. Борєва, не зображальні, а виражальні, здатні поєднуватися з іншими видами мистецтва: декоративно-прикладним, образотворчим тощо. Описи архітектурних споруд цікаві вираженням авторських інтенцій, роздумів, асоціацій. В архітектурних екфразах С. Гординського – „Собор”, „Ротонда Атени в Дельфах”, „Дельфи” та інших – домінували не описові деталі, а враження, роздуми, які зображені споруди викликали в нього як у зацікавленого глядача, який захоплювався і не приховував при цьому своїх почуттів. У віршах відбилася також послідовність сприйняття, що розпочиналося знизу вгору завдяки рухові очей.

У зображенні культових споруд С. Гординський акцентував не їх зовнішні ознаки, а насамперед їх довершеність як місць безпосереднього спілкування з Богом, духовного збагачення.

Поривами жадоб і мрій,
Щодня стрункіше вгору, вгору,
Над обрій димний і хмурний
Встає довершеність собору.
На чорних звалищах руїн,
На віковичнім бойовищі,
Його все вищий обрис стін

Даремно час стирив і нищив
[7, с. 78].

Духовні цінності, на думку автора, не піддаються впливу часу. Описуючи, поет нерідко вказує на джерело рефлексій. Так, вірш „Радістю й голубами...” написаний під враженнями від перебування в церкві Францисканців у Кракові. Скупі описові деталі подаються через сприйняття ліричного суб’єкта, який не приховує свого захоплення готичною спорудою, симетричністю і довершеністю ліній: „Радістю й голубами / Вилітати у небо вічне, / бути легким, як камінь, / Камінь склепінь готичних” [7, с. 170]. Враження від вітражів С. Виспянського викликали прагнення „виростати угору багром, зеленню, синню” [7, с. 170], тобто духовно збагачуватися, відчуваючи натхнення від роботи справжнього майстра. Кольори, їх інтенсивність виконують у вірші не зображальну, а виражальну функцію.

Поет, однак, не завжди зазначав координати зображуваних об’єктів, адже прагнув дати не їх словесні копії, а розкрити своє сприйняття побаченого. Зображуючи, наприклад, готичний собор („З прозорів світлих і ясних, / З блакиті вікон недосяжних, / Барвисто сиплються до ніг / осколки кольорів вітражних” [7, с. 27]), він акцентує на його функціональному призначенні, підкреслює, що це „святиня роздуму й молитви” [7, с. 27].

Святослав Гординський як адепт краси умів оцінити роботу справжніх майстрів, в окремих оздобах розпізнавав руку умільця. Навіть руїни колись величних споруд викликали в нього рефлексії про досконалість: „Руїни храму. Гомонять з-під ніг / Нагріті сонцем мармурові плити, / У білім сні весталки кам’яні / Пильнують гомін витлілих столітті” [7, с. 38]. Руїни давніх споруд не лише нагадували про боротьбу, що призвела до їх пошкодження, а й викликали аналогії з власним життям. Зображальний план („Колони з різьбленими фризами / Лежать у звалах навкруги, / На них в бою сплелися хижому / Титани, люди і боги” [7, с. 215]) поєднувався з виражальним: „Я чую тихий поклик голосу, / Як накликає з давнини, / На камені старого топосу / Нездійснені складаю сні” [7, с. 215]. Цитовані рядки цікаві часовими вимірами, коли минуле і майбутнє поєднувалися в теперішньому.

Як мистецтвознавець С. Гординський легко розпізнавав ознаки певних стилів: „На куполі твоїх старих церков граційний **ренесанс** і пристрасне **бароко**” [7, с. 36]; „Знов **бідермаєр** запанував, / **Сецесія** око тішить...” [7, с. 178]. Мистецтвознавчі рефлексії виявлялися органічними в поетичній мові митця-універсала, що реагував на стильові пошуки, в нашаруванні різних епох виявляв деталі, притаманні певному стилю чи добі.

Скульптура, як вважає В. Головін, „майже позбавлена можливості розповіді, всероз’яснюючої оповіді, ілюстративності” [12, с. 116–117]. Лише в багатофігурних скульптурних групах можна виявити сюжет. „Сприйняття скульптури, – підкреслює Ю. Борєв, – завжди протікає в часі та здійснюється послідовно” [13, с. 279]. Отже, йдеться не про одномоментне сприйняття.

Скульптор „говорить мовою природних матеріальних речей” [12, с. 111], відтворює форми, об’єми, тобто втілює свої думки і почуття предметно. У статуарних екфразах, незважаючи на непорушність, застиглість описуваних об’єктів, статуї все рівно включаються в часовий континуум чи завдяки вербальній реставрації того, що передувало їх появі, чи їх оживленню. Сумнозвісна Пандора в поетичній рефлексії С. Гординського поставала оголеною („у наготі прозорій без одеж”) тому, щоб її зовнішня краса не могла приховати її потворну сутність, адже це вона, згідно з міфологічним тлумаченням, випустила на людей усі біди зі скриньки зла, яку їй дав Зевс, щоб помститися людям за вкрадений Прометеєм вогонь. Оголене тіло Пандори асоціювалося зі злом, людськими бідами, лихом.

Скульптор, відтворюючи форми тіла, фіксує окремий момент руху, але не спроможний передати його динаміку. Так, у Венеції на площі Сан-Джованні де Паоло височіє статуя кондотьєра Бартоломео Коллеоні, що вважається однією з кращих кінних статуй у світі. С. Гординський у вірші „Коллеоні у Венеції” описує, як Бартоломео в металевих доспіхах скаче на баскому коні, проте весь час на одному місці, бо майстерно викутий із бронзи. Скульптор відтворив напружені м’язи, підняте переднє копито коня, що підтверджують рух, а поет помітив інше: як на цьому піднятому копиті спокійно воркує голубка, впевнена в безпечності швидкого скакуна, що тепер застиг у бронзі.

Особливе місце в доробку поета належить циклу „На античні теми”, що переносить у світ мистецьких реліктів давнини. Вірші

цього циклу не лише описують мистецькі творіння, не лише реконструюють давні пам'ятки, а насамперед актуалізують думку про нетлінність художніх цінностей, зроблених руками майстрів. І хоч „дощі повижирали зелену бронзу і, підняті натугою м'язів, брили давно стали підвладні законам падіння” [7, с. 213], вони все одно збуджують роботу уяви, наснажують творчою енергією.

Екфрази становлять значну частину поетичного доробку С. Гординського, відзначаються розмаїттям описуваних артефактів: фресок, вітражів, мозаїк, картин, скульптур, архітектурних споруд. „Статуя, вірш і загалом будь-який художній твір являють собою особливого роду знак, – під креслював Р. Якобсон. – Вірш про статую є, отже, знаком знака або образом образу” [14, с. 166]. Словесне відтворення мистецьких цінностей призводило, по суті, до перетворення описуваних об'єктів, що поставали крізь призму літературного коду та авторського сприйняття. У полілог із творцем мистецького артефакту вступав літератор, а продовжував читач, створюючи свій варіант описуваного. Поетичні описи мистецьких раритетів, здійснені С. Гординським, сприяли знайомству українських читачів із цінностями інших народів, збереженню пам'яті про них.

С. Гординський виявив мистецьку цілісність: як маляр він нерідко відтворював пам'ятки старовини, як мистецтвознавець невтомно опрацьовував, вивчав їх, як поет, дбайливо описуючи мистецькі раритети, також сприяв їх збереженню – хоча б у людській пам'яті.

Заглиблення у сферу нетлінних мистецьких цінностей дозволяло поетові знімати крайню емоційну напругу, долати самотність спілкуванням з авторами артефактів, які привертали його увагу, викликали певні асоціації. Це спілкування виконувало не лише естетичну, комунікативну, а й терапевтичну функції, даючи можливість прилучатися до вічного, актуалізувати його у своїй пам'яті та свідомості читачів. Екфраза відкривала простір для експлікації різних смислових відтінків, що залежали від багатьох чинників: насамперед самого артефакта, ставлення спостерігача до автора-творця, емоційного стану реципієнта, його життєвого досвіду, культурної компетенції тощо.

Презентуючи артефакт, С. Гординський не лишався об'єктивним спостерігачем, а виявляв своє бачення мистецьких творів. Поет надавав перевагу інтерпретаційній моделі міметичної

екфрази, що виникала на основі вражень від конкретного артефакту, нерідко згортаючи описові деталі до мінімуму, щоб експлікувати викликані спогляданням емоції, роздуми, асоціації. Маркерами безпосереднього контакту автора з артефактами були слова „дивлюсь”, „око тішить”, „поглядати”, „стежити” тощо. У творчій практиці поета домінували міметичні екфрази, що мали певного відповідника в мистецькій скарбниці людства. Ці екфрази виконували функцію збереження культурної пам’яті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Слабошпицький М. Львівський маестро. Святослав Гординський / Михайло Слабошпицький // 25 поетів української діаспори. – К. : Ярославів Вал, 2006. – С. 338–365.

2. Качуровський І. Святослав Гординський як поет і перекладач / Ігор Качуровський // Променисті силуети: лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки, і почувань, і слів... (Святослав Гординський) / Микола Ільницький // На перехрестях віку: У 3 кн. – К.: Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2008. – Кн. 1. – С. 352–366.

3. Бахтін М. М. Слово в романі / М. М. Бахтін // Вступ до літературознавства: хрестоматія / упоряд. Л. П. Квашина. – Донецьк: Норд-Прес, ДонНУ, 2009. – Т. 1. Естетика і поетика М. М. Бахтіна. – С. 87–128.

4. Бахтін М. Проблема тексту у лінгвістиці // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповн. – Львів: Літопис, 2001. – С. 416–422.

5. Цитую за: Левчук Л. Естетика ХХ століття: навчальний посібник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих закладів освіти / Лариса Левчук. – К.: Либідь, 1997. – 224 с.

6. Гординський С. Поезії. Вірші оригінальні і перекладні / Святослав Гординський. – Б. м.: Сучасність, 1989. – 447 с.

7. Гординський С. На переломі епох: Літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади / Серія „Ad fonts” / Святослав Гординський. – Львів: Світ, 2004. – 504 с.

8. Франко І. Краса і секрети творчості / Упорядк. та приміт. Р. Т. Гром’яка, Ф. Д. Пустової / І. Я. Франко. – К.: Мистецтво, 1980. – 500 с.

9. Гординський С. Мистецтво непевних часів / Святослав Гординський // Терем. Збірник. – Детройт. – 1990. – Ч. 10. – С. 6–7.

10. Гординський С. В обороні культури: Спогади, портрети, нариси / Святослав Гординський. – К.: Гелікон, 2005. – С. 47–48.

11. Дмитриева Н. А. Изображение и слово / Нина Дмитриева. – М.: Искусство, 1962. – 315 с.

12. Головин В. П. От амулета до монумента: книга об умении видеть и понимать скульптуру / В. П. Головин. – М.: МГУ, 1999. – 123 с.

13. Борев Ю. Введение в эстетику / Юрий Борев. – М.: Советский художник, 1965. – 328 с.

14. Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина / Роман Якобсон // Якобсон Р. Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – С. 148–464.

ВИСНОВКИ

Література ХХ століття активно засвоює „мову” суміжних мистецтв, засоби музичного, живописного, театрального, кінематографічного мислення. Інтермедіальність стає характерною ознакою мистецького світобачення, а літературний твір – місцем для діалогу, а то й полілогу мистецтв. Теоретичною основою інтермедіальності стало розуміння мистецтва як своєрідної знакової системи, що передає „образну” інформацію певними засобами: література – словом, живопис – кольором і лінією, музика – звуком і т. п. Інтермедіальність, з одного боку, тлумачиться як спосіб висвітлення мистецтв у літературному творі, з іншого – як методологія аналізу художнього твору і навіть усієї культури, що має постструктуралістську і постмодерністську основу.

Інтермедіальні інкорпорації в літературні тексти здійснюються шляхом словесного опису *мотивів / творів* малярства, скульптури, архітектури, музики, кінематографа. Зв'язок між текстами різних семіотичних систем ґрунтується на принципі „діалогу культур”, „тексту в тексті” (Ю. Лотман), „мистецтва в мистецтві” (Є. Фаріно), „геральдичної конструкції” (М. Ямпольський), що передбачає створення в літературному творі „зменшеної моделі” репрезентованого артефакту.

Письменники завдяки засвоєнню засобів суміжних мистецтв реалізують подвійну оптику зображення: не лише літератури, а й живопису, музики, кіно, фотографії тощо. Кожний вид мистецтва передбачає певний тип чуттєвого сприйняття: зоровий, слуховий, аудіовізуальний. Подвійна оптика відтворення виявляє діалогічний потенціал літературного твору, який вступає у зв'язок з іншими видами мистецтва, реагує на ідейно-естетичні принципи малярів, скульпторів, композиторів, кінорежисерів, засвоює здобутки суміжних мистецтв.

Інтермедіальність як авторська стратегія набуває індивідуальних ознак і значною мірою залежить від біографічних чинників: оточення письменника, його особистих смаків, уподобань, а також впливів. Як наслідок засвоєння літератором здобутків інших видів мистецтва вона підтверджує „розгерметизацію” літератури, імітацію нею притаманних іншим мистецтвам ознак. Ідеться про візуальність живопису,

пластичність скульптури, виражальний потенціал музики, монтаж кадрів у кіно. Для письменника інтермедіальність виявляється терапевтичним засобом, адже дозволяє насолоджуватися явищами високої культури, виявляти свої мистецькі смаки, вербально реалізувати себе в тій чи іншій мистецькій сфері.

Отож, первісний синкретизм відійшов у небуття, поступився процесам диференціації мистецтв. На позначення внутрішньо-мистецьких зв'язків застосовуються різні поняття і терміни: взаємодія, синтез, інтерсеміотичність, інтертекстуальність, інтермедіальність. І це ще не весь перелік, адже, за визначенням М. Бахтіна, це „діалог культур”, О. Вальцеля – взаємне висвітлення мистецтв, В. С. Біблера – „спілкування культур”, Г. С. Померанца – „концерт культур”, П. Козловськи – „взаємне проникнення мистецтв”.

Слід, однак, розмежовувати за Юрієм Борєвим форми художнього синтезу: по-перше, первісний синкретизм; по-друге, підпорядкування одного виду мистецтва іншому; по-третє, „склеювання” окремих елементів різних видів мистецтва; по-четверте, симбіоз; по-п'яте, знімання, коли один вид мистецтва стає основою для іншого; по-шосте, концентрація, що характеризується тим, що одне мистецтво вбирає в себе інше; по-сьоме, ретрансляційне поєднання, коли одне мистецтво, скажімо телебачення, транслює інше, наприклад театральну виставу. Слушною здається корекція цієї класифікації, запропонована Іриною Жодані, яка зауважує, що Ю. Борєв не врахував диференціації мистецтв на первинні і вторинні, тому така підгрупа, як концентрація, дублює вже наявні синтетичні види мистецтва. Ірина Жадані вважає, що всі ці форми художнього синтезу цілком об'єднуються у дві підгрупи: „1) перекодування знаків однієї вторинної системи на знаки іншої (знімання та ретрансляційне поєднання) і 2) власне синтез (синкретизм, підпорядкування, „склеювання”, симбіоз)” [1, с. 44]. Синтез передбачає рівноцінність складових компонентів у новоствореному мистецькому феномені. Якщо йдеться про трансляцію знаків однієї системи іншою, то мається на увазі інтерсеміотичність, тобто перекодування знаків однієї семіотичної системи іншою.

Дослідники, які розробляли типологію міжмистецьких зв'язків, дотримувалися різних методологічних орієнтацій, отож,

оперували різними категоріями. Однією з найбільш універсальних була типологія німецького вченого Ульріха Вайштайна, який в основу поклав наслідки міжмистецької взаємодії та, як уже зазначалося, виділяв: „твори мистецтва, які відображають та інтерпретують відповідну історію, а не є простою ілюстрацією 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” [2, с. 380]. Розгалуженість класифікації очевидна і зводиться як до тематичної подібності творів, так і їх опису іншими засобами, імітації їх стилю, інтерпретаційних модифікацій.

Типології інтермедіальності О. Ханзен-Льове та Йенса Шрьотера відзначаються більшою узагальненістю і можуть доповнюватися класифікаціями, що відбивають специфіку літературно-музичних чи літературно-малярських зв'язків. Від предмета дослідження – широкого чи, навпаки, вузького, конкретного – та методологічної орієнтації вченого залежатиме вибір тієї чи іншої типології. Поглиблення міжмистецьких зв'язків у творчій практиці майстрів слова потребуватиме їх теоретичного узагальнення й інспіруватиме появу нових теоретичних пропозицій.

Безперечним лишається спостереження, що українські поети ще наприкінці XIX століття активно заговорили мовою інших мистецтв. При цьому вони нерідко віддавали перевагу реалізації себе в музичній сфері. На межі XIX – початку XX ст. музика розглядалася як сила, здатна впорядкувати світ, модель мистецтва, що інспірує розвиток інших. Цим пояснювалася пильна увага до неї як поетів (А. де Мюссе, Ш. Бодлер, А. Рембо, П. Верлен, Леся Українка, О. Олесь, В. Пачовський, М. Вороний, Г. Чупринка, П. Тичина та ін.), так і вчених: К. Брауна, Р. Брузгене, В. Васіної-Гроссман, В. Вольфа, Л. Гервер, А. Гіра, Т. Еліота, С. Шера та багатьох інших. Музика була в цей час для художньої літератури донором, завдяки чому мало місце інтенсивне проникнення музичних мотивів, термінів у літературу,

спостерігалися вербальна інтерпретація музичних творів, словесна імітація музичності, відбувалося збагачення виражальних ресурсів лірики тощо. Художня література, у свою чергу, кореспондувала музиці свої зображальні можливості. Однак не слід забувати і про їх подібності як видів мистецтва, що мають у своїй основі принципи повторюваності, контрастності, розвитку.

Якщо музика приваблювала відчуттям необмеженої свободи, можливостями вияву величезного діапазону почуттів, то малярство – колористичним світосприйняттям, гамою напівтонів. Тому в українській літературі ХХ століття потужною виявилася живописна складова, особливо яскраво репрезентована у творчості поетів-малярів: Богдана Лепкого, Оксани Лятуринської, Галі (Галина) Мазуренко, Емми Андіївської, Віри Вовк, Святослава Гординського, Зореслави Коваль, Марти Мельничук-Оберраух, Ліди Палій та багатьох інших авторів. Поети прагнули малювати словом, візуально відтворювати свої життєві спостереження, розмаїті барви, тони і напівтони. Словесне відтворення малярських полотен майстрів пензля відбивало інтерсуб'єктну дискурсивну практику, в якій діалог із попередником набував суб'єктивних ознак, сприяв реалізації авторської рецепції художнього полотна.

Українські поети діаспори виявляли інтерес до творчості митців-аутсайдерів: Ієроніма Босха, Франциско Гойї, Ван Гога та інших художників, які долали обмеження, порушували естетичні канони, акцентували увагу не на зовнішньому, видимому, а на внутрішньому, невидимому, відтворювали реальне й потойбічне. Для сюрреалістів естетика маргінального набувала програмового характеру.

Відтворення в ліриці візуальних вражень, зумовлених творами інших видів мистецтва, починає розглядатися літературознавцями як окремий специфічний жанр – екфраза, що реалізується – на відміну від екфразису як вербального опису в інших родах літератури – лише в ліричному творі. Екфраза з властивою їй візуалізацією вражень у творчості українських поетів зазнає трансформацій, підпорядковуючись концептуальним інтенціям авторів. Об'єктивне відтворення просторових чи якісних ознак артефакта поступається інтерпретаційним тенденціям, завдяки яким передається унікальність бачення мистецького твору, відтворюються суб'єктивні відчуття і враження, зумовлені

ним. Моделювання уявлень здійснюється таким чином, щоб викликати в читача адекватні авторським враження.

Траплялися випадки, коли письменники творили містифікації: живописні, архітектурні чи скульптурні „проекти”, що не мали реального відповідника в історії культури, а виявляли симулятивну сутність тільки посвяченому читачеві, який розумів авторський задум і ставав реставратором тільки йому та авторові літературного опису відомого полотна .

Розгляд взаємодії художньої літератури і музики, літератури та образотворчого мистецтва не завжди дозволяє враховувати складність організації художнього тексту, що поєднує різні семіотичні плани, тому у цій праці довелося обмежуватися спостереженнями переважно над поетичними текстами як більш однорідними в цьому плані, ніж епічні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Жодані І. Емма Андієвська і Віра Вовк: тексти в контексті інтерсеміотики. Монографія / Ірина Жодані. – К.: ВДК „Університет „Україна”, 2007. – 116 с.
2. Вайсшайн У. Взаємовисвітлення літератури та музики: сфера компаративістики? / Ульріх Вайсшайн // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / За заг. ред. Дмитра Наливайка. – К.: Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2009. – С. 391–410.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

А

Автухович Т. 77, 87
 Адам 84
 Адамов Ю. 21
 Адорно Т. 16, 23, 34
 Айвазовський І. 19
 Альфонсов В. 21
 Амур 66
 Андієвська Е. 2, 4, 15, 83, 89,
 106-109
 Антонич Б.-І. 22, 44
 Аполон 46, 65
 Арістотель 16
 Асаф'єв Б. 34,
 Астаф'єв О. 41, 46, 52

Б

Баган Олег 51, 75
 Бажан Микола 17
 Базилевський Микола 68
 Бакула Богуслав 29, 74, 128
 Бандо Масако 59
 Барка В. 55, 56 136
 Богоматір 81
 Бодлер Шарль 33, 132, 133, 143
 Боднар Ю. 108
 Бойчук Богдан 108, 129
 Бойчук Михайло 134
 Боннар П. 98, 126
 Борєв Юрій 21, 34, 51, 83, 84, 87,
 135, 137, 140, 142
 Борисова Ірина 19, 27, 30, 31, 41
 Босх Ієронім 142
 Боттічеллі Сандро 80, 134
 Бочкарьова Н. 77, 117, 127
 Брагінська Н. 77, 117, 127
 Брамс Йоганнес 70
 Браун К. С. 16, 21, 35, 143
 Бройх У. 13
 Брузгене Рута 21, 38, 39, 51, 143
 Брюсов Валерій 66

Будда 101, 102, 122
 Будний В. 31, 128
 Бунін І. А. 87
 Барт Ролан 7
 Бах Й.-С. 36, 51, 73
 Бахтін Михайло 5-7, 17, 19, 25, 28,
 29, 5, 68, 118, 130, 139, 142
 Башкирцева Марія 54, 81, 82
 Беклін Арнольд 59-62
 Беньямін В. 21
 Бергсон Анрі 61
 Берн Георг фон 61
 Бетховен Людвіг ван 33, 50, 70-73
 Белий А. 73
 Битинський Микола 54
 Біблер В. С. 19, 142
 Біленко В. В. 53
 Білецький О. І. 53
 Блаватська Олена 15, 89
 Бланшо М. 32
 Блінов І. 73
 Блок О. 16
 Бобрик Роман 67, 75, 100
 Бог 44, 64, 65, 70, 91, 114, 123, 124,
 Бургардт Освальд (Юрій Клен) 22,
 51, 64, 65, 75
 Бутович Микола 134

В

Вагнер Р. 16, 33
 Вазарі Дж. 22
 Вайлд Оскар 107
 Вайсштайн Ульріх 17, 21, 24, 30,
 106, 116, 118, 128, 142, 145
 Вакенродер В. 22
 Вальденфельс Б. 27
 Вальцель Оскар 16, 21, 23, 24, 32,
 142
 Ванслов В. 16
 Васильченко С. 39

Васіна-Гроссман В. 21, 143
 Вежбицька А. 69
 Вейнджер Сабріна 117
 Веллек Рене 58
 Вельфлін Г. 16
 Венера 121
 Верба Ігор 104
 Вервес Г. Д. 52
 Верес Микола 54
 Верлен Поль 33, 34, 143
 Винниченко Володимир 54-56, 74, 107, 129
 Вислоух Северина 33, 51, 58, 74, 117, 128
 Виспянський С. 136
 Вілінська Галина 95
 Вільямс Вільям Карлос 117
 Вінчі Леонардо да 77, 80, 81, 88, 102, 120, 125
 Влизько Олекса 132
 Вовк Віра 15, 22, 54, 66, 88, 89, 116, 128, 144, 145
 Войчишин Юлія 79
 Волков А. 41
 Волощук Юрій 96
 Вольф Вернер 20, 21, 24, 36, 37, 143
 Вороний М. 33, 34, 36, 42, 44, 48-50, 52, 53, 117, 143
 Врубель М. 81

Г

Габелко Федір 54
 Гаврилюк Володимир 54
 Галанов Б. 21
 Галєєв Б. 16
 Гаража Анна 96
 Гардзоніо С. 29
 Гвіччарді Джульєтта 71
 Геллер Леонід 77, 79, 87, 119, 127, 128
 Генералюк Леся 21, 77, 78, 86, 87, 105
 Гервер Лариса 21, 41, 45, 52, 71,

143
 Гердер Й. 16, 22, 34
 Герцен О. 22, 52
 Гете Й. 65
 Гір Альберт 21, 25, 30, 143
 Гірляндайо Доменіко 134
 Гітлер Адольф 59
 Гловінський Міхал 11
 Гог Вінсент ван 100, 103, 120, 125, 144
 Гоген Поль 81, 134, 135
 Гоголь Микола 127
 Гойя Франциско 81, 134, 144
 Головін В. 84, 88, 137, 140
 Гончаров А. 21
 Гординський Святослав 2, 4, 15, 65, 107, 129-132, 134-140, 144
 Грановський О. 88
 Григор'єва Р. Г. 74, 105
 Гришин О. 77, 83, 86, 87
 Грищенко Олекса 54, 129, 134
 Гріг Едвард 70
 Гром'як Р. Т. 140
 Гуменна Докія 55
 Гусар-Струк Данило 111, 116
 Гуссерль Е. 27

Д

Далі Сальвадор 59, 103, 113-115, 122-125
 Далькроз Еміль 70
 Даниленко Ірина 70
 Даніель С. М. 54, 10
 Данте 5
 Дараган Юрій 75
 Дебюссі А. 72
 Делакура Ф. 126
 Дельво П. 121, 126
 Денисова Галина 10, 29
 Дзиндра Михайло 66
 Дмитренко Н. 21
 Дмитрієва Н. 21, 77, 92, 104, 140
 Довженко О. 15, 107

Домонтович (Петров) В. 55, 88
Дорогань І. 27, 31
Дроздовський Аркадій 56

Е

Еко Умберто 85, 88
Еліот Т. 16, 21, 70, 76, 117, 143
Ельстер Е. 34

Є

Єгоров О. 21
Єрошенко Василь 54

Ж

Женетт Жерар 10, 11
Жодані Ірина 21, 41, 108, 109, 116,
122, 128, 142, 145
Жубер Ж. 39
Жуковський В. 22
Жулинський М. Г. 53

З

Заярна Ірина 77
Зборовська Ніла 56, 74
Зевс 137
Зісь А. 21
Зонтаг Сьюзен 117, 127
Зубрицька Марія 76, 88, 139
Зуєвський О. 88

І

Іванишин Петро 14, 29
Ігнатенко М. 41
Ільїн І. 20
Ільницький Микола 30, 31, 51, 52,
74, 75, 128, 132, 139
Ісупов К. Г. 102
Іуда 121

К

Каверін В. А. 87

Каган Мойсей 16, 17, 21, 29, 33, 41,
51, 68, 105, 116, 127
Калістрат 117
Калло Ж. 113, 122
Камінчук Ольга 48, 53
Канов Антоніо 66
Кант І. 27
Караулов Ю. Н. 29, 52
Карбишев А. 117, 127
Карманський Петро 42, 43, 59, 60,
62, 63, 74
Карпенко Єлисей 54, 55
Касіян Василь 89, 91, 104
Кац Б. 41
Качуровський Ігор 88, 90, 104, 129,
139
Квашина Л. П. 139
Керролл Л. 107
Кітс Дж. 66
Кіттлер Ф. 21
Клас Пітер 75
Клен Юрій (О. Бургардт) 22, 51, 64,
65, 75
Клочек Г. 21, 61, 75
Кобилянська Ольга 23, 39, 49, 53
Коваленко Л. 56
Ковалів Іван 54
Ковалів Ю. І. 78, 79, 87, 128
Ковалов Олег 59
Коваль Зореслава 89, 144
Ковжун Павло 134
Козак Едвард 54, 134
Козловські П. 19, 28, 142
Коларова Василена 27
Коллеоні Бартоломео 137
Конте Дж. Б. 13
Копистянська Нонна 77
Королева Наталена 15, 54, 56, 89,
107
Королів-Старий Василь 54
Косач Юрій 54
Косиков Г. К. 28
Костенко Ліна 65
Костенко Наталя 49
Костомаров Микола 55

Краукліс Рената 40, 41
 Криворучко А. 77, 87
 Кричевський Михайло 91
 Крістева Юлія 5, 6, 7, 27, 28
 Кузьміна Н. 12
 Кузьмін М. 21
 Кулець І. 91, 104
 Куліш П. 55
 Купрін О. 66
 Курилик Василь 54
 Куценко Леонід 76, 79
 Кюхельбекер В. 22

Л

Лавренъов Б. А. 87
 Лангер Сюзанна 35, 67, 132
 Лаокоон 15, 67
 Ласовська-Крук Мирослава 54
 Лафонтен Ж. 66
 Левінтон Г. А. 27
 Левітан Ісаак 59
 Левчук Л. 76, 139
 Ледер К. 108
 Лепкий Богдан 15, 42, 44, 50, 54, 56,
 59, 60-63, 75, 144
 Лессінг Г. Е. 15, 16, 67
 Леся Українка 42-46, 52, 73, 143
 Леже Фернан 54
 Лисенко Микола 15, 50, 54, 56
 Лисянський Б. 88
 Литвин Ольга 54
 Лівицька-Холодна Наталя 22
 Лісовський Р. 91, 96
 Ліст Ференц 70
 Лотман Юрій 17, 26, 30, 32, 33, 41,
 58, 74, 80, 100, 105, 141
 Лятуринська Оксана 15, 89, 144

М

Мадонна 22, 80, 81
 Мазепа Галина 91, 125
 Мазепа Тетяна 125

Мазепа І 80, 82
 Мазуренко Галя (Галина) 2, 4, 15,
 54, 65, 66, 72, 73, 75, 76, 83, 88-105,
 107, 117, 119-121, 125, 126, 128,
 129, 144
 Маклюен М. 21
 Мако Сергій 91
 Маланюк Євген 2, 3, 22, 50, 64, 65,
 69-71, 73, 76, 79-87
 Мати Божа 22
 Махарші Шрі Раман 103
 Махліна С. 16
 Махов А. 26, 30, 42, 52
 Мацяк О. 21
 Машенко М. 21
 Маяковський Володимир 59
 Мельничук-Оберраух Марта 89,
 144
 Мерло-Понті М. 27
 Мечковська Н. 64, 75
 Миловидов В. 5, 6, 28
 Миш'якова Наталя 19, 32
 Мишанич Олекса 52
 Мікеланджело Буонаротті 80, 103
 Міцкевич Адам 80, 84
 Моне Клод 92, 93, 100, 103, 120,
 125, 126
 Моренець В. 29, 51, 74, 128
 Морозова Н. 77, 78
 Морріс У. 107
 Мосендз Леонід 64, 67, 68
 Моцарт В. А. 73
 Мудрак М. 91, 104
 Мюллер В. 20
 Мюллер Й. 16
 Мюллер Юрген 19
 Мюссе А. де 33, 143

Н

Назайкинський Є. В. 52
 Наливайко Дмитро 30, 41, 90, 104,
 116, 128, 145

Наталена Королева 15, 54, 56, 89, 107

Неврлий М. Я. 76, 87

Ніке 84

Ніке Мішель 78

Новаківський Олекса 134

Новаліс 39

Новожилов А.М. 52

Нольде Е. 99

О

Одіссей 70

Олесь Олександр 33, 43, 44, 143

Ольжич Олег 10, 54, 66, 75, 88, 107

Осадчук Петро 109, 116

Осінчук Михайло 134

П

Павлусевич Володимир 54

Павнд Езра 117

Паганіні Нікколо 70

Палій Ліда 15, 89, 144

Пандора 137

Пастернак Б. 29

Пачовський В. 33, 41, 42, 44, 52, 143

Пейтер У. 107

Перуджино П'єтро 134

Петров (Домонтович) В. 55, 88

Пех Іоаким 19

Пікассо Пабло 54

Пінзель І. 85

Пірс Ч. 27

Платон 118

Погребенник Ф. П. 53

Померанц Г. С. 19, 142

Поповський Ремігіуш 77

Прометей 137

Профе О. 21

Психея 66

Пустова Ф. Д. 140

Пушкін О. С. 88

Пфістер М. 13

Р

Раскін Дж. 107

Рафаель Санті 22, 80, 134

Рахманінов Сергій 59

Рембо А. 33, 132, 143

Рембрандт 81

Реріх Микола 59, 102, 103, 125

Рєпін Ілля 18

Рильський Максим 22

Рисак О. 21, 41, 52, 75

Ріффатер Мішель 13

Роден 49, 66

Рубенс П. 81

Рубінс М. 77

Руснак Ірина 51, 75

Русова Ольга 68

Русова Софія 68

Руссо А. 107, 115

С

Салига Тарас 74, 79

Самійленко Володимир 42

Самчук Улас 55

Саприкіна Аліна 90, 104

Сатир 66

Сафіна Г. 73

Сафо 44

Світличний Іван 22

Свято Роксоляна 128

Сезанн Поль 100, 103, 126

Семенко М. 73

Серов Валентин 59

Сибеліус Я. 73

Скарлатті Д. 73

Слабошпицький М. 129, 139

Слободянюк Л. 52

Смирнов І. 8, 12, 21, 27, 29

Соколов С. 127

Соломка Богдан 96

Сорока П. 108, 116

Сталін 74

Старкова З. 16, 21

Степанов Г. 16

Стефанів Тарас 96, 97
 Стефанович Ярослава 134
 Стешенко Оксана 43
 Стравінський І. 73

Т

Тамарченко Н. Д. 16, 126, 129
 Тараннікова Олена 77, 79, 87
 Таращук П. 127, 128
 Тарковський Андрій 59
 Тарнавський Юрій 73
 Тарнашинська Людмила 116
 Теліга Олена 15
 Тичина Павло 15, 22, 33, 107, 143
 Тімашков Олексій 19, 27
 Тішуніна Наталя 19, 26, 30, 105,
 117, 127
 Ткачук Микола 65, 75
 Толстой Лев 22
 Томашевський Б. 7
 Турган О. Д. 2

У

Українка Леся 42-46, 52, 73, 143
 Урманов С. 17, 29

Ф

Фарино Єжи 26, 113, 141
 Фатеева Наталя 10, 11, 29
 Федоренко Є. 116
 Фет А. 22
 Флобер Г. 113, 122
 Флюссер В. 21
 Фока М. 21
 Фомін В. 46, 52
 Франк С. 77, 117, 127
 Франко І. 12, 16, 21, 22, 34, 41, 51,
 89, 98, 104, 133, 140
 Фрейденберг Ольга 84, 88
 Фрідріх П. 36

Х

Халізов В. 7
 Ханзен-Льове Оге 19, 23, 143
 Харон 61
 Хельбіг Й. 16
 Хетені Ж. 77
 Хлебніков В. 76
 Хмельюк Василь 15, 54, 55, 74, 91,
 92, 130
 Хмельницький Богдан 65
 Ходель Роберт 77, 87
 Холодний-молодший Петро 91
 Хоткевич Гнат 39, 40, 43, 52
 Христос 120, 121

Ц

Цуканова Марія 54
 Цимборська-Лебода М. 77

Ч

Чабан М. 104
 Чарнецький Степан 47, 52
 Червінська Ольга 120, 128
 Черкасенко Спиридон 41, 43, 52
 Чирський Микола 15, 54
 Чупринка Г. 33, 44, 47, 48, 53, 143

Ш

Шайтанов І. 6, 29
 Шаповал Мар'яна 13, 29
 Шатін Юрій 77
 Шаф Ольга 108, 109, 116, 124, 128
 Шахова К. 21
 Шаян В. 91
 Швейцер Альберт 36, 51
 Шевченко Тарас 15, 75, 107, 129
 Шеллінг В. 32
 Шер Стівен Пол 21, 24, 35, 37, 143
 Шлегель А.-В. 22
 Шлейермахер Ф. 39

Шопен Федерік 23, 47, 49, 50, 70,
72, 73, 84
Шпитко Осип 54
Шрьотер Йєнс 19, 23, 143
Штайнер Рудольф 90
Штука Іван 96

Ю

Юнг К.-Г. 56

Я

Якобсон Р. 88, 138, 140
Яковенко С. 29, 51, 128
Ямпольський М. 17, 29, 141
Янів Володимир 88
Яременко Василь 116
Ярославенко Ярослав 36, 74
Яус Г. Р. 124, 128
Яців Роман 90, 104
Яцків М. 26, 30, 38, 39, 44, 51

Наукове видання

Просалова Віра Андріївна

**ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ АСПЕКТИ
НОВІТНЬОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

**В оформленні обкладинки використано:
Світлину БІБЛІОТЕКИ АБАТСТВА,
Адмонт (Австрія)**

Підписано до друку 19.03.2014 р.
Формат 60 x 84/16. Папір офсетний.
Друк – цифровий. Умовн. друк. арк. 8,95
Тираж 300 прим. Зам. № 14-022

Донецький національний університет
83001, м. Донецьк, вул. Університетська, 24.
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру
серія ДК № 1854 від 24.06.2004 р.