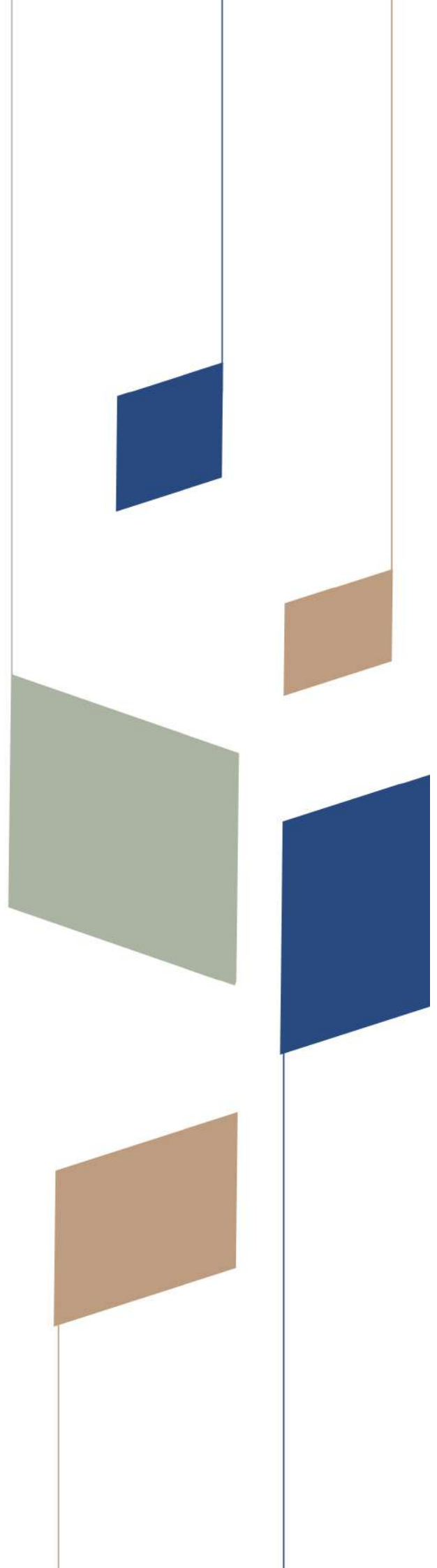


Світлана Кочерга
Олександра Вісич

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ

Гене́за і сучасні горизонти



Міністерство освіти і науки України
Національний університет «Острозька академія»

**Світлана Кочерга
Олександра Вісич**

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ: ГЕНЕЗА І СУЧАСНІ ГОРИЗОНТИ

*Навчальний посібник
для здобувачів вищої освіти*

Острог
Видавництво Національного університету «Острозька академія»
2023

УДК 82.09+7(075)
ББК 83.3(4Укр)-6
К 75

*Рекомендовано до друку на засіданні вченої ради
Національного університету «Острозька академія»
(протокол № 11 від 30 березня 2023 року)*

Рецензенти:

Моклиця М. В. – докторка філологічних наук, професорка кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету ім. Лесі Українки;

Тхорук Р. Л. – кандидатка філологічних наук, доцентка кафедри української літератури Рівненського державного гуманітарного університету.

К 75 **Кочерга Світлана, Вісич Олександра.**

Літературознавча інтермедіальність: генеза і сучасні горизонти. Навчальний посібник для здобувачів вищої освіти. Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2023. 286 с.

ISBN 978-617-8041-00-7

DOI 10.25264/978-617-8041-00-7

Дисципліни інтермедіального циклу нині передбачені багатьма освітніми програмами у вищій школі. Запропонований посібник зорієнтований на майбутніх філологів, він може бути корисним як на рівні бакалаврату, так і магістеріуму. Основна увага в ньому приділена феномену міжмистецької комунікації у слові, методологічному інструментарію рецепції літературного тексту, а також особливостям функціонування поняття «інтермедіальність» в умовах постмедійної доби.

Додатки до посібника склали окремі інтермедіальні студії, тексти для аналізу й інтерпретації тощо.

**УДК 82.09+7(075)
ББК 83.3(4Укр)-6**

ISBN 978-617-8041-00-7
DOI 10.25264/978-617-8041-00-7

© Кочерга Світлана, Вісич Олександра, 2023

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	5
МІЖМИСТЕЦЬКІ ДІАЛОГИ: ПІД ЗНАКОМ МЕТАФОРИ	7
Генеza та функціонування взаємодії мистецтв у літературі	7
Поняття інтермедіальності	15
Література і малярство: кореляція образотворчих засобів	22
Література і музика: паралелі, наближення, взаємодія	31
Мотиви творчої праці та образ митця в літературній творчості	37
Екфраза. Поетика літературного втілення артефакту	45
СИНТЕТИЧНІ ВИДИ МИСТЕЦТВА І ХУДОЖНЄ СЛОВО	52
Роль вербального компонента в театральних дійствах	52
Кінематограф як початок епохи екранного мистецтва	61
СУЧАСНІ ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ КОНФІГУРАЦІЇ:	
ЗДОБУТКИ І НОВІ ГОРИЗОНТИ	72
Інтермедіальність доби технологічних революцій	72
Еволюція перформансу як зразка формули <i>мистецтво + технології + життя</i>	79
Спектр інтермедіальних ігрових практик постмедійної доби	86
Мережева література у системі мультимедійних субкультур	93
ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ ЯК МЕТОД АНАЛІЗУ	100
Методологічні підходи до вивчення явища інтермедіальності в літературному тексті	100
Інтермедіальні студії сучасних українських літературознавців	107
ДОДАТОК 1. Вибрані статті й матеріали	114
С. Кочерга. <i>Поезія і (як) писанкарство:</i> <i>своєрідність малярських образів Оксани Лятуринської</i>	114
С. Кочерга. <i>Комунікативна функція художнього портрету</i> <i>у творчості Лесі Українки</i>	125
С. Кочерга. <i>Музичні інструменти в літературній творчості</i> <i>Лесі Українки: інтермедіальний аспект</i>	140

<i>О. Вісич. «Червоне» і «синє»: драма пріоритетів постреволюційного ренесансу (за повістю М. Хвильового «Сентиментальна історія»)</i>	<i>154</i>
<i>О. Вісич. Топос театру в драматургії Лесі Українки</i>	<i>158</i>
<i>О. А. Вісич. Інтермедіальний аспект нон-фініто: Леся Українка і Мікеланджело</i>	<i>166</i>
<i>О. Кричильська. Художній простір Лесі Українки та Івана Труша у контексті інтермедіальності (фрагмент кваліфікаційної роботи)</i>	<i>178</i>
ДОДАТОК 2. План практичних занять з дисципліни «Інтермедіальні студії в сучасному літературознавстві»	184
ДОДАТОК 3. Тексти для аналізу та інтерпретації	189
ЛІТЕРАТУРА, РЕКОМЕНДОВАНА ДЛЯ ВИВЧЕННЯ ДИСЦИПЛІНИ	274

ПЕРЕДМОВА

Упродовж останніх років інтермедіальні студії посіли важливе місце у системі дисциплін підготовки фахівця-філолога на всіх рівнях вищої освіти. Затребуваність дисциплін, присвячених вивченню різних аспектів міжмистецької взаємодії, зумовлена глобалізацією культурно-освітнього простору, а відтак необхідністю ознайомлення здобувачів із сучасною інноваційною системою актуальних аспектів осмислення феномену літератури.

Інтермедіальні стратегії прочитання тексту є одним з наукових методів, оволодіння якими формують культурологічні та літературознавчі компетентності. Програми дисциплін цього циклу зазвичай зосереджені на вивченні рецепції тенденцій інтермедіального дискурсу в світовому та національному художньому письменстві, формуванні умінь та навичок інтермедіального аналізу літературних творів.

У науковій царині нині спостерігається послідовний інтерес до проблем інтермедіальності, що засвідчують численні статті, окремі монографії, захисти дисертацій. На цьому тлі очевидним є брак навчально-методичних напрацювань. Лише поодинокі видання, що отримали позитивний резонанс, можуть служити вкрай потрібним для студентів компендіумом з цієї проблематики. Пропонований навчальний посібник є спробою здійснити огляд основних етапів розвитку інтермедіальності як на художньому, так і науковому рівні. Засадничою для його концептуалізації є творчість українських письменників у фокусі вітчизняних науковців.

Водночас посібник розширює усталені в українській освіті горизонти інтермедіальності, адже за традицією освітні програми вищої школи переважно обмежуються питаннями синтезу мистецтв у художньому слові. Натомість світовий досвід інтермедіальної рецепції охоплює найрізноманітніші міжмистецькі, комунікативні та міждисциплінарні практики, зокрема інноваційні. У посібник введено такі розділи, як «Інтермедіальність доби

технологічних революцій», «Еволюція перформансу як зразка формули *мистецтво + технології + життя*», «Спектр інтермедіальних ігрових практик постмедійної доби», «Мережева література у системі мультимедійних субкультур», маргіналізація яких в сучасній філологічній освіті є, на наш погляд, неприпустимою. Структурна особливість посібника полягає також у включенні до нього додатків: окремих статей авторів, фрагмент студентської кваліфікаційної роботи, план практичних занять з дисципліни «Інтермедіальні студії в сучасному літературознавстві», а також підібрані тексти для інтермедіального аналізу, що склали своєрідну поетичну антологію.

Сподіваємось, що зібраний в посібнику матеріал буде корисним для здобувачів і послужить стимулом для подальшого заглиблення в напружену розгалужену систему інтермедіальних студій та створення власних досліджень у цьому річищі.

МІЖМИСТЕЦЬКІ ДІАЛОГИ: ПІД ЗНАКОМ МЕТАФОРИ

ГЕНЕЗА ТА ФУНКЦІЮВАННЯ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВ У ЛІТЕРАТУРІ

Ключові слова: синкретизм, techne, мімесис, взаємодія мистецтв, синтез мистецтв, сугестивність.

Теорія інтермедіальності передбачає синхронний і діахронний аналіз диференціації та синтезу (фузії) мистецтв – колізії, яка триває в історії мистецтв, починаючи з часів Ренесансу і до сьогодні.

(Тамара Гундорова)

Мистецтво – феномен духовної діяльності людини, за його допомогою створюється образ світу і багатства людської душі. Походження мистецтва тісно пов'язане з витокami релігійних уявлень, його перші вияви здавна стали важливими атрибутами обрядів, які мали значний вплив на формування естетичних кодів людства. Вже первіснообщинний лад засвідчує тяжіння людини до імітації звуків природи, фіксації ритму, перших спроб зображення побутових предметів, картин, вдаючись до чорно-білого, а згодом – кольорового наскального малювання. Науковці наголошують, що важливою ознакою прадавнього мистецтва є синкретизм, тобто невіддільність від інших видів культурної діяльності, що була спрямована насамперед на реалізацію соціальних функцій, зокрема магічно-релігійного характеру. Прикметно, що давньогрецький парасольковий термін «techne» використовувався для позначення і науки, і ремесла, і власне мистецтва. Показовим з цього приводу є відомий міф про сузір'я дев'яти Муз – богинь, що були

покровительками поезії, інших мистецтв і водночас наук. Кожна з доньок Зевса і Мнемозіни опікувалася своєю сферою (Калліопа – епічною поезією, Евтерпа – лірикою, Ерато – піснями про кохання, Мельпомена – трагедією, Талія – комедією, Терпсіхора – танцями, Полігімнія – священними гімнами, Кліо – історією, Уранія – астрономією), але всі вони складали дружню сім'ю, провідником якої (Музагетом) вважали олімпійського бога Аполлона, покровителя музики, культ якого був одним з найпоширеніших у багатобожжї Давньої Греції.

Згідно з імітативною концепцією, що сягає часів античних мислителів Демокріта, Платона, Арістотеля та ін. основоположників вчення про мімезис, початки мистецтва спричинені імпульсами інстинкту наслідування. Є версія і про витoki мистецтва як реалізацію «інстинкту прикраси», що був безпосередньо пов'язаний з іншими засобами статевого залучення. Натомість згідно з іншою концепцією, мистецтво є важливим чинником гри, що переконливо обґрунтував у праці «Homo Ludens» нідерландський вчений Йоган Гейзинга.

Упродовж низки століть була сформована потужна матриця мистецтва, однією з найістотніших властивостей якого слушно вважають сугестивність, тобто навіювання певних психологічних станів, які мають вплив на формування світогляду й аксіологічних вартостей. Основні її функції – інформативна, естетична, трансформативна, пізнавальна, комунікативна, компенсаторська та ін.

Розвиток людства супроводжувався послідовним розгалуженням видів мистецтв, які нині умовно можна поділити на словесні, музичні, зображальні, видовищні та технічні. Серед візуальних мистецтв найпопулярнішими є живопис, графіка, скульптура, архітектура, художня фотографія. Їм притаманний спосіб втілення образів у просторі. Аудіальні види мистецтва, що відзначаються широкою палітрою музичних жанрів, від народної пісні до симфонії, вважають часовими, оскільки розгортаються у часі, так само як і вербальні. Водночас вагоме місце у класифікації належить синтетичним просторово-часовим мистецтвам (опера, театр, кінематограф тощо). Однак запитуваний сучасністю синтетизм є наслідком тривалої історії взаємодії мистецтв, їхнього відлуння, змагання, формування кордонів між ними і спокуси їх перетину,

взаємопереплетення тощо. Допитливий розум людини вже не перше століття намагається проникнути в таїну їхнього діалогу, передусім приділяючи увагу осмисленню відмінності літературного тексту і живописного, а згодом – і музичного.

Одним з перших сфокусоване вивчення кордонів мистецтв розпочав французький історик і дипломат Жан-Батист Дюбо. Саме йому належить аргументований розподіл трьох родів літератури (епос, лірика і драма), що став канонічним в жанрології нового часу. У його відомій праці «Критичні роздуми про поезію і живопис» (1719) вчений виступив проти жорстких правил класицизму, для нього важливішим було розібратися у природі мистецького таланту. Дюбо переважно репрезентує у книзі письменників і малярів як митців, що доволі близькі у своїх образотворчих прагненнях. Водночас в одному з розділів праці автор міркує над диференціацією сугестивності, відповідаючи на питання, яке з мистецтв – живопис чи поезія – має більшу владу над людьми. Першість Дюбо, як і його попередники в науковому дискурсі, що порушували проблеми естетики (Горацій, Мікеланджело, Буало), віддає образотворчому мистецтву, оскільки живопис впливає безпосередньо (природно) на зір реципієнта, а поезія користується штучними знаками. Своєю чергою поетичні образи повинні вплинути на уяву, завдяки якій створюються картини, які можуть схвилювати читача. Однак навіть найсильніша уява переважно продукує радше невиразні видіння, які потребують домислів, апеляції до власного досвіду реципієнта.

Є підстави вважати, що естетичні пошуки Дюбо вплинули на наступників. У тому ж напрямку згодом працював Джон Браун, котрий у трактаті «Роздуми про поезію та музику, їх зростання, поєднання, потужність та розвиток, розходження та занепад» (1763) доводив суміжність потенціалу поезії та музики, а досліджуючи їх історичне відокремлення, прогнозував подальшу можливість поєднання та функціонування. Особливою віхою студіювань природи різних мистецтв стала праця визначного представника доби Просвітництва Готгольда Ефраїма Лессінга. Німецький мислитель написав епохальну працю «Лаокоон, або про межі малярства й поезії» (1766). На відміну від Дюбо, він не відкидав потенціал описовості, зосередив увагу на проникненні авторів словесних текстів у психологію, їхнє вміння відтворити найтонші почуття

і глибокі пристрасті. Словесна пластика, за Лессінгом, зосереджується не так на об'єктивних картинах, предметах, процесах, як на суб'єктивній реакції на них. У центрі дослідження мислителя перебувала скульптура, висічена з єдиного мармурового блоку, що вважається найвищим досягненням родоських митців, – «Лаокоон з синами»¹. Підкреслимо літературну основу цього шедевру, адже його ідея почерпнута з міфів, що знайшли описи в багатьох текстах, присвячених Троянській війні. Покараний за заклик не приймати в дар Троянського коня жрець Лаокоон був скутий зміїними путами, спротив яким був намарним. Лессінг на прикладі «Лаокоона» та ін. скульптурних творів довів, що, не зважаючи на спорідненість пластичних і вербальних мистецтв, художні засоби поезії є винятковими. Можливості слова автор доводить, аналізуючи динаміку народження літературного образу в Гомера, зокрема в його описі щита та лука воїна. Отож, за Лессінгом, література – це дія, а її прийоми можуть бути надзвичайно ефективними. Утім, уже сучасник Лессінга Йоган Готфрід Гердер піддав критиці вузький сегмент зіставлення скульптури і поезії, наголошуючи на «почуттєвому характері» мови відповідно до ідей сенсуалістів.

Своєрідною рефлексією «Лаокоона» Лессінга можна вважати трактат українського письменника Івана Франка «Із секретів поетичної творчості» (1898–1899). У ньому відображені погляди автора на процес творчості як психічне явище, роль асоціацій у креативній діяльності митця, образотворення як поєднання різних чинників, що продукують наші органи чуття, даючи імпульс фантазії. Франко відкидає тезу Лессінга, який убачав «чи не самотність різницю між поезією й малярством в тому, що малярство панує виключно в категорії місця, а поезія в категорії часу»². Український мислитель стверджує, що поезія, апелюючи водночас до зору і до слуху, здатна поєднувати категорії простору і часу. Таким чином автор зближує словесне мистецтво з музикою і малярством, навіть надає пріоритет його синтетичним засобам творення образної

¹ У I ст. до н. е. представники скульптурної школи грецького острова Родос Аґесандр, Афінодор і Полідор створили експресивну мармурову композицію «Лаокоон з синами», що втілює відомий міфічний сюжет.

² Франко І. Із секретів поетичної творчості. URL: http://ukrlit.org/faily/avtor/franko_ivan_yakovych/franko-iz_sekretiv_poetychnoi_tvorchosti.pdf. С. 38.

системи. Він певен, що поезія переважає своїми можливостями музику, яку особливо культивували французькі поети-символісти, оскільки словесними прийомами поет зумовлює реакцію всіх п'ятьох органів, за допомогою яких людина сприймає світ (зір, слух, смак, нюх, дотик).

У ХХ ст. науковці продовжували аналізувати не так відмінність між різними видами мистецтва, а радше дифузюю, яка стає очевидною в результаті вдумливої інтерпретації художнього тексту. Тільки з висоти нашого часу стає зрозуміло методологічне значення трактату Івана Франка «Із секретів поетичної творчості». Наголошуючи на потребі залучати психологічний інструментарій, автор також відкривав перспективи естетичного тлумачення, з його відкритістю до пошуків синтезу мистецтв, завдяки чому «ми відразу виходимо з метафізичного туману із пустої гри абстрактними поняттями і стаємо на полі реальних явищ, доступних для докладної обсервації і експерименту»³. Зокрема важко переоцінити його досвід аналізу художньої мови Тараса Шевченка. Як блискучий маляр, останній був майстром візуальних образів, котрі зазвичай супроводжують дотикові та слухові враження, що викликали безліч асоціацій, які підживлювали одна одну. Особливо важливою у трактаті є увага до зорових та слухових «змислів», що дало змогу дослідникам зробити значний крок у напрямку актуалізації проблем «поезія і музика» та «поезія і малярство» на новому витку розвитку наукової думки. Як слушно зазначає Григорій Клочек, трактат став «серйозним проривом» в осмисленні «енергетики художніх текстів, що мають міметичну природу: поєднання виражальних можливостей слова, музики й живопису виступає одним із чинників інтенсифікації художнього впливу»⁴.

Однак тривалий час праця Івана Франка була маргіналізованою, оскільки радянська система зарахувала її до текстів, що базуються на ідеалістичному світогляді, а відтак такою, що репрезентує хибні концепції. Якщо у Європі вивчення письменства в річищі синтезу мистецтв поступово збагачувалося все новими й новими працями,

³ Франко І. Із секретів поетичної творчості. URL: http://ukrlit.org/faily/avtor/franko_ivan_yakovych/franko-iz_sekretiv_poetychnoi_tvorchosti.pdf. С. 46.

⁴ Клочек Г. Трактат Івана Франка «Із секретів поетичної творчості» як предтеча української рецептивної поетики. *Слово і Час*. 2007. № 4. С. 44.

то в українському літературознавстві тривалий час спостерігалися лише поодинокі звертання до проблеми, яку так переконливо порушив у своєму трактаті Франко. Системно до означених проблем українські науковці почали звертатися лише через 100 років. На межі ХХ та ХХІ ст. вийшла низка ґрунтовних студій, які запропонували поглиблення теорії міжмистецького діалогу і довели перспективи розгляду численних текстів у цьому світлі. З-поміж авторів, які ще в умовах пресингу ідеологічної домінанти в літературознавстві орієнтувалися на естетичні критерії інтерпретації, варто виділити кримського професора Олександра Губаря, котрий вивчав музично-живописні образи Павла Тичини. Як відомо, цей визначний поет ХХ ст., автор знакової збірки «Сонячні кларнети», напрочуд оригінально поєднував музичні та малярські засоби задля словесної картини світу у своїх віршах. Значною подією в означеному напрямку досліджень стала докторська дисертація волинянина Олександра Рисака «Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – поч. ХХ ст.» (1999). Робота засвідчила нові горизонти ідей Івана Франка щодо консолідації образних та жанрових компонентів різних мистецтв у літературній творчості. Прикметно, що саме модерні шукання авторів зламу століть тяжіли до розширення мистецьких прийомів у вербальній творчості, подекуди навіть демонстративно, зважившись на «бунт» супроти традиційних виражальних обмежень художнього слова. Олександр Рисак дійшов висновку, що література повсякчас прагне до розширення природних обмежень, у ній наявна ціла система «контактних внутрішніх зв'язків» з суміжними мистецтвами, що забезпечує їй експресію та естетичну енергію.

Нині в культурі багатогранне явище синтезу мистецтв класифікують за такими ознаками:

- підпорядкування – домінування одного виду мистецтва над суміжним в конкретному художньому явищі;
- симбіоз – утворення нових видів мистецтв або жанрів внаслідок поєднання різних видів мистецтв на рівноправній основі (театр, цирк, естрада), завдяки чому досягається новий тип впливу на глядача;
- концентрація – окреме мистецтво «вбирає» у себе інші й таким чином формує власну естетику (зокрема кіно постає

самодостатнім видом мистецтва, яке використовує художні засоби живопису, літератури, театру, музики тощо);

- трансляція – відображення та поширення художніх досягнень завдяки їхньому дублюванню за допомогою певних технологій (телебачення, кіно, фотографія нерідко фіксують шедеври архітектури, скульптури, хореографії, театру тощо).

Подібні сполуки передбачають перекодування «мови» одного виду мистецтва на іншу, інколи – витворення власної «мови». Отож синтез мистецтв є зразком еволюції художнього мислення, повсякчасної зміни його структури. Наш курс зосереджений на вивченні поліфункційності мистецтва як форми осягання дійсності в межах літератури. Універсальність вербальної мови полягає у здатності до оригінального комбінування різних мистецьких каналів, відтак література визнана мистецтвом, що моделює концептуально цілісну картину світу, витворюючи комплексні образи та впливаючи на реципієнта в різних мистецьких реєстрах. Синтез мистецтв у літературі виконує насамперед пізнавально-евристичну та сугестивну функції, формуючи читача, зорієнтованого на осягання естетичних цінностей та розширює особистісну аксіологічну матрицю.

Теорія синтезу мистецтв доводить засадниче твердження про спільну генетичну основу різних видів мистецтв, витоки яких сягають первісного синкретизму. Науковці довели здатність до «перекодування» певних естетичних систем, витворення своєрідних еквівалентів засобів інших мистецтв, як-от музики чи малярства в літературі. Поліфонічні тексти, що пропонують нейтралізацію міжмистецьких кордонів, зазвичай репрезентують розширення емотивно-сміслових компонентів у палітрі засобів та естетичних координат сугестії, але водночас потребують читача іншого гатунку – високої освіти та культури, здатного до емоційного та аналітичного сприйняття метафоричних інновацій художників слова.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

1. Що означало поняття «techne» у Давній Греції?
2. Розгляньте фото скульптури «Лаокоон». Доведіть величність і шляхетність постатей, спираючись на міркування Г.-Е. Лессінга.
3. Які літературні інтерпретації міфу про Лаокоона ви знаєте?
4. Де в Україні встановлена копія скульптурної композиції «Лаокоон»?

5. Прочитайте розділи «Поезія і музика» та «Поезія і малярство» у трактаті І. Франка «Із секретів поетичної творчості». На якій підставі автор стверджує, що поезія стоїть вище за інші медії?

6. У чому ви вбачаєте конфлікт між концепціями Лессінга і Франка?

7. Дайте приклади різних проявів синтезу мистецтв, відповідно до класифікації: підпорядкування – домінування, симбіоз, концентрація, трансляція.

8. Кого з українських авторів-модерністів дослідник О. Рисак зараховує до майстрів синтезу мистецтв (за книгою «Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – поч. XX ст.»)?

9. Складіть список п'яти етапних праць визначних мислителів, що заклали фундамент вивчення взаємодії мистецтв, вказавши роки та країни видання.

10. У чому, на вашу думку, полягає універсальність вербальної мови мистецтва?

ЛІТЕРАТУРА

1. Ареф'єва А. Ю. Синкретизм та синтетизм еволюції мистецтва як засоби культуротворчості. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. Філософські науки. Вип. 2 (90), 2021. С. 165–176.

2. Гундорова Т. Три «Лаокоони»: теорія інтермедій від Лессінга до авангарду. *Література на полі медій*. Вип. 3. Київ, 2018. С. 50–94 с.

3. Лессінг Г.-Е. Лаокоон / пер. Є. Поповича. Київ, 1968. 292 с.

4. Рисак О. О. Найперше музика у слові: проблема синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. Луцьк, 1999. 402 с.

5. Франко І. Із секретів поетичної творчості. Збр. тв. У 50-и т. Том 31. Київ, 1979. С. 45–119.

ПОНЯТТЯ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ

Ключові слова: інтермедіальність, intermedia, референційність, трансмедіальність, інтерсеміотичність, мономедійна/мультимедійна презентація, мистецький інтеракціонізм, структура, код, міжмовний переклад.

Інтермедіальність – не лише наслідок запозичення, а й асиміляції літературою властивих іншим видам мистецтва засобів вираження.

(Віра Просалова)

Попри усвідомлення взаємодії мистецтв як характерного явища для літератури, цілеспрямовано її почали вивчати лише в останніх десятиліттях ХХ ст. під прапором нового напрямку досліджень – інтермедіальності. Таким чином популярна свого часу теорія впливів була замінена поняттям інтертекстуальності. Щоправда, нині поділяють дві позиції науковців із цього приводу. Прихильники Хорста Зандера наполягають на тому, що інтермедіальність є однією з форм інтертекстуальності, важливою, «хоча у край заведбанною». Натомість Юрген Ернст Мюллер виробив концепцію, що суперечить попередній, оскільки інтертекстуальність зосереджена на вивченні взаємодії в межах вербальних текстів, натомість інтермедіальність повністю виходить за межі цих координат і пропонує наукові рефлексії над різними (вербальними і невербальними) медіа. За Маршаллом Маклуеном, медіа є не тільки каналами інформаційного обміну, але також і джерелом творчого досвіду.

Однак, як правило, інтермедіальність вважають складником досліджень із компаративістики, яка ставить своєю метою не лише порівняльне вивчення літератур, але й – зв'язків письменства з іншими видами знань, розмаїтими ланками духовного досвіду й діяльності людини, серед яких вагоме місце посідає мистецтво. Вважають, що термін «інтермедіальність» (від нім. *Intermedialität*) у науковий обіг увів німецько-австрійський вчений

Аге Ганзен-Льове, вперше використавши його в одній зі своїх статей 1983 р. Однак відомо, що термін «intermedia» обстоював ще з 1965 р. художник і мислитель Дік Гіггінс, розуміючи під цим поняттям синтез кількох видів мистецтв, причому цей неологізм він запозичив із доробку письменника-романтика початку XIX ст. Семюела Тейлора Кольріджа. Однак саме Ганзен-Льове обґрунтував відмінність між «мультимедійною презентацією», характерною синтетичним видам мистецтва, зокрема театру і кіно, і «мономедійною», під якою розуміють підпорядкування іномистецьких впливів мові одного з автономних мистецтв, що і є об'єктом вивчення літературної інтермедіальності. Починаючи з праць Аге Ганзен-Льове, в літературознавстві надовго утвердився термін «інтермедіальність», визначення якого дещо різняться, як-от: «текст у тексті» (Юрій Лотман), «мистецтво в мистецтві» (Єжи Фарино), «специфічна форма діалогу культур» (Наталія Тішуніна). Однак константою для цього поняття є сфокусованість на перекладі однієї «мови» мистецтва на іншу в межах культури або на поєднанні елементів різних мистецтв.

Типологію межових явищ, що є об'єктом вербальних студій, одним з перших сформував компаративіст Ульріх Вайсштайн, який виділив такі види спорідненості слова з іншими мистецтвами:

- мистецькі витвори, що є окремою інтерпретацією певної історії, але не є ілюстрацією художньої оповіді;
- літературні твори, в яких описані окремі мистецькі витвори;
- літературні твори, які самі є мистецьким витвором (наприклад, фігурні вірші);
- літературні твори, що є зразком майстерного наслідування живопису (за аналогією можна говорити і про наслідування музики, як-от конкретної мелодійності, використання форми сонати чи симфонії тощо);
- літературні твори, які використовують такі мистецькі техніки, як монтаж, колаж та ін.;
- літературні тексти, що стосуються певної сфери мистецтва або митців, відтак потребують спеціалізованих знань;
- синоптичні жанри (символи);
- літературні твори, що мають спільну тематику з творами, що репрезентують інші види мистецтва.

За класифікацією Вернера Вольфа, інтермедіальність має два вияви: внутрішньокомпозиційний (тобто йдеться про множинну медіальність, синтез) та позакомпозиційний. Останній по суті зосереджується на інтермедіальній референційності (процес міжмистецької взаємодії, за якої твір залишається мономедійним), а також на трансмедіальності (вивченні спільних рис для кількох мистецтв) та інтермедіальній транспозиції (перенесення визначальних аспектів одного виду мистецтва в структуру іншого).

Теорія інтермедіальності, всотавши в себе дослідження з синтезу мистецтв та студії безпосередніх діалогів окремих видів мистецтв, якими вже була багата наука, почала активно розвиватися в Німеччині, Італії, Польщі та ін. європейських країнах. Поняття інтермедіальності зосереджене на вивченні каналів (медіа) художньої комунікації між системами різних мистецтв, які суттєво відрізняються своєю структурою і кодами. Кожна з мистецьких «мов» має свій базовий інструментарій, наприклад, пріоритетним засобом для матеріальної структури живопису є колір, графіки – лінія, музики – ноти (звуки) тощо. Проте культура зазвичай тяжіє до поліглотизму (Юрій Лотман), а відтак її тексти переважно реалізуються з застосуванням щонайменше двох семіотичних систем. Синтетичний образ літературного твору – це майже завжди симбіоз слова, кольору й звуку. Словесний образ, збагачений новими структурними компонентами, у процесі взаємодії різних естетичних нарощує нові естетичні якості та смислові грані. Інтерсеміотика є своєрідним способом перекладу текстів, створених в одній системі знаків та образів знаками та образами іншої системи. Водночас інтерсеміотичний підхід – це оптика, яка дає змогу розшифровувати художній текст за допомогою коду, що є притаманним насамперед іншому виду мистецтва. Наголосимо, що будь-яка комунікація апіорі визнає різні коди мовців, зумовлені їхньою пам'яттю, досвідом, освітою тощо. Вона засадниче тримається на нееквівалентності тих, хто спілкується, взаєморозуміння між якими уможлиблюється завдяки перекладу мови «Я» на мову «Ти».

Власне літературна інтермедіальність є одним з аргументів на користь тези про особливий статус універсального мистецтва слова. У письменстві, скажімо, можна знайти безліч прикладів

відображення мистецьких шедеврів. Ці образи є результатом «міжмовного перекладу», вони засвідчують оригінальні художні рішення, збагачують арсенал зображально-виражальних засобів. Артефакт у словесному творі набуває індивідуально-авторської інтерпретації, він трансформується, відповідно до іншого погляду, але таким чином продовжує функціонувати у просторі культури, отримавши нове життя. Письменник, який, до прикладу, створює образ художньої картини, відтворюючи насамперед особисті враження, перекодує малярські знаки на словесні, врешті інформація, зазнавши перекодування, нашаровується новими смислами. Серед вічних зразків образотворчого мистецтва, до якої упродовж століть звертаються поети і прозаїки, виокремимо шедевр італійського Відродження «Мадонну» Рафаеля, яка постає і в доробку таких українських авторів, як Іван Франко, Максим Рильський, Павло Тичина, Євген Маланюк, Богдан-Ігор Антонич, Іван Світличний та ін. Причому кожен з авторів, інспірований цим грандіозним полотном, по-своєму трактує його суть і вплив на реципієнта, що є виразником своєї доби і водночас особистістю неповторної індивідуальної долі. Інколи мистецький твір, скажімо, музичний, інкорпорується у літературний твір (як-от у «Valse melancholiqua», «Impromptu phantasie» Ольги Кобилянської) задля реалізації сюжетного задуму та власної ідеї, розкриття системи персонажів, але і в такому випадку вербальний дискурс стає однією з версій прочитання музичного твору, його верифікації. Однак феномен музичності – це також і такі особливості поезії, як рима, ритм, алітерація тощо. Як бачимо, мистецтво слова успішно адаптувало музичні коди, що багато в чому пояснює генеза вірша з прадавнього синкретичного мистецтва пісні.

Трактування міжмистецького взаємовпливу, зокрема в літературі, доводять, що контактне поле різних сфер не передбачає поглинання, а радше якісно нове проникнення незалежних кодів, що зумовлює появу нових якостей художньої творчості в певному жанрі. Ці процеси інколи позначають терміном інтеракціонізм, під яким розуміють співдію двох чи кількох мистецтв, що призводить до збагачення, відчутних змін формозмісту, що насамперед відображається на структурі тексту й модифікаціях стилю, монтажних техніках тощо. Тамара Гундорова, розглянувши різні аспекти

інтермедіальності, визначила два провідні підходи до їхнього трактування: «З одного боку, ідеться про поєднання формальних засобів різних медій через руйнування кордонів між ними (Раєвські); назвемо цей підхід *формалістичним*. З другого боку, інтермедійність пов'язується з моментом рецепції об'єкта як одноцілої медійної єдності (Шретер); цей підхід назвемо *рецептивним*»⁵.

Останніми десятиліттями дослідження з інтермедіальності вийшли далеко за межі зіставлення інструментарію, аналізів художніх прийомів, виявлення кодів суміжних мистецтв. Все частіше науковці зосереджуються на нових жанрах, які репрезентують межове поєднання, синтез розмаїтих жанрів із систем кількох видів мистецтв. В американській традиції цей термін є синонімічним до мультимедійності, що передбачає міждисциплінарну діяльність. В цьому сенсі переломними стали 60-і рр. ХХ ст., коли стала доволі популярною творча діяльність на межі живопису, музики, поезії театру тощо. Тоді ж з'явилися нові жанрові означення творчих експериментів, як-от візуальна поезія, перформанс тощо. Тенденцію перетинати кордони усталених медіа визнали перспективною для подальшого розвитку культури, зокрема активізації обміну в ЗМІ та сучасних технологіях. Родоначалником нового дискурсу та його осмислення вважають уже згаданого Діка Гігінса, який наголошував на теоретичному і практичному аспектах у мистецьких інноваціях, був прихильником ідентифікацій «нових статусів», «нових вимірів» мистецьких взаємодій на авангардному полі мистецтва.

Отже, інтермедіальність – це реалізація в письменстві образних структур, що несуть інформацію про розмаїті види мистецтва. Саме поняття «інтермедіальність» нині перебуває у стані розвитку. Під цим парасольковим терміном формуються окремі школи, нові ідеї. Подекуди науковці користуються іншим словником для осмислення цього ж явища, наприклад, діалогізм, поліфонія, багатоголосся, гетеротопія. На думку Юрія Лотмана, варто розмежовувати особливості процесу взаємодії в межах певних мистецтв, а «справжня» інтермедіальність характеризує тільки вербальний текст. Наголосимо, що французькі структуралісти

⁵ Література на полі медій. Київ, 2019. С. 41.

висловили припущення, що будь-який текст за своєю природою є інтермедіальним, що дає підстави говорити про поліхудожній простір художньої культури загалом.

Інтермедіальний чинник зумовлює трансформації на рівні формування художнього образу, структурних конфігурацій та врешті на рівні втілення світосприйняття (автора або героїв). Як авторська стратегія, інтермедіальність тісно пов'язана з особистістю письменника, його досвідом та естетичними принципами, відтак витоки пріоритетності звертання до певних медіа у творчості завжди можна знайти в біографії того чи того літератора.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

1. Визначіть два аспекти тлумачення поняття інтермедіальність у сучасному науковому дискурсі.

2. Ознайомтесь зі статтею Людмили Бербенець «Деякі аспекти тлумачення термінів і понять у межах інтермедіальних студій» та выпишіть 3-5 дефініцій, які є важливими для орієнтації в сучасному просторі вивчення інтермедіальності.

3. Дізнайтесь про сферу наукових зацікавлень автора терміну «інтермедіальність» Аге Ганзен-Льове.

4. Класифікації яких науковців інтермедіальних явищ є нині найбільш авторитетними?

5. Як Ви розумієте поняття інтеракціонізм? Наведіть приклади.

6. Про які мистецькі уподобання українських письменників Ви знаєте? Хто з них досяг особливих успіхів на полі суміжних мистецтв?

7. У чому полягає відмінність між поняттями «Інтермедіальність» та «поліфонія», «гетеротопія»?

8. Дізнайтесь, чим саме письменник-романтик Семюел Тейлор Кольбрідж прислужився становленню інтермедіальності.

9. Поясніть образну суть поняття «міжмовний переклад» у річищі інтермедіальних студій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бербенець Л. Деякі аспекти тлумачення термінів і понять у межах інтермедіальних студій. *Література на полі медій. Зб. Наук. пр. від. теорії літератури та компаративістики ІЛ ім. Т. Г. Шевченка НАН України*. Київ, 2018. С. 66–88.

2. Будний В., Ільницький М. Інтермедіальність – красне писменство серед інших мистецтв. *Поріняльне літературознавство*. Київ, 2008. С. 282–296.

3. Вайсшайн У. Взаємовисвітлення літератури та музики: сфера компаративістики? *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи*. Київ, 2009. С. 391–410.

4. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики. *Літературна теорія і компаративістика*. Київ, 2006. С. 9–35.

5. Просалова В. А. Інтертекстуальний аналіз: теорія і практика. Навчальний посібник. Вінниця, 2019.

6. Циховська Е. Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності. *Слово і час*. 2014. № 11. С. 49–59.

ЛІТЕРАТУРА І МАЛЯРСТВО: КОРЕЛЯЦІЯ ОБРАЗОТВОРЧИХ ЗАСОБІВ

Ключові слова: візуальні образи, літературний живопис, пластичність, колористика, світлотінь, портрет, тілесність, імпресіонізм.

Живопис – це поезія, яку бачать, а поезія – це живопис, який чують.

(Леонардо да Вінчі)

Попри те, що мистецтво слова вважають односкладним, воно традиційно адаптує для своїх цілей засоби інших видів мистецтв. Зазвичай вербальний дискурс застосовує та синтезує різні мистецькі коди для верифікації нарації. За влучним спостереженням Дмитра Наливайка, література «вчиться» в них, «перекладаючи коди їхньої художньої мови і трансформуючи їх відповідно до своєї іманентності, і тим самим збагачує й удосконалює свої власні виражальні можливості»⁶. Оскар Вальц називає цю властивість «взаємним висвітленням мистецтв». Першопрохідці досліджень естетичної суголосності різних мистецьких мов заклали міцний фундамент для подальших студій, причому як на рівні багатоканальному, так і на рівні безпосередніх взаємин двох мистецтв. Особливо часто науковці звертали увагу на засадничу близькість мистецтва слова і живопису.

Література і живопис розвиваються в історичному континуумі паралельно, приблизно в тих самих історичних рамках. Окрім історичних співмірностей, вони мають спільну природу, адже обидва види мистецтва звертаються до реальності. Прийоми живопису посідають важливе місце в організації літературного тексту, але відносини між цими двома семіотичними системами залишаються дискусійними в сучасній філології, досі не вирішена проблема методології аналізу подібних синтетичних феноменів.

⁶ Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. К., 2006. С. 21.

Як відомо, зіставлення функцій та інструментарію поезії та живопису опинились у фокусі теоретичної літератури вже наприкінці XVII і продовжилось у XVIII ст. Мислителі констатували, що епос завжди тяжів до пластики й живопису, повсякчас вдосконалював вербальну зображальність, що переконливо доводить творчість таких майстрів слова, як Гомер, Есхіл, Вергілій та ін. Ще до нашої ери ключовою тезою у річищі означуваної проблеми стала фраза давньогрецького поета Симоніда: «Поезія є живопис, що говорить». Формулу «*ut pictura poësis*» (поезія є живопис) утверджував свого часу і Горацій, зокрема показовим є його зіставлення малярських і поетичних образів у «Посланні до Пісонів».

З часом дослідники як підтверджували цю тезу, так і заперечували її. Нині аргументовано доведено, що слово здатне окреслювати візії лініями, барвами, передавати враження в динаміці, використовувати світлотінь тощо. Іван Франко та інші мислителі наголошували на тому, що живопис у літературі – це створення асоціацій, котрі здатен відтворити у своїй уяві реципієнт. Кожний стильовий напрям письменства (класицизм, бароко, романтизм) вносить певні особливості у пластичність художнього слова, сприяє його розвитку. Характеризуючи, наприклад, імпресіонізм, француз Фердінанд Брюнетьер стверджував, що його визначальною рисою є «систематичне перенесення засобів одного мистецтва – живопису, в інше мистецтво – літературу»⁷.

На початку XX ст. палким апологетом концепції єдності літератури і образотворчого мистецтва зарекомендував себе швейцарський письменник і теоретик мистецтва Генріх Вельфлін. Грунтовним аналізом взаємопроникнення літератури і мистецтва вважається класифікація Аге Ганзена-Льове. Основним у його парадигмі є об'єкт трансформації (що саме із однієї художньої форми переноситься в іншу), а також рівень цієї інтерпретації. Дослідник виділяє «літературний живопис», тобто перенесення конструктивних принципів одного мистецтва на інше, проєкцію концептуальних моделей (остання властива авангардному мистецтву). Натомість Ганс Лунд у своїй типології робить акцент на формальній взаємодії медіа, виділяючи комбінацію (сполучення візуального

⁷ Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. К., 2006. С. 27

і словесного в складних творах на зразок емблеми), інтеграцію (візуалізація форми літературних творів на кшталт барокової поезії чи «Каліграм» французького поета Аполлінера) і врешті власне трансформацію (словесний переклад візуального мистецтва).

Історія мистецтв засвідчує постійний взаємний вплив літератури й образотворчих мистецтв. Показовим є їхнє зближення на етапах запозичень тем та сюжетів з давньогрецької міфології. Доба романтизму зумовила письменство і живопис шукати ідеал прекрасного, підноситися над буденною реальністю. У середньовіччя та романтизм зазвичай літературний текст надихав малярів, оскільки тоді живопис, зосереджений на релігійних і політичних функціях, чимало черпав з сакральних і міфологічних текстів. Натомість з XIX ст. спостерігаються інтенції живопису вивільнитися з-під впливу словесного мистецтва. Паралельно література все частіше починає «вчитися» у візуальних мистецтв, запозичувати їхні шукання в техніці, виробляти свою систему відображення нюансів, здатних посилювати сугестію. XX ст. завершило формування понять «мальовничість літератури» та «літературний живопис».

Закономірно, що еволюція літературно-живописних стосунків потребувала міждисциплінарного осмислення, саме в минулому сторіччі інтенсифікуються пошуки виявлення типологічної спільності письменства й образотворчого мистецтва, які обоє здатні створювати візуальні відбитки реальності. Показово, що навіть слово «образ» є найбільш вживаним в студіях цих двох мистецтв. Під художнім образом розуміють специфічну форму естетично-чуттєвого освоєння і перетворення дійсності, конкретно-чуттєве уявлення. Образ вбачають експресивною, емоційно-естетичною оцінкою реальності, яка зазвичай моделюється за допомогою творчої уяви. Ще один важливий термін, який певною мірою тотожно використовується для означення специфіки літературних та малярських творів – композиція, не зважаючи на те, що одне з мистецтв відносять до «часових», а інше до «просторових».

За спостереженнями науковців, доцільно виокремити такі основні види взаємовпливу малярства та письменства:

1. Художники використовують літературні тексти для задумів своїх картин. Традиційно першість у цьому сенсі належить античній міфології та книзі – Біблії, що переконливо доводять шедеври

Рубенса, Рембрандта, Тиціана, Пітера Брейгеля, Караваджіо та багатьох інших авторів. Щоправда, літературна основа на полотні живописця може набувати символічного, алегоричного виявлення, з закладеним підтекстом, алюзіями на сучасні художникові події.

2. З іншого боку, визнані картини великих художників можуть стати імпульсом (матеріалом), який зумовлює письменницькі шедеври. Відомо, що літератори багато почерпують з художніх образів малярів, зокрема типажі людей, їхній одяг, що відповідає історичній добі тощо. Подекуди задля того, щоб конкретизувати уяву читача, письменники безпосередньо вказують на картини, які сюжетно та настроєво близькі до їхніх словесних образів.

3. Особистість митця може поєднувати в собі талант як літератора, так і художника, а відтак його уява знаходить реалізацію в різних мистецтвах, таким чином образи, створені у різних мистецьких матрицях, доповнюють одне одного. Серед таких обдарованих особистостей часто згадують Мікеланджело, Данте-Габрієля Россетті, Віляма Блейка, Томаса Гарді. Звичайно, переважно діяльність в одному з видів мистецтв нерідко буває успішнішою, але можна припустити, що власне літературна і художня фантазія підживлюють одна одну. Винятковим прикладом блискучого поєднання двох талантів є творчість Тараса Шевченка, який нерідко втілював одні й ті самі мотиви в образотворчих роботах і в літературних текстах.

4. В інтермедіальному річищі нерідко приділяють увагу творчим зв'язкам письменників і малярів, їхню тісну комунікацію, що слугує джерелом нових ідей у творчості обидвох авторів. Класичним прикладом подібних дружніх взаємин варто вважати спілкування Еміля Золя й Едуарда Мане. Інколи мистецькі угруповання органічно поєднували літераторів і живописців, як-от «Молода муза». Подібним осередком можна вважати в еміграції так звану Празьку школу. Така співдружність часто сприяла заснуванню літературно-художніх видань.

5. Опосередкований зв'язок між образотворчим мистецтвом і літературою можуть встановлювати дослідники, проте подекуди автори самі вказують джерело своєї наснаги, приміром, Ернст

Гофман назвав свої оповідання «фантазіями в манері Калло»⁸. Наснага, яку дає художній світ окремих малярів, може зумовити твори, написані як в жанрах прози, так і лірики, що впадає в око насамперед завдяки яскравому зоровому ряду, що викликає асоціації з манерою певного художника.

6. Особливо великим полем для студіювання є безліч малярських прийомів, які використовують літератори. Наприклад, французький прозаїк Еміль Золя свідомо користувався у низці творів прийомами художників-імпресіоністів. У такому випадку йдеться не про міжособистісні стосунки, а про спільну платформу творчої практики.

7. Власне, більшість термінів на означення еволюції творчих методів у літературознавство прийшли з мистецтвознавства, як-от: готика, ренесанс, бароко, рококо, романтизм, реалізм, імпресіонізм, експресіонізм тощо. І це запозичення дало змогу зробити очевидними тотожність еволюційних змін, що відбувались в суміжних мистецтвах

Одним з найважливіших інструментів живопису слушно вважають колір, застосування якого для літератора є прикладом і певною школою. Художник слова також вдається до кольорових акцентів у своїх намаганнях створити образ реальності та ірреальності, відобразити уявний світ. Для маляра колір виконує низку функцій: спосіб бачити світ, але, водночас, і енергія образу, водночас це сфера душі, яку важко пояснити, у барвах є своя таємниця. Літераторів можна поділити на таких, у візуальних образах яких домінує лінія, і таких, що виразно оперують кольором. Прикметно, що пізнання потенціалу кольору в мистецьких образах одним з перших почав вивчати славетний поет Йоган-Вольфганг Гете. Для літератора, як і маляра, багато важить контрастність, світлотінь, асоціації і символіка кольору. Письменники, оперуючи кольором, апріорі враховують, передусім інтуїтивно, психологію сприйняття кольору. В багатих мистецьких образах нерідко можна знайти явище синестезії, тобто сприйняття кольору водночас з іншими відчуттями (аудіальними, смаковими, одоричними, тілесно-дотиковими тощо).

⁸ Жак Калло – французький графік XVII ст.

Структураліст Ян Мукаржовський у своїх міркуваннях про поетичний живопис багато уваги приділив специфіці репрезентації забарвлення у вербальному тексті та дійшов висновку, що вплив кольору в живописі і літературі не є тотожним. У висловлюванні багато залежить від лексеми, вжитої з метою кольоропозначення, але в практиці також є дієвими кольороносні слова. Як і художники, котрі зазвичай є майстрами пріоритетного для себе кольору, що нерідко відзначається неповторністю (недарма цілі періоди у них можуть номінально позначатися барвою), так і літератори можуть бути прихильниками кольорів, що стають у них особливо місткими навіть на ідейному рівні (сонячний, блакитний, сірий тощо). Проте, як слушно зауважив Іван Франко, талановиті поети ніколи не будуть вдаватися до надмірного засилля кольорів («кольористичних оргій»). Письменнику нема рації конкурувати з художником, для якого мова кольору є привілеєм, на чому наголошував свого часу Гастон Башляр.

Прерогативою літераторів, на відміну від малярів, є безмежність можливостей метафори, до якої вони вдаються. Отож метафора як семіотичний феномен хоч і не сприяє конкретній візуалізації, але здатна викликати в реципієнта асоціації, включно з візуальними образами. І в цьому сенсі малярські здібності, досвід вивчення образотворчої спадщини, безпосередньо художня практика сприяють успіху літературного живопису. Водночас мова живопису для письменника є ще засобом витворення певних сенсів. Оригінальні поєднання кольору не тільки зі світом речей, природи, але й із відчуттями, інтелектуальними узагальненнями, абстрактними поняттями врешті-решт створюють індивідуальний авторський образний світ.

В українському літературознавстві значною віхою в річищі осмислення взаємодії двох мистецтв став посібник Валентини Фесенко «Інтермедіальний дискурс літератури і живопису» (2009). У ньому вона приділила увагу історичним конвергенціям, образу і символу, а також художній деталі, роль якої важко переоцінити в художньому тексті. Перекодування малярських прийомів у вербальні у посібнику проаналізовано також на рівні жанрових форм, технік виконання, стильових потоків. Уже назва передмови до книги містить лаконічну формулу, вироблену авторкою: «Дивитися/

бачити/читати». Безперечно, читання літератури є безперервним процесом перетворення художніх метафор на уявний живопис, сповнений динаміки, кольорової експресії, змін ракурсів, планів тощо. Валентина Фесенко зазначає: «Живопис, із його пристрасною до яскравого письма, світлотіні, плавності або переривності ліній, використання різних технік малюнка, приваблює літературу, змушує її говорити своєю мовою»⁹.

Поряд з власне живописом до зорових мистецтв відносять архітектуру, скульптуру, графіку, художню фотографію, декоративно-прикладне мистецтво. І всі вони також вступають у взаємодію з літературою. Варто наголосити, що в античному суспільстві актуальним видом мистецтва був не живопис, а скульптура. Матеріалом для скульптурної творчості може слугувати глина, камінь і метал, включно з дорогоцінним, дерево тощо. Перша бронзова скульптура з'явилась на початку V ст. до н. е. Для майстрів було важливим передати в статуї портретну схожість, відтак вони утверджували реалістичну традицію. Мистецтво скульптури і літератури поєднує насамперед феномен тілесності, адже в художньому творі, окрім портрета, нерідко описують постаті персонажів, статуру, руки, причому переважно в русі, фіксуючи позу, жести. У цьому аспекті, безперечно, мистецька першість належить скульпторам, хоча їхні творіння були статичними, але майстерність митців давала змогу передавати спрямованість руху, натомість літературні описи завжди динамічні. У скульптурі тіло ставало ретранслятором мови душі, хоча давньогрецька пластика ще не володіла здатністю передавати характери та психологічні нюанси, що стало до снаги мистецтву лише в пізніші століття. Зважаючи на культ пластичного мистецтва, в давній літературі нерідко знаходимо описи скульптурних композицій. По суті в таких текстах ми натрапляємо на переклад «мови» тіла, яке іноді видавалося промовистішим, ніж людські зізнання. В епоху Відродження скульптори прагнули зображати ідеальні форми тіла. І все ж з часом пластичні образи у мистецтві слова теж ставали все досконалішими, точнішими, а відтак і конкурентноздатними із скульптурною тілесністю. Однак традиція описувати пам'ятники,

⁹ Фесенко В. Література і живопис: інтермедіальний дискурс, 2014. С. 5.

статуті та скульптурні композиції залишилась у художній літературі, що переконливо доводять нам окремі шедеври XIX та XX ст. Утім, доба постмодернізму почала диктувати ігнорування фізичної досконалості людського тіла, проте кінесика залишається об'єктом зображення як в літературі, так і в інших мистецтвах.

Твори усіх візуальних мистецтв або ж артефакти з часом проникли в тканину літературного тексту, де можуть виконувати функцію художнього тла, деталі, символу, а інколи стають об'єктом естетичної насолоди, джерелом інтелектуальних дискусій, рушієм сюжету тощо. І для втілення їхніх образів письменники вправно використовують художній потенціал слова, виявляючи свою стильову індивідуальність.

Отже, образотворче мистецтво і література засвідчують відсутність неперехідного кордону між обома сферами, відтак проникнення елементів одного мистецтва в інше і навпаки є запорукою постійної взаємодії між ними та взаємозбагачення. Інтерпретація художнього тексту чи літературного процесу певного періоду зазвичай відбувається з застосуванням термінології, яка була започаткована спочатку в малярстві чи пластичних мистецтвах, а згодом за її допомогою почали фіксувати аналогічні тенденції чи ознаки на рівні мотивів, поетики, асоціативності, сугестії і в письменстві. Означені суголосні особливості поетики, як стверджує Наталія Мочернюк, переконливо демонструють, що аналізувати літературу, не вдаючись до паралелей з цариною малярства, практично неможливо, оскільки через діалог мистецтв можна переконливіше розкрити сутність художньої системи того чи того автора.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

1. Дайте визначення поняття «літературний живопис», спираючись на твердження Ганзен-Льове.

2. Які об'єкти трансформації живописної роботи в літературний текст ви можете назвати?

3. Пригадайте тексти українських авторів, де йдеться про враження від творів образотворчого мистецтва.

4. Наведіть приклади літературного пейзажу, інтер'єру і портрету. На їхньому прикладі доведіть, що письменник/поет користується засобами образотворчого мистецтва.

5. Обґрунтуйте специфіку тілесності в скульптурі і літературному творі.
6. У чому полягає інтермедіальне експериментаторство Гійома Аполлінера у збірці «Каліграми. Вірші Миру і Війни»?
7. Дізнайтесь, про «мову кольорів», яку пояснює Гете у праці «Вчення про кольори».
8. Складіть список топ-5 письменників, творчість яких виразно асоціюється для вас з певним кольором. Наведіть аргументи на користь свого вибору.
9. Порівняйте особливості звертання до суміжних мистецтв, що мають місце у творчості Лесі Українки і Михайла Коцюбинського.

ЛІТЕРАТУРА

1. Адорно Теодор. Теорія естетики / Пер. з нім. П. Таращук. Київ, 2002.
2. Калениченко Н. Проза М. Коцюбинського та суміжні види мистецтва. *Слово і час*. 2004. № 6. С. 3–9.
3. Мочернюк Н. Художній простір у контексті інтермедіальності (поезія та образотворче мистецтво). *Питання літературознавства*. 2013. № 87. С. 219–229.
4. Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури. Вінниця, 2015.
5. Турган О. Дискурс пластичних мистецтв у творчості Лесі Українки. *Леся Українка і сучасність*. Т. 4. Кн. 1. 2007. С. 182–195.
6. Фесенко В. І. Література і живопис: інтермедіальний дискурс. Київ, 2014.
7. Франко І. Із секретів поетичної творчості. Зібр. тв. У 50-и т. Том 31. Київ, 1979. С. 45–119.

ЛІТЕРАТУРА І МУЗИКА: ПАРАЛЕЛІ, НАБЛИЖЕННЯ, ВЗАЄМОДІЯ

Ключові слова: програмна музика, словесна музика, вербальна музика, симфонізм, контраст.

*Затям собі і стверди це життям,
Що слово – з музики, з її гірких агоній,
А мати слова – скрипка. Це затям.
(Іван Драч)*

Студії, присвячені осяганню спільного та відмінного в музиці та літературі, стали наступним важливим етапом історичного вивчення мистецької взаємодії після зосередження мислителів переважно на живописі та скульптурі та зіставленні їх потенціалу з письменством. У XIX ст. спостерігаються інтенції більш щільного поєднання двох самостійних мистецтв. Наприклад, цю тенденцію засвідчує поява програмної музики, тобто музичних творів (від великих циклічних форм до мініатюр), основою яких служила певна тема, викладена словесно, а інколи і в поетичній формі. Подекуди композитори писали свої твори за мотивами відомих літературних текстів, як-от: «Франческа да Ріміні» Петра Чайковського створена за однією з сюжетних ліній «Божественної комедії» Данте, симфонічна поема «Лілея» Георгія Майбороди – за сюжетом однойменної балади Тараса Шевченка. З іншого боку, поети-романтики намагалися максимально використовувати музичні можливості у літературі, «музикувати словами» (Людвіг Тік), прагнути досягти ідеалу відтворення музичного духу засобами слова.

Наприкінці XIX ст. деякі креативні митці запропонували оригінальні зближення літератури і музики, а також живопису. Наприклад, Ріхард Вагнер цілеспрямовано шукав синтезу аудіальних, вербальних і візуальних мистецтв, що найяскравіше втілено в першій половині монументального оперного циклу «Перстень

Нібелунга». Його теоретичні міркування з цього приводу викладені у статті «Художній твір майбутнього». У тому ж річизі працював Олександр Скрябін, який намагався збагатити сугестійну силу музики шляхом її поєднання з поезією, світлом, архітектурою, хореографією, і це було своєрідним поверненням до колиски мистецького розквіту, яка характеризується яскраво вираженим синкретизмом. Інакше кажучи, кін. XIX – поч. XX ст. засвідчив, що ієрархія мистецтв остаточно зруйнована, вони стають рівними й уже на паритетних правах отримують можливість взаємодіяти (Марія Моклиця). Проте є й інші думки з цього приводу. Багато вчених визнавали музику домінуючим видом мистецтва на зламі минулих століть, саме вона нерідко ставала певною моделлю або інспіратором для літературної творчості. У звертаннях до музики інтенсифікується авторефлексія письменства. Пріоритет музичності у художньому тексті звів до поетичної формули Поль Верлен у вірші «Поетичне мистецтво», що починається знаменитою строфою:

Найперше – музика у слові!

Бери ж із розмірів такий,

Що плине, млистий і легкий,

А не тяжить, немов закови (*переклад з фр. Григорія Кочура*).

Отож модернізм засвідчив, що широкі кола творчої інтелігенції, які тяжіли до психологізму, слідом за Гегелем визнали першочергове призначення музики для відображення суб'єктивного внутрішнього світу, виняткову здатність цієї стихії передати цілий спектр і найтонші нюанси мінливих почуттів, причому не завжди ясно усвідомлених. Ці властивості приваблювали письменників, які намагались все більше інкорпорувати музичну субстанцію в змістоформу літературних творів.

У середині XX ст. літературно-музичні кореляції висвітлювалися в низці монографій. 1948 р. побачила світ монографія Кельвіна Брауна «Музика і література. Порівняння мистецтв», у фокусі якої перебував специфічний музичний код у письменстві. Пізніше вчений висловив думку, що взаємодія музики й літератури заслуговує окремої дисципліни. Буквально через рік після згадуваної праці Кельвіна резонансною стала студія «Філософія нової музики» Теодора Адорно, у якій переважно зіставлялися музичні й живописні образи. Згодом у своїй творчості він заперечив категорію

візуальності в літературі, вважаючи це поняття міщанським фетишем. Натомість Стівен Пол Шер у монографії вказує на такі типи поєднання музики та літератури як, по-перше, вокальна музика та, по-друге, програмна музика, він зосередив увагу на способах проявлення музики в літературі й виокремив такі три модуси:

- словесна музика – запозичення в мистецтва слова засобів музикальності;
- уподібнення словесного тексту тій чи тій музичній формі;
- вербальна музика – прагнення літератури відтворити музичний художній світ, передати специфіку музичного переживання.

У цій класифікації важливо чітко розділити номінації Шера: для нього словесна музика проявляється в мелодійності висловлювання, звуковій організації тексту, його природній пісенності, а вербальна – в описі музичних творів і дійств, а також в емоційно-суб'єктивному сприйнятті музичного твору, що часто здатен викликати катарсис. На відміну від літературної імітації звучання (словесна музика), яка може відбуватись навіть на рівні підсвідомості, вербальна музика існує тільки в літературних текстах, що безпосередньо розгортають музичні мотиви, торкаються мистецьких проблем.

Наприкінці ХХ ст. Альберт Гір використав семіотичну методологію для коректив класифікації Шера та зіставив музичні і словесні знаки. Відмінність слова і звука, згідно з його вченням, полягає у специфіці мистецтва, яке вони творять: перше – у просторі, друге – в часі. Прикладом сконцентрованої вербальної музики в українській літературі варто вважати поетичний цикл Миколи Бажана «Нічні концерти», який складається з творів, що репрезентують різні види музичного мистецтва («Криниця Леонтовича», «Ніч на Івана Купала» з підзаголовком «Прослухавши симфонію Л. Грабовського», «Бразіліана Вілла-Лобоса», «Голос Едіт Піаф», «Вальс Сібеліуса в Ленінграді», «Сьома симфонія Шостаковича»).

Музичність літературного твору оцінюється в багатьох аспектах, серед яких варто виділити такі формотвірні прийоми: контраст, повтор, наростання і спад (крещендо і димінуендо). Прикметно, що література навіть адаптувала музичні напрями та жанри, як-от: гімн, ораторія, прелюдія, реквієм, соната, рапсодія, симфонія, серенада, романс, джаз, рок тощо. В українській літературі,

наприклад, відомі є такі твори, як симфонія «Сковорода» Павла Тичини, «Київська соната» Дмитра Павличка, «Джаз по-італійськи» Оксани Забужко та ін. Окремо варто виділити категорію музичних інструментів, безліч образів яких виконують важливі функції в літературних текстах. Окремі письменники досить часто звертаються до музичних символів, на підставі чого можна говорити про авторські оркестри визначних художників слова. Складниками таких оркестрів нерідко є народні інструменти, музичні засоби, що мають місце в Біблії та античній міфології, а також модерні інструменти. Семантика цих знаків нерідко виходить за межі естетичної інформації, а набуває філософського значення, відтак образи-символи стають метафоричним втіленням ідей, закладених в тексті, досить згадати сопілку Лукаша з «Лісової пісні» Лесі Українки чи дудку народного Малахія з однойменної драми Миколи Куліша.

Наявність багатьох спільних факторів не дає підстави ототожнювати два різні види мистецтва, хоч їхня спорідненість очевидна. Здобутки у сфері літератури та музики доволі суголосні кожному історичному періоду. Олександр Білецький писав про поему Павла Тичини «Похорон друга», що це «по-справжньому віднайдена музика епохи», на яку випали випробування Другої світової війни. А, скажімо, роман Юрія Андруховича «Радіо ніч», що є своєрідним відбитком подій Революції гідності в Україні, паралельно розгортає цілу палітру музичних композицій, які характеризують музичні смаки головного героя і водночас знакові джазові твори кінця XX – початку XXI ст. Додамо, що через QR-код на звороті книжки автор надає можливість читачеві прослухати «Rotsky's List» – список Ротського, ніби запрошуючи звірити літературну історію з її музичним інтертекстом, а також продовжити розмову поза межами твору.

Серед українських літературознавців одним з найбільш авторитетних дослідників музично-літературних зв'язків є Світлана Маценка, яка в основному вивчає особливості «музичної прози». У своїх працях на численних прикладах вона довела «взаємну спрямованість літератури й музики одна до одної, що увиразнює

функціонування інтермедіальних жанрів»¹⁰. Попри складність перенести в оповідь самореферентну музику, досягнення письменників у цьому напрямку є значними і потребують глибокого осмислення. Канонічною вершиною романічної репрезентації світу музики в слові вважають роман Томаса Манна «Доктор Фаустус». У ХХІ ст. знаковим став роман «Музика», яку написав відомий музикант і ді-джей Томас Майнеке. Світлана Маценка своїми скрупульозними інтерпретаціями доводить, що музика збагачує поетику роману на рівні асоціацій, аналогій, монтажу, цитації, структурного паралелізму тощо. Варто додати, що літературознавці суттєво розширили свій професійний словник завдяки запозиченням із музикознавства. Такі терміни, як симфонізм, контрапункт, кода, лейтмотив та ін. давно увійшли в науку про літературу, однак трапляються і безпідставні зловживання термінами суміжного мистецтва.

Отже, міждисциплінарні студії фіксують напрочуд розмаїті літературно-музичні зв'язки, що засвідчує низка типологій, які орієнтуються на різні аспекти міжмистецьких контактів. Однак науковці продовжують наполегливо працювати над виявленням та обґрунтуванням літературно-музичних інтерференцій, які здатні підняти письменницькі тексти на новий рівень ірраціональності, алюзійності, глибини. Цю особливість авторського мовлення вловлюють і читачі, подекуди інтуїтивно, однак мистецька освіченість дає змогу більш фахово осмислити механізми впливу музичних запозичень на реципієнта.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

1. Надайте приклади поєднання музики та літератури відповідно до типології Стівена Пола Шера.
2. Визначте трактування музично-літературної парадигми Іваном Франком на прикладі творчості Тараса Шевченка.
3. Порівняйте поезію «Поетичне мистецтво» Верлена та «Слово» Івана Драча. Чому обидва автори вбачають безпосередню спорідненість поезії і музики?

¹⁰ Маценка С. Інтермедіальна поетика роману, який прагне стати музикою (на матеріалі німецькомовної літератури). Питання літературознавства. 2012. Вип. 86. С. 35.

4. Доберіть художні тексти (5-7), в назвах яких використано музичні терміни.

5. З'ясуйте специфіку жанру «симфонія» в літературі.

6. Проаналізуйте «авторський оркестр» (апеляції до музичних інструментів) в поетичному доробку Оксани Забужко (можна замінити іншим поетом чи поеткою).

7. Як Ви розумієте термін «кларнетизм», яким маркують своєрідність стилю раннього Павла Тичини? Поясніть його генезу.

8. Зробіть конспект однієї зі статей, що увійшли до збірки «Музична фактура літературного тексту : інтермедіальні студії».

9. Запропонуйте власну інтерпретацію поняття «музикувати словами».

10. Ефект музичності в літературі, як стверджує Олександр Махов, забезпечують різноманітні види повтору, а саме: анафора, рефрен, лейтмотив, паралелізм, алітерація тощо. Поясніть їхнє значення та окресліть своє ставлення до тези дослідника.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вайсшайн У. Взаємовисвітлення літератури та музики: сфера компаративістики? *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія*. Київ, 2009. С. 393–410.

2. Мацяк О. Кобилянська і Шопен: без імітації. *Парадигма*. 2013. Вип. 7. С. 221–230.

3. Мошка О. Музичність як основа стильового синтезу ранньої поезії П. Тичини (на прикладі збірки «Замість сонетів і октав»). *Наукові записки НАУКМА*. 2002. Т. 20. Спец. вип. Част. 1. С. 21–25.

4. *Музична фактура літературного тексту : інтермедіальні студії / за ред. Світлани Маценки*. Львів : Априорі, 2017. 354 с.

5. Просалова В. Літературно-музичні зв'язки: історія питання, класифікації. *Інтертекстуальний аналіз: теорія і практика*. Вінниця, 2019. С. 117–130.

6. Стеценко А. С. Роман Ж.-П. Сартра «Нудота» в партитурі джазової імпровізації. *Літературно-джазові імпровізації: інтермедіальні студії*. Львів, 2019. С. 17–26.

7. Щукіна І. Музичні терміни в тексті поетичного циклу Лесі Українки «Сім струн». *Слово і Час*. 2009. № 4. С. 12–20.

МОТИВИ ТВОРЧОЇ ПРАЦІ ТА ОБРАЗ МИТЦЯ В ЛІТЕРАТУРНІЙ ТВОРЧОСТІ

Ключові слова: психологізм, історизм, мімезис, нова реальність, біографічний твір, роман про митця, образ конкретного/абстрактного художника.

*Учений орудує системою, маляр і різь-
бяр площиною, музик сферою, актор
рухом, а ми тим всім і ще чимось більше.
В мертвім слові маємо воскресити краску,
пластику, тон, рух, ідею і ще щось більше,
і се наша тайна.*

(Михайло Яцків)

Література відтворює картину світу, їй завжди були цікаві довкілля, історичні конфлікти, природа людини. Але вже з давніх часів у письменстві трапляються епізодичні згадки про митця і його творчість. Проте тільки зріла література досягає такого етапу розвитку, що їй стає цікавим сам митець та його робота над створенням авторського художнього світу. Образ митця – це естетичне поняття, що означає цілісне уявлення про творця мистецьких текстів (артефактів), його ролі і функції в суспільстві. Зазвичай диференціюють узагальнений, абстрактний образ письменника або художника, композитора, актора (хоча літературознавство і в такому випадку схильне шукати його прототип) і образ конкретної творчої індивідуальності, наприклад, Мікеланджело, Бетховена, Марії Заньковецької тощо.

На певних етапах історії вимальовується своєрідний «еталон» митця, який відповідає уявленням суспільства чи його окремих соціальних прошарків. У давнину художник, що потрапляв у літературний текст, зазвичай був легендарним, овіяним оповідями, що мали місце в міфах та фольклорі, і, відповідно, наділявся особливим даром впливу на людей, дуже часто і профетичним хистом, поставав ідеальним виразником релігійних чи ідеологічних

постулатів. Пізніше діапазон репрезентації митців значно розширився, від улюбленців публіки до невдач, причому в художньому світі вони зосереджені більшою мірою на естетичних шуканнях, що є доволі складним процесом, а його результати передбачають неоднозначні стосунки з поціновувачами традиційного мистецтва.

Вивчення образу митця та його творчості розпочалось у XVIII-XIX ст. Зазвичай у ньому вбачали феномен суспільної свідомості, що зумовило боротьбу візій різних таборів. Переважно критика першість надавала образам митців, які зарекомендували себе борцями за народну свободу, незалежність, соціальну справедливість та гуманізм. Однак пізніше у літературу проникли ідеї елітарності художньої культури, і письменникам став не менш цікавий митець як особистість, його переживання, відречення від побутових інтересів, всеціле підпорядкування себе творчій роботі, що ставала його сакральною місією. Художня література засвідчує функціонування різноманітних типів творців. Це може бути драматичний герой, який змушений долати безліч труднощів задля реалізації своїх задумів. Інший варіант – митець-романтик, у якого складаються непрості інтимні стосунки. Містичний митець переживає дивні пригоди та трансформації, зумовлені фанатичним бажанням втілити свої художні ідеї та отримати визнання. Окрему нішу складають герої, схильні до божевілля, вони так занурені у творчість, що втрачають зв'язок з реальністю. Трапляються також художники-авантюристи, зокрема їхня присутність характерна для детективних романів.

Інтерес до індивідуальностей, знаних і уявних, проявили всі роди літератури – лірика («Бетховен» Максима Рильського, «Мікеланджело» Павла Мовчана, «Як світлотіні мученик Рембрандт...» Осипа Мандельштама) проза («Шопен» Ярослава Івашкевича, «Портрет Доріана Грея» Оскара Вайльда, «Valse mélancolique» Ольги Кобилянської), драма («Чорна Пантера і Білий Медвідь» Володимира Винниченка, «Скорбна симфонія» Юрія Косача, що зображає образ композитора Дмитра Бортнянського та ін.). Упродовж століть літератори звертаються і до архетипних образів Аполлона або ж Орфея, давньогрецьких богів, котрих вважають уособленням сили мистецтва. Найчастіше до них звертаються автори, котрі шукають справжні джерела творчості, намагаються

осмислити її сутність. Наприклад, німецький поет Райнер Марія Рільке у творах «Сонети до Орфея», «Орфей, Еврідіка, Гермес», написаних на основі міфів, виразив свої погляди на призначення митців, їх внесок у можливу гармонію, людяність прийдешнього, порушив питання про здатність краси змінити світ. Рільке, як і багато інших авторів, доводить, що талант – особливий дар, він дає змогу власним емоціям вийти за межі особистості, створювати своєю уявою та закарбовувати моделі, які можуть бути почутими і пережитими реципієнтами і навіть певною мірою втіленими упродовж людського поступу.

Дуже часто тема митця реалізовується в біографічних творах. Питання щодо точності відтворення фактів життя і творчості та права авторів доповнювати їх своїми припущенням, орієнтуючись на художню правду, знаходить суб'єктивні відповіді у суспільній думці. Хоча зрозуміло, що художній твір – не біографічний нарис, він радше відповідає запитам часу створення образу митця, а не часу його життя. Значно рідше такі тексти можна віднести до письма про Себе як фікційного суб'єкта. Безперечно, зображення постаті митця здебільшого є зразком тонкого психологізму, воно потребує неабиякої обізнаності з доробком конкретного художника чи артиста, технікою створення образів у певному виді мистецтва, орієнтації в історичних особливостях мистецької праці та її оцінки, фахового оперування професійною термінологією і сленгом, ознайомлення зі спектром публічних відгуків на творчість художників тощо.

Особливо помітна тема мистецької творчості з маргінесів до центру перемістилася наприкінці XIX – поч. XX ст., що стало наслідком впливів сталих модерністських тенденцій. Письменство порушує питання про соціальний статус і мотиви творчості, її природу та роль в житті людини. На ту пору феномен народження художнього твору здебільшого трактується як загадка, її неодмінно пов'язують з трансцендентним навіюванням, що інколи призводило до сакралізації творчого процесу. Все частіше головним героєм літературного твору стає митець, що сприймається постаттю трагічно-самотньою, відкинутою суспільством. Подекуди автори творчу діяльність інтерпретують як самодостатній ідеальний світ, осмислити який не до снаги в координатах матеріалістичного

світогляду, а призначення митця прирівнюють до місії деміурга. Водночас поряд з'являються тенденції, що прагнуть розвінчати псевдотворчість як шлях самоутвердження і спосіб маніфестації своєї значущості, егоцентризму. Поети, прозаїки та драматурги переважно продовжують наголошувати на опозиції «митець – суспільство», що нерідко переростала в гострий конфлікт та відчуження. Водночас вони поглиблювали відповіді на питання про народження задуму та специфіку його втілення в тому чи тому виді мистецтва, окреслювали внесок митців у формування етично-естетичного ідеалу епохи. Через лейтмотив мистецтва у літературних творах продовжувалась важлива дискусія про те, хто взагалі є суб'єктом культури – народ, інтелігенція чи творча особистість.

Природу творчості на рівні культури по-різному трактують адепти верховенства ірраціонального та раціонального в пошуках митцем довершеного естетичного враження. Смысл творчості у всій його багатогранності спробував обґрунтувати відомий філософ Микола Бердяєв. Він визнавав, що мистецтву до снаги пізнавати істину художніми засобами, і її досягнення у цій царині не менш важливі від наукових досліджень та філософських трактатів. Філософ стверджував, що в художній творчості найбільш ясно відкривається символічна природа будь-якої креативності в культурі. Бердяєв слушно наголошував, що поняття «трагедія творчості» і «криза творчості» є спадком для осмислення, яке ХІХ сторіччя передало наступним поколінням. В українській літературі раннього модернізму лідером представлення митця в художньому світі стали Леся Українка, Ольга Кобилянська, Володимир Винниченко, Микола Вороний, Михайло Яцків та ін.

Запитуваність героя-митця зумовлює суттєве розширення художніх засобів вербального мистецтва. Нові проблеми почали проникати і в літературознавчі студії. У створеному образі художника певною мірою почали вбачати відображення мистецького кредо самого автора-літератора, який сприймався двійником свого героя, адже сповідував ті самі цінності, переживав подібні інтенції і моральні випробування у комунікації з сучасниками, які ревно трималися філістерських поглядів і рішуче не приймали будь-якого новаторства. На думку Наталії Кузякіної, поети, співаки і скульптори з текстів зрілої Лесі Українки переживали драми, що

стали відбитком надто складного становища самої поетеси в українській культурі.

У творах про митців важливе місце належить дискурсу кризи *ratio*, культурної сугестивності та крайнього індивідуалізму. На українському ґрунті модерної доби переважає літературний образ митця, який слушно називають медіумом, здатного своєю творчістю транслювати енергії всесвіту, підвладного екстазу. Він прагне впорядкувати й естетизувати світ у творчому пориві, створювати власні закони, відповідні суб'єктивним пріоритетам тих, хто відчув у собі покликання деміурга. Художники слова, особливо поети, тяжіли до абстрактно-символічних категорій, а в оповідних текстах митець опинявся між двома векторами самореалізації: один з них – божественна місія, другий – демонічна спокуса, небезпечна для основ людського співжиття.

Пізніше психологи Карл-Густав Юнг та Еріх Нейман, оцінюючи модерністську художню свідомість, виділили такі визначальні риси митця: сила творчого імпульсу пропорційна його свавіллю; потреба творити нівелює людські якості; митець не може контролювати свій творчий позасвідомий імпульс; божественне безумство митця межує з патологічним станом; творча індивідуальність є лише інструментом мистецтва; митець жертвує іншими інтересами задля мистецтва; життя митця сповнене внутрішніх конфліктів; влада мистецтва задля захисту творчого «Я» стимулює розвиток егоїзму; чутлива творча людина приречена на екзистенційне страждання. Прикладом такого митця є художник Білий Медвідь, створений В. Винниченком-драматургом. Як прозаїк, він здебільшого моделює образ митця як апологета «вічної краси», що неодмінно має бути впевненим у своїй правоті, нонконформістом, послідовником ідеї «чесності з собою», яка подекуди змушує ігнорувати моральні табу.

З часом дослідники все частіше сконцентрували увагу на інтермедіальних засобах авторського письма, пластичності та музичності образного світу письменників, що фокусувалися на світі мистецтва. Окрім того, осмислення мистецького коду художнього твору все частіше акцентує на аспекті рецепції. Модерна тенденція неухильно відмовлялася від домінантного принципу мімезису (наслідування природі), традиційного для західної культури з часів

античності, на перше місце висувається принцип створення нових реальностей, що викликало спротив тогочасної аудиторії. У художньому світі багатьох творів описані глибокі, а подекуди й комічні, реакції реципієнтів на представлений художній твір, складнощі налагодження діалогу художника-новатора з сучасниками, брак духовного співпереживання, яке завжди гостро відчуває митець.

У постреволуційний період ХХ ст. на теренах України втілення художника в письменстві набуло зовсім іншого забарвлення. Після короткого періоду ренесансних здобутків, серед яких і утвердження в українській літературі роману про мистецькі шукання та митця, прикладом чого може служити «Майстер корабля» Юрія Яновського, тоталітарна система досить швидко позбавила митця свободи творчості, а самому мистецтву відводилась допоміжна роль в утвердженні нової ідеології, яка повинна була оволодіти масами. Саме навколо питання свободи творчості велись основні дискусії 1920-х рр., а будь-які прояви національної свідомості жорстко придушувалися партійними чиновниками, які спрямовували шукання письменників лише у потрібне річище. Після Другої світової війни поступово письменники відвоювали свою територію, успішно звертаючись до проблеми творчості крізь призму історизму та національної пам'яті. Показовим на шляху обережного повернення до іманентних властивостей мистецтва є роман «Диво» Павла Загребельного, важливою сюжетною лінією якого стало зведення Софійського собору – найдавнішої мистецької споруди, яка залишилась нам у спадок від Київської Русі. Сам автор свідчив, що написання роману потребувало тривалого процесу накопичення знань та фактів, зокрема в галузі архітектури та живопису. У центрі персоносфери зображено талановитого майстра Сивоока, який все життя віддав спорудженню храму. У середині ХХ ст. митець залишався цікавим для письменника насамперед в соціальному розрізі: вириваючись із лабет ідеології, художники слова культивували здатність митця на супротив, отож мистецтво продовжувало виконувати суспільні функції, але тепер йдеться про руйнування ідеологічних парадигм, відродження національної свідомості, яку засадниче викорінювала партійна машина в СРСР, залучаючи до реалізації цих намірів потенціал мистецтва.

Лише в останній третині ХХ ст. відображення мистецької теми в літературі вийшло на новий шлях під впливом тенденцій неомодернізму та постмодернізму. Зокрема у письменстві проявилась потужна хвиля інтересу до творчого процесу та самопізнання художника, закономірностей сприйняття мистецтва. Чимало авторів спробували відтворити внутрішній світ особистості митця, питання його самосвідомості та самовизначення, що було водночас спробою осмислити екзистенційну ситуацію, в якій творчі особистості опинилися під пресингом тоталітаризму. Прикладом тексту про митця, який явно потребує щонайменше дворівневого прочитання, є драматична поема Ліни Костенко «Сніг у Флоренції», зокрема образ скульптора Русичі, учня Мікеланджело. Водночас поступово зростає кількість текстів, у яких спостерігається постмодерне блазнювання, бурлеск, хоч за цією маскою оприявнюється трагізм митця, якому в усі часи призначені напружені пошуки сенсу власної креативної діяльності (наприклад, «Людина у підвішеному стані» Павла Ар'є).

За останні десятиліття суттєво збагатилися здобутки науковців, які вивчають феномен творчості та митця в координатах літератури. Нині утвердився навіть самостійний окремий жанр – «роман про митця». За визначенням Юрія Коваліва, це широкоформатний епічний текст, присвячений творчій та життєвій долі письменників, художників, скульпторів, композиторів, музикантів, акторів тощо. Вважається, що започаткував цей жанр Йоганн Вольфганг Ґете твором «Літа науки Вільгельма Майстера». У процесі розвитку цього жанрового різновиду виділилися його окремі інваріанти в національних літературах, тому дискусії про його особливості продовжуються, а понятійний апарат перебуває на етапі становлення. Варто наголосити, що образ митця може бути і не основним персонажем в романі / драмі, інколи його розкриття відбувається у вставному фрагменті, так званому «тексті в тексті». Однак послідовно кількість і глибина відтворення образів митців у письменстві однозначно зростає, а відтак літературознавству варто чіткіше окреслити це поле та актуальні проблеми, що потребують активізації наукових студій.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

1. Окресліть еволюцію репрезентації митця в літературній творчості.
2. Який образ митця, на вашу думку, більше імponує масовому читачеві: геній, ідеолог, аферист?
3. Охарактеризуйте визначальні типи митців модерної доби за класифікацією Юнга та Еріх Неймана. Наведіть приклади.
4. Чому талановитий митець у художніх текстах часто представлений на грані божевілля?
5. Дайте визначення жанру «роман про митця».
6. Складіть список десяти творів українських авторів, присвячених мистецьким постатям.
7. Запропонуйте план до курсової роботи, присвяченої феномену мистецької творчості в доробку автора (за власним вибором).
8. Запропонуйте базовий список наукової літератури для спецкурсу «Мотиви творчої праці в українській та світовій літературах».
9. Змодельюйте підготовку до написання художнього тексту про відомого художника або музиканта. Окресліть поле компетенцій, якими повинен оволодіти автор.

ЛІТЕРАТУРА

1. Лисенко Н., Щербатюк В. Художнє моделювання образу митця у творчості В. Стуса та Р. М. Рільке. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. 2014. № 21–22. С. 225–233.
2. Савченко З. В. Рецепція образу митця у світовій літературі першої половини ХХ століття. *Danish Scientific Journal*. 2019. № 28, vol. 2. С. 41–43.
3. Сторощук І. І. Роман про митця у контексті літературних дискусій. *Мова і культура*. 2011. Вип. 14, т. 8. С. 301–306.
4. Чикер Н. В. Проблема творчості в філософії М. О. Бердяєва. Автореферат. Луганськ, 2012.
5. Юрчук О. Психологія творчості митця на тлі кризового стану в літературі. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2006. Т. 5. С. 52–55.

ЕКФРАЗА. ПОЕТИКА ЛІТЕРАТУРНОГО ВТІЛЕННЯ АРТЕФАКТУ

Ключові слова: екфраза, гіпотипозис, міметичний / неміметичний образ, трансмедіалізація, мелопоетика.

*...екфраза постає центральним чинником у пробиванні міжвидових бар'єрів.
(Рут Вебб)*

Взаємопроникнення різних видів мистецтв має глибоке коріння. Своєрідним полем для інновацій та експериментів стали описи мистецьких витворів засобом художнього слова, що є важливим атрибутом функціонування теми мистецтва у письменстві. Величезний літературний досвід у цьому напрямку тільки в останні десятиліття отримав наукове осмислення. Саме в цих описах апробувались універсальні можливості слова, які захищали або ж піддавали сумніву авторитетні мислителі минулого. До того ж досвід дифузії двох мистецтв на рівні літературного тексту є своєрідною молекулою процесів синтезу, що відкривали нові можливості слова у співдружності з іншими мистецтвами. Є підстави вбачати у цьому синтезі й конкуренцію вербального та візуального/аудіального вираження, що виникла в результаті «заздрощів» обмеженої мови та зумовила шукання способів «присвоєння» образів чужих мистецтв. Словесний переклад артефактів зумів розширити потенціал письма і навіть зумовив створення вторинних шедеврів – у царині слова.

Термін *екфраза* (або *екфразис*, від. дав.-гр. – виказую, виражаю) у сучасному літературознавстві позначає розкриття засобами літератури ідейно-естетичного змісту творів малярства, музики, архітектури та інших видів мистецтва (Юрій Ковалів). Прикладами таких текстів є поезія Вістана Одена «Музей малярських мистецтв», сонети Миколи Зерова «Брама Зборовського»,

«Афродіта Мілоська» Максима Рильського, поема Джона Ешбері «Автопортрет в сферичному дзеркалі», романи «Собор Паризької богоматері» Віктора Гюго, «Портрет Доріана Грея» Оскара Вайльда та ін.

У вужчому значенні (стилістична фігура) екфраза відома ще за часів еллінізму. Дослідники давньогрецької літератури канонічним прикладом цього прийому вважають опис Ахіллового щита в епосі «Іліада» Гомера. Вперше термін екфраза використав ще I ст. до н. е. Діонісій Галікарнаський, але він розумів під ним опис будь-якого об'єкта дійсності. І лише пізніше його тлумачення було звужено до відображення у літературі творів мистецтва.

Вивчення екфраз засвідчує різночитання поняття та еволюцію теорій. Оскільки спочатку акцентували виключно на ословленні візуального твору, то до уваги брали передовсім літературне вираження зразків образотворчого мистецтва. У другій половині ХХ ст. термін увійшов у літературознавчі словники, де синонімічним до нього зазвичай вказують поняття «опис». Метою подібного опису є намагання вплинути на читацьку уяву, за допомогою якої побачити мистецький витвір майже фізично. Однак зрозуміло, що художня література не зловживає документальною фіксацією, а вдається до яскравих метафор, які стають імпульсами для уявних картин. Екфраза, як вказував один з провідних дослідників цього прийому Леонід Геллер, – це по суті запис послідовності руху очей та зорових вражень, але його завданням є не так створення образу картини, як відтворення її бачення, осягнення. Своєю чергою Леся Генералюк дає визначення екфразі як словесному опису пластичних мистецтв, що супроводжується естетичною оцінкою. Акцент на власне мистецько-реципієнтській площині вторинного життя шедевра в літературі засвідчують праці багатьох дослідників цього явища. Причому екфраза у деяких концепціях засвідчує процес взаємообміну: літературний опис набуває властивостей зображальності, а саме зображення збагачується властивостями оповідальності. Інколи екфразу трактують як окремий літературний жанр, формозмістовим фокусом якого є опис мистецьких творів та артефактів. Зауважмо, що артефактом може бути світлина, реклама, етикетка, поштова картка чи марка, ілюстративна графіка тощо.

Різні підходи до осмислення екфрази зумовлюють ціле віяло його класифікацій. Насамперед вони можуть бути прямі (містять безпосередній опис) й опосередковані, що підпорядковані лише образу літературного твору. За смисловою наповненістю екфрази бувають власне описові (переважають точні вказівки) та інтерпретаційні. За способом оприявлення поділяють на монологічні (опис однієї особи) та діалогічні (уявлення створюється за допомогою спілкування персонажів) екфрази. Розмежовують вигадану й не вигадану картину, відтворену в літературному тексті (зрозуміло, що перший образ є неміметичним, а другий – міметичним). Зауважмо, що у письменстві ХХ ст. переважають міметичні екфрази зі шлейфом цитат, ремінісценцій, які збуджують культурну пам'ять, сприяють асоціативному сприйняттю читача. У межах міметичної екфрази розділяють описи атрибутовані, або експліцитні (автор сам визначає назву роботи, напрям, стиль тощо), і неатрибутовані, або імпліцитні, які не мають конкретного покликання, але читач може визначити сам, про яку роботу, епоху, стиль тощо йдеться. Визначальним чинником для класифікацій може слугувати спосіб подання в тексті (екфрази цілісні або дискретні, в останніх опис чергується з сюжетним розвитком, оповіддю); обсяг (розгорнуті, згорнуті, нульові, або номінативні, екфрази), широта інформації (прості або збірні – останні характеризують не один твір, а кілька, чи певний доробок, школу, течію), час появи в тексті (первинні і вторинні, тобто такі, що повторюються) тощо.

Диференціація відбувається також за предметом втілення у літературі, тобто власне «носієм» екфрастичного зображення, діапазон якого може бути надзвичайно великий – від картин чи скульптур із відомого музею до предметів декоративно-прикладного мистецтва (прикраса, маска, іграшка, меблі, посуд, одяг). У цьому діапазоні не можна оминати світліну. Зважаючи на поширення фотографії в маскультурі, вона нерідко стає об'єктом екфрастичного опису в літературі ХХ – ХХІ ст., прикладом наскрізного звертання до опису фотографії є роман Оксани Забужко «Музей покинутих секретів». Переважно світліну вважають документом, і тільки роботи майстрів наділяють означенням «художня». Однак фото з живописною роботою, зокрема портретом, об'єднує певний універсальний сенс. Для літературного опису

обидва види фіксації зближуються, особливо при потребі передати візуальні зображально-виражальні засоби словами. Нагадаємо, що особливістю живопису та фотографії є нерухомість, але зазвичай її потенція руху має більше сенсів, ніж сам рух, і все це можна ословити в темпоральному мистецтві слова. Отож екфрази – це не вербальний імператив, а множинність значень, асоціацій, що народжуються під впливом сугестії візуального образу. І таким чином переважно *опис* мистецького твору трансформується в *оповідь*, оскільки літератор ословлює те, що було раніше, до зафіксованого статичного моменту, і який його розвиток можливий далі тощо. Особливо таке часове розтягнення миті характерне для опису побутового жанру живопису. Натомість портрет, що є способом проникнення в психологічний стан особистості, її характер, зумовлює цілі екскурси в минуле чи майбутнє зображеної людини, відтвореної в літературному творі. На цій підставі слушним видається ще одна дефініція екфрази – це міжсеміотичний переклад, що передбачає ланцюг взаємопов'язаних переходів іконічно-вербальних кодувань. Очевидно, що цей процес не лише дає нам уявлення про оригінальний мистецький твір, подекуди його автора, але й інформацію, яка дає можливість створити образ самого «перекладача», тобто письменника, котрий написав екфразу, або ж героя твору, очима якого репрезентується артефакт, який він спостерігає чи згадує. Як бачимо, кодування екфрази буває подвійним і потрібним, а його осягання потребує вдумливого читача.

Загалом екфрази легко вписується в текст і має власну роль у сюжетно-композиційній побудові твору. В оповідному тексті екфрази руйнує лінійний спосіб розгортання подій і завжди призводить до ретардації, зупинки. Як структурно-семантична одиниця тексту, вона впливає на його організацію, художній простір, образи персонажів. Завдяки екфразі іноді читач може бути залучений до інтелектуальної гри з автором, що завжди притаманно металітературі.

Нагадаємо, що в межах екфрази традиційно розглядають здебільшого взаємодію вербального і візуального коду. Утім, перекодування може бути і зворотнє, коли за мотивами книги чи окремого твору створюється робота, яку відносять до образотворчого мистецтва (картина, ілюстрація, портрет тощо). Іноді екфразу

плутають з художньою картиною, створеною за допомогою авторської уяви в літературному творі на основі спостереження життя (але цей опис не є спробою відтворити мистецький твір). Це явище позначається терміном гіпотипозис, суть якого «тлумачать як виразний опис, який змушує читача яскраво уявити, “побачити” описуване, а інколи – як “візуалізацію” взагалі»¹¹. Проте є випадки, коли екфраза та гіпотипозис в результаті інтерференції створюють цілісне явище, що потребує окремої класифікації.

Низка авторитетних дослідників вважає недоцільним розмивати межі екфрази, приєднуючи до неї опис творів, що репрезентують аудіальні чи кінетичні види мистецтва, хоча тенденції такі стали доволі поширеними в літературознавстві. Виникає питання щодо можливості чи функціонування музичної екфрази.

Насамперед варто підкреслити, що передати словесними засобами суть музичного твору є досить складним завданням. Адже музика – не матеріальний артефакт, ним аж ніяк не є партитура чи ноти. Тому музичний твір може поставати в уяві завдяки згадці про нього (якщо реципієнт знайомий з ним), можна описати процес звучання твору, можна прокоментувати особливості виконання або ж історію написання. Проте в останні десятиліття термін екфраза як перекодування в літературі музичного самодостатнього тексту почав відвойовувати собі простір, хоча дискусії в цьому напрямку продовжуються. Конкуренцію терміну екфраза в цьому сенсі складають поняття «музичний код», «трансмедіалізація» (перетворення художнього об'єкту в іншій сфері), «мелопоетика» (нова дисципліна, що інтерпретує взаємини музики і літератури) тощо. Також цілком правомірною видається позиція щодо розуміння терміну екфраза в широкому значенні, яку, зокрема, репрезентує Клаус Клювер, стверджуючи, що екфраза – це вербальна репрезентація реального або фіктивного тексту, складеного в невербальній системі знаків. Отож нині термін екфраза як втілення у слові музичного тексту досі перебуває на периферії або ж знаходиться на етапі становлення. Музична екфраза у письменстві не претендує на вербальний опис музичного твору та його образів,

¹¹ Рязанцева Т. Анаморфоза й екфрасис у метафізичній поезії XVII – XX ст. *Література на полі медій*. Київ, 219. С. 138.

переважно на перший план виходять авторські асоціації, досвід слухача, міркування, почуття, позаяк музика може служити лише імпульсом для літературного тексту. Таким чином вона перекладає словом не сам об'єкт, а його ауру, викликані емоції, що спонукають народження візуального коментаря тощо. Зважаючи на специфіку репрезентації музики у слові, досить складно відрізнити музичні мотиви від власне екфрази. У випадку з музикою акцент варто робити на метамовній рефлексії, яка завжди є і в описі малярських чи пластичних робіт. Відтак найголовніше в будь-якій екфразі – шукання смислу художнього об'єкту, що витворений за допомогою іншої мистецької мови. Ідентифікувати екфразу, що виходить на музичне поле, можна за допомогою її суголосності з програмною музикою, а також критеріями такого опису є визначальні риси: наративність, експресивність, репрезентативність, імагологічність. Саме вони дають змогу створити образ музики в уяві реципієнта. Прикладами успішного застосування прийому екфрази можуть служити такі художні тексти, як «Доктор Фаустус» (з підзаголовком «Життя німецького композитора Адріана Леверкюна») Томаса Манна, поетичний цикл «Кармен» Олександра Блока, вірш «Шопен» Максима Рильського та ін.

Отже, екфраза, яка проявляється в різних літературних жанрах, є одним із варіантів метамови мистецтва слова. Теорія та ідентифікація цього поняття сприяє систематизації засобів втілення об'єктів суміжних мистецтв у літературному тексті. Використання екфраз є важливим чинником філософсько-естетичної концепції твору. Воно дає змогу глибше пізнати сенс мистецьких творів, що отримали визнання у світовій культурі, у світлі індивідуальної інтерпретації письменника.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

1. Які аспекти екфрази беруть до уваги при класифікації?
2. У чому полягає відмінність між міметичною і неміметичною екфразою?
3. Дайте визначення гіпотипозису.
4. Наведіть приклади поетичної екфрази, наявні в творчості представників Празької школи.
5. Чи є підстави вважати екфразою опис світліни?

6. Чим відрізняються малярські і музичні екфрази?
7. У якому випадку опис міста можна вважати екфразою? До якого типу вона буде належна?
8. Назвіть науковців, які зарекомендували себе дослідниками екфрази в українському літературознавстві.

ЛІТЕРАТУРА

1. Генералюк Л. Екфразис і гіпотипозис: проблеми диференціації. *Слово і час*. 2013. № 11. С. 50–61.
2. Екфразис: вербальні образи мистецтва / за ред. Т. Бовсунівської. Київ, 2013. 237 с.
3. Мочернюк Н. Проблеми художнього простору в екфразисі. *Іноземна філологія*. Вип. 126. Ч. 1. Львів, 2014. С. 291–296.
4. Науменко Н. Поетика екфрази в натурфілософській ліриці Миколи Бажана. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки*. 2014. № 3. С. 46–49.
5. Просалова В. Жанрова специфіка екфраз Є. Маланюка. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. 2012. Вип. 18. С. 21–33.

СИНТЕТИЧНІ ВИДИ МИСТЕЦТВА І ХУДОЖНЄ СЛОВО

РОЛЬ ВЕРБАЛЬНОГО КОМПОНЕНТА В ТЕАТРАЛЬНИХ ДІЙСТВАХ

Ключові слова: синтетичні мистецтва, хореографія, кінетика, інсценізація, моновистава, метатеатр, режисер, лібрето, сценічна мова.

Весь світ – театр, а люди в нім – актори...
(В. Шекспір)

Інтермедіальність – іманентна ознака так званих синтетичних видів мистецтва. Назва «синтетичні мистецтва» зумовлена наявністю прикмет поєднання в одному художньому явищі самостійних феноменів, які отримали своє місце в класифікаціях видів мистецтва, що базується на принциповому розподілі просторових і часових артефактів. У випадку подібного поєднання, за умови створення єдиного художнього цілого, виокремлюємо синтетичні види мистецтва, у яких вагоме значення отримує така прикмета, як кінетика (рух). До синтетичних видів мистецтва відносять театр, хореографію, естраду, цирк, технічні інваріанти дійства. Їх називають, відповідно до призначення, — «видовищними», причому глядач сприймає видовище зорово-слуховим способом.

У літературознавчому сенсі важливо наголосити, що синтезування мистецтв значною мірою базується на вербальній основі художньої культури, яка у співдружності з візуальністю помножує власні можливості відображення дійсності. За визначенням Тетяни Гребенюк, «таким чином маніфестується субстанційність слова як первня будь-якого мистецтва взагалі»¹².

¹² Т. В. Гребенюк. Візуальний образ у літературному творі: когнітивні ас-

Безперечно, є синтетичні види мистецтва, експресія яких будується без застосування слова, однак воно присутнє хоч би в такому мініжанрі, як назва твору. Наприклад, певні асоціації у нас викликають конкретні танці, означені словом, як-от вальс, полька, коломийка, аркан, гопак, фламенко, пасодобль, тарантела, фокстрот та ін. Варто наголосити, що танець – один з найдавніших видів мистецтва, богинею якого вважалася Терпсіхора. Його розгалуженість розмаїта: за кількістю учасників (сольні, парні, групові тощо); за призначенням (соціальні, обрядові, сценічні, еротичні); за формою, призначенням, функціонуванням (народний, класичний, естрадний...).

Своєю чергою танець має тривалу історію відображення в літературі, до певної міри його втілення у слові є своєрідним майданчиком перекладу синтетичного мистецтва на мову вербального мистецтва. Зрозуміло, що найважливіше в таких спробах – це одночасність фіксації музичного ритму і пластики тіла. Прикметно, що танець віддзеркалено також у багатьох малярських та скульптурних шедеврах. Найчастіше на них відтворювалися граціозні жінки в танцювальних позах. Література має досвід відтворення не лише танців, але й творів живопису чи скульптури, присвячених хореографічній стихії. Приміром, славетний східний «танець живота», що свого часу надихав майстрів минулого на численні статуетки, став лейтмотивом поезії Райнера Марії Рільке «Танагра», в якій один з ключових образів – жест руки, що триває до безкінечності.

Помітно увиразнюється топос танцю в модерній літературі, що зумовило його спорадичне вивчення в літературознавстві. З одного боку, танець є виявом тілесності, інтерес до якої інтенсифікувався у дослідників письменства у другій половині ХХ ст., з другого, хореографія приваблювала своєю естетичністю і утверджувала широкі можливості мистецтва, його містичний вплив на реципієнта, що мав місце в різні історичні епохи. В авторських інтерпретаціях художні модули хореографії зазвичай знаходять найтісніший зв'язок із концептами Еросу, що втілює потяг до життя

(архетипний приклад – танець семи вуалей, тобто семи стихій, відомий більше як танок Соломеї, іудейської біблійної цариці), і Танатосу, що зумовлює прагнення смерті, усвідомлення її неминучості (в європейській культурі класичним прикладом цієї моделі є *Danse Macabre* – танок смерті, алегоричний, переважно іконічний знак Середньовіччя).

Загалом у літературі топос танцю сприяє вираженню широкого діапазону людських емоцій, засвідчує багатство експериментів у царині синтезу мистецтв. Дослідники велику увагу приділяють танцю як явищу культури, його сенсів (порогу, ініціації тощо), але інтермедіальність більш зосереджена на авторських особливостях презентації статичної й динамічної ритмічності рухів, естетиці пластики тіла.

З усіх синтетичних мистецтв зі словом найбільш споріднений театр (від грец. *Theatron* – місце для видовищ), генеза якого сягає найдавніших ритуалів. Власне театр спричинив розвиток окремого роду літератури – драматургії. Ембріоном театрального мистецтва вважають пантоміму, яка досить близька до танцю. Пантоміма – дія безсловесна, в її основі лежить міміка і жест, що зазвичай тісно пов'язані з обрядами, професійними (мисливськими, сільсько-господарськими тощо) або релігійними. Перехід від пантоміми до театру ідентифікують поєднанням елементів гри і діалогів, причому вербальний компонент доповнювали музика, пісні, художні маски. Високих зразків у Європі першим досяг театр Давньої Греції, розвиток якого тривав по висхідній майже тисячоліття. Він виник з містерій на честь бога Діоніса, які виконували колективно всі, хто поклонявся йому. Але вже в VI–V ст. до н. е. сформувався класичний античний театр, що є заслугою визначних майстрів слова, які працювали в жанрі трагедії – Есхіла, Софокла, Еврипіда та ін. Переважно давньогрецькі автори писали свої твори за міфологічними сюжетами, в яких діяли боги та герої. Завдяки Аристофану популярною стала і комедія. Загалом театр Давньої Греції виконував дидактичну місію, сприяючи громадянському вихованню та самоусвідомленню особи.

У Середньовіччі театр функціонував переважно у напівпрофесійній формі. Орієнтуючись на народне мистецтво, його види тяжіли до поляризації: з одного боку – це фарс, карнавал, з іншого –

містерії за релігійними сюжетами. Лише у XV–XVIII ст. європейські театри секуляризуються (виходять поза тематику релігійних сюжетів). У його межах постає герой, котрий прагне самореалізації, що стало можливим завдяки внеску визначних європейських драматургів, до яких передусім варто віднести Вільяма Шекспіра, Лопе де Вегу, П'єра Корнеля, Мольєра. Новим етапом театрального розвитку стає XIX та XX ст. Високу естетику театру сповна виражали чудові споруди, збудовані за творчими проектами визначних архітекторів.

Наприкінці XIX ст. виникла потреба в професії режисера, функції якого раніше брали на себе драматург або акторський колектив. Передумовою режисерської монополізації влади в театрі вважають виникнення складних драматургічних творів із глибокими ідеями, що потребували креативних форм втілення. Але режисер, котрий відповідає власне за дійство, дещо потіснив вплив драматурга в театрі, причому тенденція вільного поводження з написаним текстом у XX ст. набирала обертів.

Однак, як і раніше, п'єса є основою вистави. В процесі постановки вербальне мистецтво перетворюється в дійство, а слово написане озвучується у процесі акторської гри. Авторські візії-рекомендації, що подаються зазвичай у ремарках, режисер може піддати деконструкції, наполягаючи на своєму баченні художнього оформлення сцени, мізансцен, супровідних жестів та міміки. Утім, не всі п'єси зазнають художнього втілення. Деякі з них засадниче написані як драми для читання. Хоча дію та конфлікт прийнято вважати основними жанровими ознаками п'єси. Нова драматургія кінця XIX – початку XX ст., з її тяжінням до інтелектуально-філософських ідей, дала імпульс для утворення нової жанрової форми, що порушує традиційні канони. У драмі для читання відсутні сталі, чітко окреслені жанрові ознаки. Вона постійно розвивається, не відмовляючись від діалогічної форми, а відтак завжди за собою залишає потенціал для реалізації у сфері мистецтва сцени, театру.

В останні десятиліття в театрі стала запитуваною така форма як монодрама. Її початки відносять до кінця XVIII ст., однак ця форма драми та вистави суттєво модифікувалась. Слушно говорити не про п'єсу для одного актора (або для читання), п'єсу-монолог, а про драматичне зображення того, що проходить

в індивідуальному розумі. Головний герой не просто передає свій психічний стан та ділиться спогадами, а певною мірою намагається викликати в реципієнта уявлення про низку персонажів-фантомів, які згадуються в п'єсі, чому допомагає музичне оформлення, режисерські знахідки дійства тощо. Популярним став нині і метатеатр / метадрама (грецький префікс «мета» означає «рівень, що перевищує» предмет, який він кваліфікує, тобто це жанр, що виходить за межі типової вистави чи драми). Під цим поняттям насамперед розуміють зосередження на природі театру, грі, нерідко на сцені демонструють метафоричну лабораторію народження вистави. Ознаками метадрами є усвідомлення присутності аудиторії, визнання того, що головними героями твору стають актори, а не персонажі (символи), яких вони зображають, важливе значення надається моделюванню часу і місця на сцені, реальності театральної події, «п'єсам в п'єсах» як вставним фрагментам тощо. Водночас за допомогою цього жанру зазвичай виходять на глобальну проблематику, яка позначається формулою «Весь світ на сцені» (*Theatrum mundi*), відтак вербальний текст завше запрошує глядача до специфічної гри на території «якби»¹³.

До театрального дійства здавна і донині активно долучають музику – хори/ансамблі/соло й інструментальну, в записках і «живу», як фон і як вставні фрагменти – пісні та зонги. Досконала музика стає основним компонентом в оперній виставі, носієм і рушійною силою дії, що відбувається на сцені. Опера (у перекл. з італ. – *праця, твір*) переважно побудована на чергуванні вокальних форм (арія, аріозо, каватина, різні види ансамблів, хори). Жанр народився в Італії 1600 р. На початку роль автора вербального тексту і музики в такому дійстві була паритетною, але з часом опера стала вважатися «дітищем» виключно композитора, а її успіх значною мірою залежав від талановитих співаків-виконавців. Літературний компонент опери – це обов'язкове лібрето, тобто словесний текст великого музично-вокального твору, короткий виклад змісту опери, балету тощо. Термін запозичено з італійської мови, утворений від *libretto* – книжечка. Лібрето пишеться

¹³ Детальніше див. посібник О. Вісич «Українська метадрама ХХ – поч. ХХ ст.» (Острог, 2022).

завичай у віршах, хіба що для речитативів, якими поєднувалися музичні частини, використовували і прозу. Більш вживаним є це слово для позначення театральної програмки, у якій лише коротко описані події, що відбуваються на сцені в кожній із дій. Писали лібрето літератори, так звані лібретисти, але подекуди ці функції брали на себе і самі композитори. Наприклад, знаменитий Ріхард Вагнер сам писав лібрето для своїх чотирнадцяти опер, але, різнобічно обдарований, в історію культури він увійшов не лише як великий німецький композитор, але й диригент, музичний публіцист і також драматург. Основою для лібрето, а значить і сюжетів та ідей оперних творів, здебільшого служать літературні тексти, які отримали популярність або навпаки – залишились непомічені в читацької аудиторії сучасників, інколи – справжні шедеври. Наприклад, лібрето «Травіати» італійського композитора італійця Джузеппе Верді написано за мотивами п'єси «Дама з камеліями» Александра Дюма (син), «Кармен» Жоржа Бізе – є сюжетною версією роману «Кармен» Проспера Меріме, «Саломе» Річарда Штрауса – однойменного твору Оскара Вайльда, а лібрето «Севільський цирульник» Джоакіно Россіні засноване на однойменній комедії П'єра-Августина Карона де Бомарше. Зауважмо, що лібрето пишуть і для балету – сценічного мистецтва, зміст якого виражається в танцювально-музичних образах, відтак вербальний чинник у ньому мінімізований. Отож лібрето – це окремий жанр, у якому текст літературного оригіналу, що береться за основу, скорочується до розмірів фабули, схеми подій, які візуалізуються на сцені. Мова лібрето небагата на експресію, але разом з музикою та хореографією воно працює заради створення цілісного твору – спектаклю.

В усі часи театральні репертуари збагачували численні переробки драматургічних чи прозових текстів йдеться про інсценізацію, яка має на меті засобами драматургії передати ідейно-художній зміст твору, первісно написаного для читання. Спочатку цей термін використовували у значенні пристосування до сцени, тобто режисерської постановки, як кажуть зараз. Та надалі воно номінувало переробку твору, написаного в оповідній формі, щоб дати йому друге життя. Нерідко перероблювалися і драматичні твори, які потребували змін, аби отримати успіх в аудиторії.

Зокрема класичним прикладом переробки можна вважати твір Юрія Федьковича «Як козам роги правлять», що є українською версією п'єси Вільяма Шекспіра «Приборкання непокірної», однак художній світ англіця адаптовано до українських національних традицій. В Україні охоче бралися за переробки за часів театру корифеїв. Це пояснювалося насамперед браком драматургічного матеріалу. Добре відома всім комедія Михайла Старицького «За двома зайцями» є вдалою художньою переробкою п'єси Івана Нечуя-Левицького «На Кожум'яках» – останній явно бракувало сценічності, динаміки, щоб зацікавити театральні колективи. Старицький вважався майстром переробок і прозових творів, пропонуючи вторинні тексти, які мали щасливе сценічне життя, якот: «Сорочинський ярмарок» – за однойменною повістю Миколи Гоголя, «Циганка Аза» – за повістю Юзефа Крашевського «Хата за селом»; «Зимовий вечір» – за однойменною повістю Елізи Ожешко тощо.

Подібні переробки відповідають практиці світового театру і не втратили актуальності нині. Приміром, в історії Молодого театру резонансною була постановка постмодерного роману Юрія Андруховича «Московіада». Інсценізацію твору здійснив режисер Станіслав Мойсеев разом із Надією Симчич, свій внесок у виставу зробили сценограф Андрій Александрович-Дочевський, художник по костюмах Людмила Нагорна, композитор Юрій Шевченко, актори Остап Ступка, Олексій Вертинський, Ірма Вітовська. Успіх і визнання в Україні та за її межами отримали вистави за романом Марії Матіос «Солодка Даруся», підготовлені відразу в двох театрах – Чернівецькому та Івано-Франківському. Блискучий приклад адаптації репрезентує моновистава Галини Стефанової за романом Оксани Забужко «Польові дослідження з українського сексу». Отже, проза дає можливість імпровізувати митцям із театральним мисленням, в результаті чого народжується цілісний оригінальний художній твір. Вистава у будь-якому випадку не знищує вербальну основу, а навпаки – підсилює, увиразнює її зусиллями низки представників творчих театральних професій, хоч на сцені видимими є лише актори.

В акторському ремеслі надзвичайно важливим є майстерне володіння сценічною мовою, що є засобом втілення

драматургічного твору. Кожний актор повинен пройти школу оволодіння технікою сценічної мови, що містить пластичну свободу, яка досягається завдяки розвитку рухливості голосової апаратури. Курс «Сценічної мови» є обов'язковим при здобутті професії «Сценічне мистецтво», і в ньому є чимало спільного з курсом, важливим для майбутнього філолога, – «Культура мовлення». Акторський фах передбачає вдосконалення мовного слуху, постановки голосу, тренування дихальної системи. Саме живим словом, мовленням актор створює значною мірою характеристику персонажа, транспортує для глядача почуття персонажа, його психологічний стан. Прагнучи досконалої вимови, бездоганної дикції, актор водночас зберігає індивідуальний стиль, плекає власні неповторні особливості мовлення, розширює можливості темпоритму – все це свідчить, що для професії багато важить природний хист, який постійно треба розвивати. Вміти говорити натурально і водночас по-особливому проникливо – справжня наука, що має свої непорушні закони і безліч секретів.

Відомо, що актор усвідомлює для себе головну думку повідомлення і ділить його на мовні такти. Вправно користується акцентуацією, логічною і психологічною паузою, що досягає ефекту промовистості. Сценічну мову традиційно пов'язують з живописом, що створює ілюзію багатьох планів. Водночас вона справляє враження музики, зі своєю мелодикою і ритмом. Як стверджував режисер Костянтин Станіславський, артист повинен створювати музику свого почуття на текст п'єси і навчитися співати цю музику словами ролі. І тільки коли глядач почує мелодію живої душі, він сповна оцінить і красу тексту, і його підтекст.

Отже, феномен театру поєднує різні мистецтва, взаємодія та нашарування яких відбувається на основі літературного художнього тексту, здебільшого призначеного для виконання на сцені (п'єси). Таким текстам притаманні щонайменше виразний конфлікт, драматична дія, діалогічна форма. Водночас театр як видовище, візуальне мистецтво, спирається на малярство, скульптуру, дизайн, роль яких надзвичайно важлива для оформлення сцени. Сценограф, поряд із режисером, є креативною особистістю, яка безпосередньо працює над втіленням художнього світу вистави, що може бути доволі близькою до драматургічного задуму або

повністю зміненою. Кінцевий продукт багато в чому залежить від музичного оформлення дійства, а в окремих театральних підвидах (опера, балет) музика стає основним засобом створення художніх образів. До синтезу мистецтв у театральному спектаклі залучають також моделювання одягу, перукарську майстерність, макіяж, спорт (акробатику, фехтування, гімнастику), народно-декоративні промисли, гру світла, інколи фрагменти відео тощо.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

1. Доберіть художній текст, в якому описано танець, та доберіть ілюстративний матеріал для його аналізу (світлина, картини, відео).
2. Охарактеризуйте особливості театрального дійства в Давній Греції.
3. Ознайомтесь з історією популярності вистав за драматичною спадщиною В. Шекспіра. Який чинник, на Вашу думку, став вирішальним у цьому унікальному успіху автора?
4. Відвідайте виставу «Гамлет» в Рівненському академічному музично-драматичному театрі або прочитайте переклад твору Юрія Андруховича. Які мовленнєві зміни, відповідні до запиту сучасного покоління, Ви зауважили?
5. Чим, на Вашу думку, відрізняється курс «Сценічна мова» для молодих акторів і «Культура мовлення» для майбутніх філологів?
6. Ознайомтесь із кількома українськими версіями видатних оперних лібрето, написаних на основі літературних творів. Укажіть, яким чином змінилась фабула першооснови у лібрето?
7. Які переробки мали чільне місце в репертуарі театру корифеїв?
8. Чи погоджуєтесь Ви з думкою, що Леся Українка писала драми для читання?
9. Які театральні професії Ви знаєте?
10. Гергарт Гауптман писав: «Людська голова – найстаріша сцена. Там спектаклі гралися задовго до того, як був відкритий перший театр». Чи можна порівняти монодраму з цією «найстарішою сценою»?

ЛІТЕРАТУРА

1. Висоцька Н. Театр і кінематограф: діалектика інтермедіальних стосунків. *Сучасні літературознавчі студії*. 2014. Вип. 11. С.123-137.
2. Генералюк Л. Взаємодія літератури і мистецтва. Начерк теорії словесно-візуальних інтеракцій. *Studia methodologica*. 2009. Вип. 29. С. 81–89.
3. Гладішева А.О. Сценічна мова. Дикційна та орфоепічна нормативність. Київ, 2011.
4. Клековкін О. *Theatrica / Архітектура драми: Історико-термінологічний конспект*. Київ, 2012.
5. Оперні лібрето та арії іноземних авторів. https://musicinukrainian.wordpress.com/biblio/import_opera/

КІНЕМАТОГРАФ ЯК ПОЧАТОК ЕПОХИ ЕКРАННОГО МИСТЕЦТВА

Ключові слова: екранізація, монтаж, кінопоетика, сценарій, синопсис, кіножанри, кіноадаптація, ремейк, кіноповість, національні кінематографічні школи, новелізація.

Чи не найбільш популярним різновидом дослідження інтермедіальності зараз є взаємодія літератури та кіно. Пояснюється така «мода», ясна річ, тією непересічною роллю, яку візуальна культура відіграє в сучасному житті.
(Олена Дубініна)

Синтез як культуротворчий чинник, окрім театру, є основою кінематографа. Перші спроби пошуку нової мистецької мови зафіксовані у так званих театрах зображень, що запропонували вистави, де не грають актори, а показують картинки чи стрічки з малюнками. Інтерес до такої форми спектаклів отримав розповсюдження в Індії, а вже пізніше – в інших країнах. Важливим компонентом демонстрації картинок були гра світлотіні і словесне пояснення візуалізованого. Відмінність нової форми мистецтва полягала в новому етапі репрезентації художнього світу. Література, що є основою мистецького поступу, засвідчувала здатність описувати дію, театр прагнув відтворити дію наочно, тут і тепер, хоча в цьому засобі є чимало умовностей, з якими повинні рахуватися як актори, так і глядачі, натомість у кіно побачили новий шлях залучення спільноти до сприйняття певної художньої інформації – уяву дії. Причому остання форма виявилась найбільш правдоподібною. З іншого боку, спільним для трьох видів мистецтв є зображення: література це робить словом, театр – безпосередньо дією, кіно – це власне зображення дії.

Як і театр, кіномистецтво вторинне, адже спектакль і фільм обидва створюються на літературній основі. І в театрі, і в кіно важливе

місце посідає актор, призначення якого є власне зображати. Причому в театрі він є ключовою фігурою. Натомість у кіно шляхом використання низки технічних засобів актор має різні види «допомоги» з метою перетворення в персонажа: можливість перезняти невдалі епізоди, використовувати дублерів, озвучити іншим голосом, додати іншомовний дубляж тощо. Отож попри генетичну спорідненість, кіно істотно відрізняється від театру, воно здатне втілити значно ширший спектр життєвих явищ. Власне, у кіно глядач по суті і не бачить акторів, а тільки їхнє відображення. Однак, як і театр, кіно всотало в себе інструментарій літератури, живопису і музики, врешті до них варто додати й іманентні риси театру. Воно не прагне замінити автономні мистецтва, але сполучення розмаїтих властивостей мистецтв забезпечує цілість, що володіє величезним художнім потенціалом.

Прикметно, що кіно виникло тоді, коли інші мистецтва вже отримали досвід тривалого шляху розвитку та вдосконалення, і опертя на них дало змогу досить швидко дешевому атракціону перетворитися на Десяту музу, якій під силу було відтворити час і місце, причому можливість повернутися до них (переглянути) вперше в історії культури стала практично нескінченною. Проте, окрім переваг, мистецтво кіно має свої втрати: безпосередній контакт і зв'язок актора з залом є надзвичайно цінною особливістю театру, а «зупинену мить» для огляду найпереконливіше передає живопис і художня фотографія. Однак кіно здатне максимально використовувати багатоплановий синтез для створення художніх образів, які стають поліфонічними – і в цьому аспекті мистецтв, рівних кінематографу, немає.

Кіно започатковує екранне мистецтво, тобто сферу художньо-суспільної діяльності, за допомогою якої рухоме зображення проектується на екран. Індустріальна епоха, на яку припадають його початки, давала можливість синтезувати не тільки естетичні якості літератури, театру, образотворчого мистецтва, музики, але й досягнення в сфері оптики, фотографії, механіки, хімії, фізіології тощо. На ту пору розростання населення в мегаполісах потребувало нових видовищ, які можна було би тиражувати, отож окрім культурного феномену воно заявило про себе і як про явище економіки. Закономірно, що кінематограф було винайдено майже

одночасно в різних країнах. Офіційно роком його народження вважається 1895, а батьківщиною – Франція, безпосередніми «батьками» – брати Огюст та Луї Люм'єри, які дали новий імпульс розвитку популярним сеансам «рухомої фотографії». В Україні винахід кіноапарата належить механікові Йосипові Тимченку, який продемонстрував рухомі зображення на екрані раніше до Люм'єрів – у січні 1894 р. Вдалі експерименти безпосередньо відкривали дорогу документалістиці, але вже за два десятки років кіно зарекомендувало себе виразником самодостаньої мистецької образної системи. Спочатку кінематограф називали «Великим німим», оскільки він був зосереджений на гіперболізованому зоровому еквіваленті. Однак незвичайна популярність стимулювала мистецько-технічні новації, отож незабаром утвердилося звукове кіно, а згодом почали застосовувати і колір, та на високотехнологічному рівні це відбулося значно пізніше.

У процесі народженні фільму поступово зростала роль кінооператора. Камера, що рухається, стає не просто технічним засобом перенесення організованої дії на плівку, а знаряддям художньої творчості. Індивідуальний хист кінооператора, що пропонує нам трактувати явища, змінюючи відстань і ракурс, є запорукою успішної стрічки. Згадаймо, що в театрі глядач не користувався приладами (хіба що біноклем), він приречений на нерухомість, однакову відстань від сцени, єдиний ракурс. У кіно завдяки рухливості камери оператора глядач сам ніби отримує можливість постійно змінювати власну позицію, то наближаючись до об'єкта, то віддаляючись від нього, спостерігати з різних боків і врешті-решт відчувати себе всередині зображуваної події.

Ключовим засобом поліфонічної мови кіномистецтва є монтаж – поєднання кадрів в обраній часовій послідовності з врахуванням просторового зв'язку. Інакше кажучи, відзнятий матеріал потребує специфічного сполучення, що є частиною образного кіномислення. Монтаж є важливим етапом виробничого процесу, тільки його реалізація продукує остаточний художній матеріал. Постановники фільму через монтаж безпосередньо впливають на глядача, розтягують і стискають час кінематографічної дії, досягають певної картини руху життя, фокусуючи увагу на найсуттєвішому.

Попри поєднання різних засобів у кінематографі виразно домінує візуалізація. Його ще більшою мірою, ніж театр, вважають зоровим видом мистецтва, кожний його кадр – промовисте мінівидовище, носій закодованої емоційної інформації. Науковці вважають, що роль мови, слова, навіть у порівнянні з театром, у кіно маргіналізується. Однак перемога звукового кіно над німим є відповіддю на запит інтелектуалізації цього виду мистецтва. Отож слово в кінематографі покликане додати нові глибокі смисли, які не спроможна виразити тільки зафіксована дія. Так само активніше, ніж театр, кіно залучало музику до візуальних образів, і згодом сама публіка високо оцінила синтез звуку й зображення, а кіномузика відкрила талант багатьох композиторів. Кінопродукція стала потужною колаборацією представників різних креативних професій. Як і в театрі, художню цілість забезпечує режисер фільму, що тісно співпрацює з оператором, композитором, музикантами, акторами, дублерами, художниками, освітлювачами і монтажерами. Літературну основу кінофільму забезпечує сценарист. Однак режисер не просто відтворює вербальний твір засобами кіно, а є його читачем та інтерпретатором, значною мірою кінцевий художній продукт залежить від його суб'єктивної візії, активності втручання, смаків та авторського стилю, суспільно-політичних поглядів митця, оточення, пріоритетів доби тощо. Отож процес народження фільму є лабораторією інтермедіальності, безпосередньою взаємодією різних видів мистецтва, результатом інтеракціонізму, пристосування знаків певного виду мистецтва до умов синтезу та водночас формою діалогу культур.

Сценарій не варто плутати з п'єсою, на якій базується театральна вистава, хоч спільним для них є початкова для реалізації вербальна форма майбутнього синтетичного художнього продукту. Обидва жанри розраховані на втілення завдяки грі акторів, однак акторська функція в кінематографі суттєво відрізняється від театральної, вона дещо звужується, уникає монополізації, що призводить до ускладнення втілення написаного. Показовою різницею є той факт, що сценарій пишеться тільки для одного фільму, натомість п'єса може ставитися багато разів, різними колективами. Власне, радше говорити про сценарій як кінокомплекс, який складається з синопсису (ідеї, цю частину часом пише продюсер),

літературного сценарію, режисерського сценарію, монтажних аркушів та інших робочих текстів і посттекстів, створених на основі фільму. Сценарій – жанр гнучкий, він піддається багатьом змінам. Основна вимога до літературного твору, який будуть екранізувати, наявність інтерпретаційного потенціалу, тобто не строгих вказівок, а ідей, зміст яких можуть оригінально презентувати професіонали у своїй справі. Іноді сценарій є адаптацію окремого літературного твору для кінематографа, у цьому випадку художній світ роману трансформується відповідно до законів написання сценаріїв.

У сценарії зазвичай є описова частина (сценарна проза), діалоги, закадровий текст, титри. За тривалу історію кінематографа сценарій видозмінився від короткої фабули до особливого літературного жанру – кінодраматургії. Сценарні тексти можуть публікуватися в спеціальних виданнях, таким чином не бути орієнтованими на конкретне кіновиробництво, водночас сценарист може бути запрошеним для виконання роботи відповідно до задуму, що вже існує. Талановитий сценарист особливу увагу приділяє деталям, як-от: атрибутам одягу, предметам, що перебувають у взаємодії з актором, настроєвим і змістовим символам тощо.

Як бачимо, кіносценарій – це передусім своєрідна партитура для режисера, який осмислює шляхи перекодування вербального задуму на екранний кінцевий результат. Власне кажучи, якщо в п'єсі маємо посил насамперед до актора, оскільки він має озвучити текст, зіграти задумане драматургом, то кіносценарій репрезентує «ролі» не тільки актора, а й оператора, художника, освітлювача, композитора тощо. У процесі створення фільму режисер створює єдиний творчий організм, що підпорядковується йому, як оркестр диригентові, хоча цим оркестром є елементи літератури, театру, образотворчого мистецтва, музики тощо. Це дає підстави вважати кіномистецтво найбільш «поліфонічним» з усіх мистецтв, у якому досягає максимуму феномен синтезування в єдиній системі різноаспектних творчих мов. Згідно із теорією кіносеміотики, до системи знаків у фільмах зараховують звуки, саундтрек, монологи / діалоги / полілоги, різноманітні візуальні образи, ракурс, гру кольорів, організацію світла, рух камери, плани та ін.

Сценарний рівень передбачає визначення жанру фільму, діапазон якого нині є дуже широким. Історично кіномистецтво поділяється на такі спектри: художній (ігровий), документальний, науково-популярний, мультиплікація чи анімація. Особливою популярністю користуються субжанри художнього фільму: мелодрама, драма, історична драма, трилер, сучасний епос, воєнний фільм, вестерн, комедія, біографічний фільм, мюзикл, фентезі, нуар, бойовик та інші. Окремо варто виділити арт-хаус, який об'єднує авангардні фільми, не розраховані на широку аудиторію, що розширюють жанрові межі та міжжанровий простір. Інші класифікації ігрових фільмів беруть за основу тривалість екранного часу (короткометражні та повнометражні), споживача, на якого вони розраховані, виробника, кількість серій, відношення до першоджерела тощо. Багатосерійні фільми стали особливо популярними на телебаченні, яке адаптувало здобутки кіномистецтва з врахуванням масової аудиторії. Зазвичай серіали об'єднують персонажем, лінійним сюжетом, а їхня запитуваність криється насамперед в психологічних причинах (глядач зникає до реалій художнього твору, розтягнутого в часі, і очікує продовження). Також не можна не враховувати технічні та економічні причини, які слугують досягненню ефекту популярності телестрічок без високого мистецького складника. Саме тому метажанр серіалів зазнає постійної критики за примітивні сюжети, стереотипні ідеї, шаблонні діалоги, відсутність оригінальності.

Мистецтво кіно, варто наголосити ще раз, вторинне за своєю природою, оскільки воно завжди є втіленням (варіацією) першоснови, яку можемо вважати самодостатнім художнім твором, навіть якщо йдеться про звичайний сценарій. Водночас кінематограф спраглий до новаторства, і з цією метою він регулярно пропонує нове прочитання вже відомого. Йдеться про фільми-екранізації, у підзаголовках яких указано, що вони створені «за мотивами», «на основі» або ж як «варіація на тему». Такі субжанри передбачають активне втручання кінематографістів у зміст першоджерела, інколи відбувається абсолютно несподіване переосмислення початкового тексту, яке можна пояснити насамперед вимогами свого часу. Кіноінтерпретація зазвичай не претендує на збереження букви чи навіть духу літературного твору,

хоча діапазон суголосності такого «перекладу» надзвичайно широкий. За класифікацією Джеффри Вагнера, є різні типи адаптацій оригіналу шляхом екранізації: транспозиція (прагнення авторів-кінематографістів до буквального перекладу), коментар (наявність незначних змін), аналогія (дію оригіналу перенесено в інший часовий сегмент). Нині звичними для всіх є такі поняття як пряма екранізація, фільм за мотивами, кіноадаптація. До прямої екранізації здебільшого вдаються автори європейських серіалів, знятих за класичними шедеврами. Попри скрупульозність відтворення оригіналу, кіно завжди пропонує новий ракурс, неминуче якісь елементи додаються, а сюжет схематизується. Натомість кіноадаптація маніфестує створення самобутнього художнього тексту, який лише частково пов'язаний із літературною основою. Додамо, що кінопереклад книги мовою кінообразів стає своєрідним навігатором у світі письменства, зумовлює повернення реципієнтів до прочитання художніх текстів після ознайомлення з їхньою екранізацією.

Нерідко першоосновою для кінострічки може служити не літературний текст, а відзнятий раніше фільм (рідше – вистава). Така переробка існуючого називається ремейком – новою версією відомого, що стає можливим в результаті модифікації, яка призводить до наповнення кінороботи новим актуальним змістом (наприклад, «Чудова сімка», «Охоронець», «Дюна»).

Розвиток кінематографа суттєво вплинув і на літературу, її образотворення, теми і навіть жанрову палітру. Особливо варто виділити такий жанр, як кіноповість. В українському письменстві її започаткував відомий режисер Олександр Довженко, автор знаменитих текстів «Україна в огні», «Зачарована Десна», «Поєма про море». Наголосимо, що кіноповість не є синонімом поняття кіноценарій. Якщо другий жанр характеризують фрагментарність, монтажна композиція, лаконізм діалогів, динамізм, то перший тягнє до епічного принципу зображення життя. Текст кіноповісті багатий на метафоричність, авторські відступи, описи довкілля, зокрема пейзажі, портрети, інші зорові образи. Кіноповість є результатом кіномислення, способом ословити уявне кіно, тому йому притаманна монтажна композиція, створення ланцюга окремих кадрів. У кіноповісті завжди присутній оповідач, який відкриває своє

бачення життєвих проблем, вдається до ліричних, філософських чи публіцистичних відступів, що є містком для поєднання окремих епізодів.

Отже, кіномова використовує літературу як складник парадигми. Загалом у ній функціують п'ять груп кінознаків: візуальні, аудіальні, асоціативні, словесні та символічні. Ключовими засобами інтермедіальної трансформації літературних творів вважають кадр, монтаж, план. Засадниче для перекладу на кіномову вибирають літературні тексти з наявністю таких ознак, як складний динамічний сюжет, цікава поетика, стрімкий перебіг подій, актуальність. Мистецтво кіно завжди балансує між масовістю, що тяжіє до кальок апробованого, і експериментальними пошуками, оригінальною екранною поетикою, елітарністю.

Попри сучасну інтенсифікацію розмаїтих союзів майстрів кіно під час зйомок фільмів, на сьогодні ми можемо говорити і про національні особливості цього виду мистецтва або національні кінематографічні школи. Французька школа відзначається психологізмом, тонкою грою акторів, увагою до деталей, використанням блискучих саундтреків. Славу їй принесли режисери Жан-Люк Годар, Люк Бессон, Жан-П'єр Жене, Франсуа Озон. Італійське кіно заклало основи «авторських» фільмів (Федеріко Фелліні, Бернардо Бертолуччі, Лукіно Вісконті, Мікеланджело Антоніоні та ін.), які характеризують філософічність, поетична метафористика, містична абстракція тощо. Американську школу репрезентує передусім знаменитий центр кіноіндустрії Голлівуд. У ньому тяжіють до виробництва блокбастерів із захопливими сюжетами, вражаючими спецефектами, монтажними експериментами. Своє обличчя має індійська кіноіндустрія, яка тяжіє до романтичних сюжетів і форми мюзиклу, натомість японське філософське кіно багате на ефектні художні образи, медитативне за формою, з акцентом на характерне для східної ментальності мовчання, що стає художнім прийомом. Є всі підстави говорити і про специфіку українського кіно, яке має тривалу історію розвитку, починаючи з історичного етапу «великого німого». Особливий внесок у його розвиток внесли режисери Олександр Довженко, Іван Кавалерідзе, Сергій Параджанов, Юрій Іллєнко, Леонід Осика, Микола Мащенко, Ахтем Сеїтаблаєв, Олег Сенцов та ін. Найповніше національна

специфіка вітчизняного кінематографа проявилась у феномені так званого «українського поетичного кіно» (1960–1980-і рр.). Воно відзначалось підкресленою візуальною виразністю, химерністю (сюрреалістичністю), етнографічними мотивами, образами карпатського ландшафту. Символом українського поетичного кіно став актор і режисер Іван Миколайчук.

Знаковими подіями для сучасного світу стали кінофестивалі, особливо Берлінський, Каннський, Венеційський, та авторитетні премії («Оскар», «Золотий глобус», «Фільм року» («Фелікс», «ВАФТА» та ін.), які дають змогу орієнтуватися в нових тенденціях та здобутках. Враховуючи екранну специфіку мистецтва кіно, численні дубляжі, воно зближує глобальний світ навколо естетичних інтермедіальних цінностей та аксіологічних концепцій, популяризує демократизм та повагу до людини.

Окремої уваги заслуговує відображення феномену кіно, як і театру, в літературній творчості. Синтетичне кіномистецтво у письменстві може стати темою, мотивом тексту в тексті, композиційним прийомом або існувати в іншій формі репрезентації. Переважно такі тексти зараховують до металітератури та вони заслуговують подальшого вивчення за особливою методологією. Література може бути зосередженою на процесі підготовки театральної вистави чи зйомок кінострічки, до прикладу, «Майстер корабля» Юрія Яновського (фільм), «Маруся Богуславка» Івана Багряного (вистава). У діалогічність мови кіно і мови літератури може перетворитися текст про митця, скажімо, у романі Олеся Гончара «Циклон» головний герой, режисер Богдан Колосовський, постійно зайнятий пошуками ракурсів для майбутньої кінокартини. Ще складнішу конструкцію проникнення кіно спостерігаємо в наративі повісті «Інтелігент» Леоніда Скрипника.

При вивченні подібних текстів доцільним є термін кінодискурс, який засвідчує вплив кінопоетики (засобів кіномови) на поетику літературного тексту, в якому візуальність досягається шляхом образного слова, композиційно-мовленнєвої організації твору. Водночас термін важливий під час характеристики апеляцій письменника до кінематографа (опис кінострічки, згадки про певні фільми, імена режисерів, акторів тощо). В експериментальних текстах є спроби залучення хронотопу кіно, розкадрування уявного

фільму, рецепції потенціального кіноглядача тощо. Додамо, що в літературі протилежним до екранізації поняттям є новелізація, під якою розуміють створення літературного тексту за мотивами кіно, серіалів, відеоігор або ж художньої адаптації схематичного сценарію. Інколи в цьому жанрі письменники працюють з метою популяризації кінофільму, тому інтерес до такого художнього продукту короткочасний.

Отже, світ кіно – явище граничних досягнень синтезу мистецтв у ХХ ст., що започаткувало різні аспекти застосування сучасних технологій для поширення екранних мистецтв. Літературна основа фіксує головну ідею майбутньої стрічки і дає імпульс для процесів кіноіндустрії, що об'єднує зусилля багатьох представників творчих професій. Своєю чергою кінопоетика вплинула на розвиток літературних і металітературних шукань, розширення простору дифузії мови кіно та мови письменства.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

1. Зіставте зображально-виражальні засоби театру та кіно.
2. Яка роль вербального компонента в мистецькій поліфонії кінематографа? Поясніть, чому німе кіно чинило опір звуковому?
3. Означте основні жанри кінопродукції. Чи мають вони відповідники в письменстві? Які жанри література запозичила з кіно?
4. Які види сценаріїв вам відомі?
5. Обґрунтуйте основні прикмети українського поетичного кіно та проілюструйте їх прикладами з фільмів «Тіні забутих предків», «Вавилон ХХ», «Білий птах з чорною ознакою» та ін.
6. Наведіть приклади успішної екранізації творів українських прозаїків та драматургів.
7. У чому полягає відмінність інтермедіальної стратегії в кінематографі та телевізійних серіалах? Скористайтесь тезами Світлани Холодинської.
8. Складіть список найпопулярніших пісенних саундтреків української фільмографії, вказавши композиторів та поетів.
9. Зробіть огляд відгуків про кіноінтерпретацію повісті Івана Франка «Захар Беркут» в однойменному фільмі Ахтема Сеїтаблаєва (2019).
10. З'ясуйте особливості авангардного жанру «екранізований роман», який апробував у 1927 р. Леонід Скрипник у творі «Інтелігент». Чи можна цей формат вважати версією кіноповісті?

ЛІТЕРАТУРА

1. Дубініна О. Екранізація літературного твору: специфіка інтермедіального перекодування. Література на полі медій. Київ, 2019. С. 314–233.
2. Дубініна О. Екранне втілення драматичних творів: особливості художнього перекодування. *Слово і Час*. 2015. № 10. С. 29–40.
3. Пащенко А. Українське поетичне кіно як зразок національного кінематографа. *Кіно-Театр*. 2012. № 2. http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1337.
4. Рутковський О. К. Український словник-довідник екранних медіа. Київ, 2007.
5. Скуратівський В. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття: Генеза. Структура. Функція. Т. 1-2. Київ, 1997.
6. Тарасенко В. В. Кінематографічна інтерпретація повісті М. Хвильового «Сентиментальна історія». С. 277–281. *Вісник Донецького Національного університету. Серія Б. Гуманітарні науки*. 2015. № 1-2. С. 277–281.
7. Трефяк Н. Проблема взаємозв'язку літератури й кінематографії у творчій спадщині Миколи Вінграновського та Дмитра Павличка. *Studia methodologica*. 2010. Вип. 30. С. 42–45.
8. Філатова О. Жанрові гібриди, або прийоми кіно в літературному тексті. *Studia ukrainica posnaniensia*. 2014. Vol. II. С. 187–193.
9. Холодинська С. М. Кінематограф і телебачення – «поліфонічні» види мистецтва (естетико-художні особливості). *Вісник Маріупольського державного університету*. Сер. : Філософія, культурологія, соціологія. 2012. Вип. 4. С. 96-102.

СУЧАСНІ ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ КОНФІГУРАЦІЇ: ЗДОБУТКИ І НОВІ ГОРИЗОНТИ

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ ДОБИ ТЕХНОЛОГІЧНИХ РЕВОЛЮЦІЙ

Ключові слова: гетеромедіальні/гомомедіальні зв'язки, мономедіальний/полімедіальний артефакт, трансгресія, метамедіум, медіатизація, цифровий контент, медіа/медіум, софт, постмедіальна доба.

*...як би там не було, але сьогодні ми сприймаємо світ виключно крізь призму медіа, безпосереднього доступу до реальності вже немає. Але ця обмеженість поля зору рамою видошукача насправді приховує в собі нові можливості.
(Вікторія Бурлака)*

Теорія інтермедіальності засвідчує, що тривалий період її розвитку був зосереджений на метафорі, тобто спробах застосувати інструменти певного виду мистецтва засобами іманентної мови іншого. У межах цього взаємообміну, зокрема, відбувалось розширення можливостей художнього слова, його впливу на реципієнта. Із часом зростав простір поєднання потенціалу різних мистецтв шляхом їхнього синтезування. Але водночас відбувався постійний пошук нових медіа, кількість яких стала швидко зростати в умовах технологічного вибуху, який стрімко ввів у наше життя цифрову реальність.

За Агнешкою Огновською, текст фільму фокусує три рівні культури: власне художній, матеріальний (технологічний) і соціальний (відображення цінностей суспільства). Другий складник цієї тріади в останній третині ХХ ст. почав демонструвати неймовірні темпи розвитку, і це не могло не вплинути на розширення обрії інтермедіальності. Інколи покровителькою цієї сфери образно

називають Музу Техне, яка здавна відома як патронеса майстерності, ремесла у будь-якій галузі, але тільки нині фактично стала «паритетною» з музами, які відповідали за божественне натхнення, мистецький дар.

Технологічна революція, перша хвиля якої припала на останню третину ХХ ст., призвела до глобальних зрушень у просторі інформації. Електронні засоби комунікації та технології увійшли в побут населення практично всієї планети. Епоха прискореного технологічного прогресу, що характеризується інноваціями, які невпинно розгалужуються і вдосконалюються, закономірно засвідчує зміни насаперед в масовій культурі й мистецтві та їхньому розповсюдженні.

У контексті трансформації медій термін «інтермедіальність» став ще більше розмитим. Нині він потребує переосмислення, оскільки виразно мігрує від споглядальності над міжмистецькими діалогами у бік експериментів синтезування, що стало можливим завдяки розвитку технологій, насамперед цифрових. На сьогодні більш точним видається термін «інтермедійність», оскільки йдеться про явище, яке не має кордонів, зосереджене на вивченні принципів взаємодії мови мистецтв із розмаїтими технологіями, отож включає в себе мультимодальність, конвергенцію та інтеграцію медіа, їхній синтез, схрещення тощо. Водночас значення інтермедіальності в гуманітаристиці стає все більш вагомим, її вивчає цілий спектр дисциплін: філософія, культурологія, теорія комунікацій, літературознавство, музикознавство, кінознавство тощо. Така ситуація ускладнює вироблення універсальної інтермедіальної методики, потребує співпраці фахівців із медіа і мистецтвознавців.

В останніх дослідженнях інтермедіальності все частіше ставиться питання про конструктивну природу розімкнення медіа-меж. Нині цей напрям спрямований на розмаїті контакти медіа, включно з такими, де слово не відіграє жодної ролі. Медіазнавство, яке намагається взяти на себе провідну роль у дослідженні інтермедіальності, основну увагу зосереджує на поєднанні мистецтва і не-мистецтва, причому останнє займається як питаннями генерування, так і поширенням мистецького повідомлення, його рецепції. Поруч із друкованими медіа, кіно і телебаченням у фокусі повсякчас опиняються засоби масової інформації, що базуються на цифрових технологіях.

Витоки сучасного тлумачення інтермедіальності нині зазвичай асоціативно поєднують із авангардним мистецьким рухом «Флуксус», який об'єднував понад тридцять митців, до числа яких входили музиканти, поети, художники. Їхньою метою було об'єднання розмаїтих способів художнього втілення образів і засобів комунікації, що зумовило низку нових міжмистецьких жанрів, як-от: експериментальний театр, геппенінг, електронна музика, візуальна поезія тощо. Нове експериментальне мистецтво у своїй світоглядній системі орієнтувалося на міжмистецьку трансгресію, розмиття кордонів між такими поняттями як об'єкт і суб'єкт в художній творчості. Один з лідерів «Флуксусу» Дік Гіггінс 1966 р. опублікував есей «Інтермедіа», яке зацікавило вузьке коло читачів. 1981 р. автор уточнив суть своєї концепції: на відміну від змішування декількох виражальних засобів, технік чи поєднання самостійних видів мистецтв, що, наприклад, характерно для опери, він мав на увазі не суму автономних мистецьких феноменів, а їхній абсолютний генетичний сплав. Гіггінс вважав, що інтермедіальні твори були й раніше, але прийшла пора інтенсифікації нової хвилі подібних витворів (геппенінг, відео-арт, антитеатр). Інтермедіальність у розумінні Гіггінса радше видається філософською концепцією, де йдеться не так про поєднання «мистецтво + мистецтво», як «мистецтво + життя».

На початку XXI ст. у науці зазвучали голоси, які стверджували, що будь-який твір інтермедіальний, оскільки в ньому наявні елементи не одного виду мистецтва. Зручну структуру автономії окремих видів мистецтв і раніше небезпідставно піддавали сумніву, висловлювалися думки про хибність трактувань функціонування культури. Наприклад, монополія живопису, скульптури, графіки в образотворчому мистецтві похитнули інтерес до асамбляжу, інсталяції, концептуального мистецтва тощо. Нові процеси підтверджували інтерес до інтермедіальних жанрів музеїв, виставкових залів, галерей. Чимало художніх об'єктів масово тиражувалися, зокрема завдяки поширенню ідентичних копій, що заперечує постулати мистецтва як створення унікальних, неповторних витворів. Сама класифікація, що спирається на матеріальні чинники, втрачала актуальність, оскільки матеріали все частіше комбінуються, а фантазія художника спрямовувалася на дематеріалізацію

творчого об'єкта. Почала більше важити аудиторія, охоплена тим чи тим мистецьким видом, особливостями сприймання, отож, як афористично висловився американський професор Лев Мановіч, «соціологія і економіка перемогли естетику».

Новий лексикон інтермедіальності багато в чому складається під впливом праць німецького дослідника Вернера Вольфа. Переосмислюється також погляд на інтермедіальність як вид інтертекстуальності. Пропонується ширшим поняттям визнати власне перше, оскільки інтермедіальність репрезентує гетеромедіальні зв'язки, різні семіотичні комплекси, а інтертекстуальність – гомомедіальні (відтак останню доцільно вважати видом інтермедіальності). Паралельно у вжиток входить ще один термін – мультимедіальність, що позначає будь-яку комбінацію мистецьких семіотичних систем та електронних/цифрових технологій. У такому випадку мистецтва, які називаємо синтетичними, варто визнати багатомедіальними, аби відрізнити від номомедіальних та полімедіальних артефактів. Виокремлюються як об'єкт дослідження інтермедіальні експліцитні (наприклад, згадка про композитора чи вмонтований портрет художника у вербальному тексті) та імпліцитні (приховані, що існують як натяк, здатні викликати певні асоціації, котрі виходять за межі номомистецтва, імітація ефектів іншого медіума та ін.) покликання, кількість яких зростає в мультимедійних творах. Більш конкретизованим нині видається сам термін інтермедіальність, оскільки науковці намагаються прискіпливіше пояснити слово *медіум*, наголошуючи, що це маркер семіотичних систем, які відрізняються між собою контентом, який передають, і враженнями, що вони спроможні викликати.

Тотальна медіатизація докорінно вплинула на літературу та її теорію. Основним викликом технологічного ландшафту сьогодення стало оцифрування будь-якого контенту (музика, відео, фото тощо). Розміщення тексту в інтернет-мережі зближує різні види мистецтва і створює умови для переплетіння різноманітних артефактів, відтак спостерігається трансформація первісної моделювальної системи. Таким чином ми спостерігаємо, як реагують традиційні мистецтва на нові виклики, а саме:

1) віртуальність стає новою матеріальністю, наприклад, літературу все частіше озвучують, що наближає її до перформансу,

переводять у візуальний ряд, комбінують з іншими мистецькими формами, і вона перестає бути строго віртуальним контентом;

2) поширюються нові способи тиражування, що дедалі більше виключають безпосередній контакт з виконавцем чи самим витвором мистецтва (уявна картина, концертна зала, музей тощо), на зміну читання традиційної книги прийшла тенденція поширення електронних книг, аудіоверсій;

3) змінюються принципи генерування, передачі і сприйняття повідомлення (під яким ми розуміємо і мистецький твір), що призводить до трансформації каналів зв'язку між автором і споживачем і, врешті, самої природи мистецтва. Теза Ролана Барта «Смерть автора» стала особливо місткою в наш час, коли реципієнт надає перевагу інтерактивності, він уже не бажає залишатися пасивним поглиначем.

Утім, слушною є думка німецької літературознавиці Ірини Раєвскі, яка стверджує, що класифікації інтермедіальності невичерпні.

Природньо, що реципієнт охоче надає перевагу сприйняттю артефакта у різних вимірах, і медіатизація прагне забезпечити його комплексом відчуттів, що породжує оцифрований контент, який може бути доставлений будь-куди, коли завгодно, і навіть із можливістю вибирати формат. Таким чином, якщо раніше ми говорили про інтермедіальність як концепцію або ж прийом, то нині вона стає багатоаспектним явищем, закономірним наслідком технологічних новацій. Поетикальні амбіції та прагнення автора (розширити мову мистецтва іншими можливостями, вдосконалювати засоби інспірації уяви, комплексно впливати на реципієнта тощо) нині стають сферою технологій.

Дискусії про медіуми (медіа) продовжуються, а відтак корегується поняття інтермедіальності. Слушною видається думка, що медіа схожі й відмінні водночас, причому відмінність базується на їх подібності, відповідно інтермедіальність – це міст між ними. Ще складніші стали тези теоретиків із появою так званих «нових медіа», зокрема залишається питанням, чи варто ототожнювати поняття нові медіа виключно цифровими платформами. Існують пропозиції вважати їх метамедіумом. Впливовими є заклики поняття медіума розглядати в межах постмедійної ситуації, у такому випадку вивчення взаємодії мистецтв у попередніх епохах не

мають нічого спільного з інтермедіальністю, до якої прикута увага сьогодення. Можна з певністю говорити, що мистецтво постмедійної доби абсолютно трансформувалося. З'явилося таке поняття, як постмедійна оптика, що особливо є впливовою у сфері живопису, фотографії, діджитал-арті.

Апологети постмедійного мистецтва вважають, що нове століття зробило неможливим доступ до реальності, ми сприймаємо світ за допомогою певних медіа, розглядаємо далеке та близьке докільця через екрани гаджетів, проте засилля технологій не варто сприймати як втрату, обмеженість, оскільки насправді саме вони відкрили нові можливості для ущільнення сигналів, здатних впливати на наші відчуття, для нових візій і констатацій.

Постмедіальна естетика – це не специфіка збереження художнього повідомлення (інформації), але насамперед вироблення іншого способу мислення, оскільки ми переживаємо перехід до нової культурної доби, позаяк будь-яка творча діяльність, включно з літературною творчістю, передбачає утвердження нових понять, метафор і операцій, що пов'язані з комп'ютерами та інтернетом. Важливо наголосити, що на наших очах змінюється інформаційна модель. Якщо раніше її схема складалася з трьох компонентів (автор – текст – читач), то нині поступово все інтенсивніше додаються інші компоненти – софт (програмне забезпечення в прямому і переносному сенсі), що використовує як автор, так і читач. Софт став універсальною мовою, інтерфейсом нашого спілкування та нашого світу. На початку XXI ст. він видається тим, чим для початку XX ст. була електрика. Власне, цифрові медіа існують тільки завдяки софту, він робить доступним медіаконтент.

Нові історичні умови суттєво змінюють і аналітику гуманітарних наук, дають можливість професійно використовувати науку про відомості, статистику, точні науки. Серед дослідників постмедійної оптики нині заслуженим авторитетом користується американська науковиця Розалінда Краусс, автор праці «“Подорож Північним морем”: мистецтво в епоху постмедіальності». У ній авторка наголошує, що специфічні медіуми минулого – живопис, скульптура, тощо – претендували на чистоту форми та прагнули до автономії, але ця автономія виявилась примарною, на їхню зміну прийшли абстрактне мистецтво, концептуалізм, медійні експерименти.

Отже, призначення і природа інтермедіальних студій упродовж останніх десятиліть зазнала суттєвих змін, ми стаємо свідками їхнього розгалуження, що врешті-решт сприяє новому ракурсу презентації естетичних продуктів і мистецтвознавчих теорій. Не зважаючи на дискусійність сучасного глосарію інтермедіальності, він розширює межі однозначності, дає право суб'єктивно підходити до об'єкта вивчення, користуватися конкретною концепцією, яка з погляду дослідника є оптимальною для досягнення певної мети. Безсумнівно, інтермедіальне прочитання у літературознавстві має перспективи для подальшого розвитку, і вивчення його досвіду дає можливість побачити чимало здобутків в українському науковому просторі.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

1. Дізнайтесь про історію створення та діяльність міжнародного мистецького руху «Флюксус». Ознайомтесь із роботами його учасників.
2. Складіть бібліографію есеїстики Діка Хігінса. Визначте основні тези однієї з праць.
3. Чи доцільно, на Вашу думку, усталений термін «інтермедіальність» змінити на «інтермедійність» у дослідженнях епохи технологічних революцій?
4. Дайте визначення ключовим словам теми. З'ясуйте суть інших слів та термінів з нового лексикону інтермедіальності.
5. (Обґрунтуйте свою позицію в дискусії: «Яке поняття є ширшим за своєю суттю – інтермедіальність чи інтертекстуальність?»)
6. Поясніть, яким чином традиційні мистецтва реагують на нові виклики.
7. Запропонуйте схему інформаційної моделі постмедійної доби.
8. Чи витіснять технологічні засоби індивідуальність автора на маргінесі? Запропонуйте власну профетичну концепцію.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бербенець Л. Деякі аспекти тлумачення термінів і понять у межах інтермедіальних студій. *Література на полі медій*. Київ, 2019. С. 66–88.
2. Бурлака В. Постмедійна оптика. Українська версія. Київ, 2019.
3. Землянська А. В., Шарова Т. М. Світова література в умовах глобалізаційних процесів. Мелітополь, 2019.
4. Пушонкова О. Динаміка утворення концептуальних домінант візуальної культури постсучасності. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія «Філософія». 2018. № 21. С. 61–68.
5. Циховська Е. Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності. *Слово і час*. 2014. № 11. С. 49–59.
6. Шестакова Е. Інтермедіальність: м'яка «експансія» художності у словесність масової комунікації. *Філологічні семінари*. 2016. Вип. 19. С. 59–72.

ЕВОЛЮЦІЯ ПЕРФОРМАНСУ ЯК ЗРАЗКА ФОРМУЛИ **МИСТЕЦТВО + ТЕХНОЛОГІЇ + ЖИТТЯ**

Ключові слова: акціонізм, перформер, імпровізація, публічний жест, тілесна образотворчість, комунікативність, медіаперформанс, цифрові видовища, концептуальне мистецтво.

Будемо вдячні нашому культурному середовищу, ширше – нашому часу, що перекинув догори ногами все, що здавалось таким усталеним, за можливість пережити й одномоментно осмислювати ту даність, яка і наповнює собою перформативні практики.

(Наталія Малютіна)

Перформанс (англ. *performance* – виконання, представлення, виступ) – одне з популярних сьогодні видовищ, суть якого полягає у спостереженні за народженням твору в реальному часі. Його вважають формою акціонізму, або так званого «мистецтва дії», до якого зараховують розіграні «вистави» чи спровоковані видовищні «події», де важливий не так результат творчості, як процес його створення. Однак варто наголосити, що у перформансі, на відміну від інших акціоністських жанрів, сценарій є важливим компонентом, відтак він видається ближчим до звичайної вистави, яку можна розігравати у будь-якому просторі, включно з вулицею. Для перформансу надзвичайно важлива імпровізація, зокрема імпровізація глядачів, які можуть бути залучені у видовище.

Як мистецький феномен, перформанс має свою естетику та історію. Витоки жанру сягають футуристичних постановок, розваг у кабаре, що мали місце на початку ХХ ст. Вже тоді організатори дійств використовували гру світла, відеопроєкції, аби досягти бажаного ефекту. Однак виокремлення і концептуалізація автономії перформансу відбулось у 60-х та на початку 70-х рр. ХХ ст.

Його витоки тісно пов'язані з образотворчим мистецтвом, цікавим є погляд, який номінує живопис як застиглий перформанс. Експерименти в цьому напрямку утвердились, коли стало запитуваним абстрактне мистецтво та концептуалізм – літературно-художній напрям 60-х рр. ХХ ст., що є опозицією до поп-арту, оскільки його образи апелюють не до емоційної реакції, а до інтелектуального осмислення.

Середина ХХ ст. позначена нав'язливими ідеями щодо поєднання театру і відео. Вважалося, що театральні спектаклі вичерпали свої творчі можливості, а кіно, або драма на екрані, точніше – ностальгія за нею, втрачає суголосність співпереживання глядачів, енергія спільноти яких вкрай важлива у театрі. У цей час (кінець 50-х рр.) у науковий обіг був введений термін «перформативність», який приписують британському філософу Джону Остіну. Ембріоном нового мистецтва стало використання відео в виставах, що репрезентувало поєднання матеріального і нематеріального чинників із метою підсилення емоцій реципієнта. Однак виявилось, що такий театр подвійної візуалізації був лише унікальним досвідом народження кросс-дисциплінарних форм мистецтва. Він вимагав складної апаратури, точної синхронізації між сценічними діями і відео, вдумливого масштабування. Пам'ятником тогочасних наративних ідей став мультимедійний театр у Празі «*Laterna magika*» («Чарівний ліхтар»), який пропонує унікальні постановки, в яких сполучено переважно кінопроекції і балет.

Для широкої аудиторії кінця ХХ ст. перформанс означав певне дійство, жива візуально-процесуальна композиція з елементами хореографії, пантоміми, музики, поезії, відео, кіно тощо. Його називають театром візуальних мистецтв, хоча радше він ближчий до читання поезії, виконання музики, що об'єднують парасольковим терміном «публічний жест». Суттю перформансу є створення артефакту за принципом синтезу мистецтва і не-мистецтва, демонстрація творчого акту. Головний інструмент такого дійства – тіло, хоч може бути присутнє і екранне доповнення, мовленнєва комунікація, однак слово у такому демонстративному акті стає більше символом, яке супроводжує дію (імітацію). Таким чином ігровий компонент нейтралізує «гегемонію мовлення», а з нею і амбіції дидактизму та профетизму. Під час перформансу нерідко

провокативно досягається глядацький дискомфорт, справжній шок, зумовлений епатажем, виходом за межі етичних правил. Подекуди митці вдавалися до жорстокості, садомозахізму, але в процесі таких дійств гостро поставали питання самоідентифікації, сенсів життя і смерті, сексуальності, насилля, дискримінації¹⁴. Таким чином до комплексу подій перформансу додається реакція публіки та її документація і навіть рефлексія критики.

У СРСР з його регламентом у сфері культури звертання до перформансу спостерігаються рідко, або ж до нього вдавалися креативні митці у вузьких колах. У кінці 80-90-х рр. ХХ ст. публічна перформативність почала проявлятися на теренах України. Зокрема яскравою подією стала поезоопера «Крейслер Імперіал» (реж. Сергій Проскурня), що представила творчість групи Бу-Ба-Бу. Прикладом перформансу варто вважати дійство «Прокидання поезії» (жанр за визначенням творчої групи – інтермедія), яке задумали і втілили у Львівському оперному театрі ті ж самі бубабісти. Через чверть століття учасники цієї акції згадували:

Проскурня: І от, відкривається завіса, шикарний світанок Ринзаків...

Ірванець: Металева завіса, з деренчанням, подібним на будильник.

Проскурня: ...Українське мальовниче село, ландшафти... І ми виносимо на сцену ящик пива. У цей момент Позаяк, який лежав прямо під завісою на надувному матраці, прокидається, повертає голову в зал, бачить повний зал людей, і дуже чітко вимовляє: «Хто п'є пиво – той счить криво».

Проскурня: А фінал був такий: симфонічний оркестр опери непомітно зайшов на свої місця, і коли Недоступ виконував пісню на слова Позаяка:

... Якщо ти лежиш у гробу,
Спокійно лежи на горбу
Життя непогана хріновина
Тобі ще заграють Бетховена!
І тут, народний артист України...

Ірванець: Та-да-дадам!

Проскурня: ...Ігор Лацанич у фракю змахує паличкою, і оркестр грає першу частину п'ятої симфонії Бетховена! (*Захоплено*) Так судьба стучиться в дверь!

¹⁴ Приклади найбільш резонансних перформансів, що шокували глядачів, наведені в книзі Катерини Станіславської «Мистецько-видовищні форми сучасної культури» (2016), с. 88.

Андрухович (впевнено): І грає при цьому непогано, треба сказати.

Проскурня: Хлопці не знали нічого про оркестр! Я верещу їм «Залазьте ногами на ліжка», а Лисик в цей час керує «світанком», і зв'язується з верховими, які керують декораціями, і це мальовниче село раптом починає валитися. Все падає або злітає, відкривається чорний безкінечний простір сцени, контрове світло, і в цей час Віктор починає читати... Що ти читав там?

Неборак (спокійно): Я читав Дмитра Павличка¹⁵.

Так група талановитих молодих львів'ян прощалася з минулим «совком» сміючись, поширюючи емансипаційну сугестію, що певним чином впливала на самоідентифікацію суспільства після проголошення незалежності. За визначенням Оксани Ніколаєвої, «характерне для творчості “Бу-Ба-Бу” прагнення стерти межі між перформансом і дійсним життям карнавальне за своєю суттю, адже карнавал є не просто драматичним дійством, а способом існування»¹⁶. Катерина Станіславська виділяє такі засадничі характеристики перформансу: тілесна образотворчість, креативна комунікативність, театральність та видовищність, причому остання прикмета функціює у модусі бумеранга, оскільки театр також почав активно переживати вплив перформансу, що помітно вплинув на постановки. Утім, суперечки про мистецький статус перформанс-арту тривають. Причому дослідники вказують, що перформативність стала (у певній формі і була раніше) практикою далеко за межами мистецтва – в галузі релігії, політики, освіти тощо.

Новий виток розвитку перформансу відбувався під впливом медіазасобів та прапором постмодернізму. У багатьох видах мистецтва інтенсифікувалися зміни, лідерами тенденцій стають еkleктизм, трансгресія, антиінституціоналізм. Перформери, шукаючи шляхів виразності для своїх задумів, починають усе більше орієнтуватися на медіа технологічної епохи. У ту пору, коли наші бубабісти шокували публіку своїми виступами, у світі перформанс уже активно утверджувався як модна, авангардна забава, хоча його інструментарій використовували і для серйозних шоу. Гібридні поєднання

¹⁵ Поезоопера з автомобільною назвою. Збруч, 2015. <https://zbruc.eu/node/35458>.

¹⁶ Ніколаєва О. Модус театральності у творчості представників угруповання «Бу-Ба-Бу». *Синопсис: текст, контекст, медіа*. 2021. 27(4). С. 205.

перформансу з медіаіндустріями зумовили нове розуміння терміну на його означення. Наприкінці ХХ ст. під цим поняттям здебільшого розуміли «прояв мистецької видовищності у культурі, творчу аудіовізуальну, вербальну, медійну дію, що має комунікативну функцію», яка «була задумана художником та демонструється перед глядачами у художніх галереях, музеях чи на вулиці»¹⁷.

Сучасний продукт перформерів важко уявити без використання фото та відео, але вони незмінно надавали перевагу візуальному сприйняттю, відтак дійство не потребувало перекладу. Однак «класичний» арт-перформанс існував паралельно, він явно тяжів до соціальних та політичних проблем. Його залучають до численних протестних акцій, надаючи функції живого плакату, агітки. Запит на видовищність використовують і популісти, економісти, вдаючись до живої реклами. Таким чином перформансу стали прищеплювати функції маніпуляції свідомістю, хоч засадниче він був способом оголення найважливіших онтологічних проблем, що спонукав ідентифікаційну реакцію глядачів. Деякі ігрові акції балансують на грані інформаційного тероризму, богохульства, аморальності, але вихід за грані звичного дає змогу розбудити допитливий розум, що засипає в рутині масової культури. Однак безсумнівно, що сьогоднішня засвідчує попит на видовища, котрі вдаються до адіовізуальної універсальної мови, котра насторожує своєю алогічністю, проте здатна викликати емоції і, найголовніше, народжувати нові сенси, спрямовані на зростання інтелектуалізму мас.

Як бачимо, перформанс пережив низку метаморфоз. Нині лідером серед його популярних форм слушно вважають цифровий інваріант, котрий можна використовувати в усіх сферах індивідуального або масового спілкування завдяки розвитку медіатехнологій. Стрімкі художні інновації ґрунтуються на доступності комп'ютерних програм, за допомогою яких креативні автори продукували спецефекти, які одночасно захоплювали та бентежили. У кібернетиці почали вбачати потенціал нового художнього процесу. Упродовж останньої третини ХХ ст. в перформативних

¹⁷ Вишеславський Г. Перформанс в культурі та мистецтві 1950–2010-х років. Плинність форм і змістів. *Сучасне мистецтво*. 2019. № 15. С. 90.

експериментах масово почали використовувати монітори та проєкційні екрани, вмонтовуючи візуальні медіа в живі виступи. В Україні помітними подіями в культурі стали ініціативи поета Назара Гончара («Театр Ледачої Істоти»), перформанс «Perhaps»), Юрія Андруховича та гурту «Karbido» («Самогон»), Василя Махна та тернопільського арт-бару «Коза» (драма-оперета «Coney Island»), режисера Василя Вовкуна (опера-ораторія «Цар Едіп» просто неба, проєкт «Видива») та ін.

У XXI ст. потужним поштовхом для розвитку цифрових видовищ став карантин, зумовлений пандемією. Нині поняття цифрового перформансу розширило межі, позаяк воно включає як тілесність, так і віртуальну реальність, інсталяції, комп'ютерні ігри та інші технологічні засоби, інтегровані у наше повсякдення. Така естетика нагадує квести, які спрямовані на залучення глядача до безпосередньої участі в них.

Отже, перформанс – вид творчої діяльності, що сповна базується на сполученні потенціалу різних медій. Суть цієї інновації полягає в публічному створенні експериментального артефакту шляхом синтезу мистецтва, не-мистецтва та медійних технологій, що не претендує на тривалість і визнання. Основними етапами його розвитку стали часові відтинки, в яких панували такі інноваційні естетики: дадаїзм (1910–1920), поп-арт (1950–1970), концептуальне мистецтво (кінець XX – початок XXI ст.). Залучення комп'ютерних технологій зумовило масове поширення перформансу. Виникає нова виражальність мистецтва на перетині з повсякденням, що сприяє оригінальній комунікації перформерів з аудиторією задля досягнення цілей, які можуть стосуватися актуальних проблем, що постають перед глобалізованим світом.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

1. Назвіть умови виникнення перформативних практик початку XX ст.
2. Вкажіть найрезонансніші перформанси середини XX ст.
3. Який зв'язок між запитованістю перформансу і постмодернізмом?
4. Які перформанси українських літераторів кінця XX – початку XXI ст. вам відомі.
5. Яким чином технології вплинули на сучасний перформанс?
6. Як ви розумієте формулу *мистецтво + не-мистецтво*.

7. Що характеризує дійства, що організовані у річищі формули *мистецтво + технології + життя*?
8. Які теми перформансу ви б запропонували для відзначення Дня української писемності і мови в студентському середовищі?
9. Кого вважають автором терміну «перформанс»? Дізнайтеся історію його перших застосувань.
10. Які види концептуального мистецтва, окрім перформансу, ви знаєте?

ЛІТЕРАТУРА

1. Будій З. І. До проблеми перформативності літературного твору. *Наукові записки. Серія «Філологічна»*. 2013. Вип. 35. С. 55–56.
2. Вишеславський Г. Перформанс в культурі та мистецтві 1950–2010-х років. Плинність форм і змістів. *Сучасне мистецтво*. 2019. № 15.
3. Малютіна Н., Нечиталюк І. Перформативні практики: досвід осмислення : монографія. Одеса, Астропринт, 2021.
4. Мельник М., Ковпак Н. Перформанс як форма акціонізму в контексті сучасних мистецьких дійств. *Культура і сучасність*. 2018. № 1. С. 87–92.
5. Нечиталюк І. Український літературний перформанс.. *Вісник ОНУ. Сер.: Філологія*. 2014. Т. 19. Вип. 2(8). С. 49–57.
6. Яцик І. Перформативні практики у творчості українських митців (кінець ХХ – початок ХХІ століття). *Художня культура: актуальні проблеми*. 2021. № 17 (2). С. 66–72.

СПЕКТР ІНТЕРМЕДІАЛЬНИХ ІГРОВИХ ПРАКТИК ПОСТМЕДІЙНОЇ ДОБИ

Ключові слова: гепенінг, флешмоб, мобер, відеогра, геймер, провокація, «театр жорстокості», homo ludens, Digital art, субкультура.

*Усі види мистецтва служать найбільшому з мистецтв – мистецтву жити на землі.
(Бертольт Брехт)*

*І не існує причин для того, щоб вважати, що це не стосується мистецтва цифрового, котре стало невід'ємною частиною нашого життя.
(Олексій Клековкін)*

За останні десятиліття у зв'язку з розвитком технологій суттєво розширився лексикон на означення інтермедіальних практик. Вони легко проникнули в маскультуру. Однак кожен з подібних термінів заслуговує уточнення в річищі інтермедіального курсу.

Чи не найближчим поняттям до перформансу зазвичай вважають гепенінг. Про початки його застосування свідчив Дік Гіггінс у своєму відомому есе «Інтермедіа». З нього відомо, що 1958 р. у малярський колаж чи не вперше ввели живих людей, назвавши цю інновацію «гепенінгом». Нагадаємо, що колаж – це технічний прийом образотворчого мистецтва, суть якого полягає у поєднанні різних за фактурою та кольоровою палітрою предметів, як-от афіш, газет, шпалер. У широкому значенні колаж став застосовуватися і в інших видах мистецтва шляхом монтажу різностильових об'єктів або тем задля естетичного ефекту. Збагачені людськими фігурами колажі стали сприймати як новий медіум – «гепенінг», визначальною особливістю якого є експериментальне сполучення колажу, музики й театру. Обов'язковими компонентами цього мистецького формату є видовищність у річищі дії, однак існують й інші особливості, за якими воно завжди буде впізнаване.

Гепенінг (англ. *Happening* – випадок, подія) відрізняється від організованого заходу (спектаклю) своєю стихійністю, провокативністю, високою мірою імпровізації, а відтак і непередбачуваності. Останнє сповна залежить від глядачів, які стають співавторами дійства. Як правило, гепенінг – мультимедійна подія, яка розігрується на публіці, з залученням елементів хореографії, театрального мистецтва, поезії, музики. Окрім того, його естетичними важелями може бути кіно, відео, фото, а також звичайне довкілля, ландшафт, погода, звучання вулиць, площ і т. п. Згідно з Жаном-Полем Сартром, предтечею цієї імпровізації став так званий «театр жорстокості» Антонена Арто. 1932 р. Арто опублікував маніфест нового театру та пояснив його концепцію, що культивує жорстокість актора до самого себе, оскільки він повністю повинен підкорити себе дисципліні, спрямованій на руйнування індивідуальності, задля виявлення колективного несвідомого. Для цього різновиду театру важливе не так дійство, як подія, у якій є глядач.

1952 р. відбувся «спектакль» «4'33» – рівно стільки часу нерухомим залишався на сцені піаніст, який нібито вийшов виконувати свій твір на концерті. Подивовані такою поведінкою музиканта глядачі почали шуміти, обурюватися, і, власне, їхня реакція стала центральною подією псевдоспектаклю. Цей творчий експеримент можна вважати першим гепенінгом, хоча сам неологізм належить Джону Кейджу Алану Капроу, і якраз про нього згадував Гіґінс. За констатацією самого Капроу, гепенінг ближчий до життя, ніж до мистецтва. Сам він продемонстрував різні варіанти свого творчого дітища, хоч на початку свого існування вони ще мали певні сценарії, але домінувала принципова відмова від звичних атрибутів театру. Послідовники Капроу почали ініціювати подібні виступи в Америці та багатьох країнах Європи. Після отримання чималого досвіду Капроу визначив 6 провідних рис гепенінга:

- 1) відповідне задуму середовище;
- 2) невіддільність від глядачів, їхня співучасть у дійстві;
- 3) безпосередність акції;
- 4) відсутність сюжетної лінії та чіткого плану;
- 5) чинник випадковості, натуральності;
- 6) короткочасність та неповторність.

Самобутність гепенінгу в період його особливої популярності (1960–1970-і рр. ХХ ст.) вивчала американська мистецтвознавиця Сьюзен Зонтаґ. Вона зосередила увагу на таких особливостях, як поводження з публікою і з часом. За її спостереженнями, провокаційність таких видовищ справляє враження тому, що акціоністи потішаються над публікою або знущаються з неї, інколи шокуючи, але радше даючи відчуття абсурду, оскільки глядач залишається ні з чим. Натомість нерегламентована тривалість гепенінгу не дає зрозуміти глядачеві, чи закінчилось дійство, і таким чином відбувається провокація його реакції. У цілому гепенінг розширює ігровий простір, доводить, що *homo ludens* продовжує шукати нові форми.

Активно використовується нині така мистецько-видовищна форма культури, як флешмоб, причому здебільшого його підготовка є результатом комунікації в інтернет-мережі. Саме там формуються спільноти, яким характерні почуття колективної ідентичності, спільні цінності та готовність їх захищати – як у комунікативній мережі, так і за її межами. Уміла координація цих спільнот приваблює творчий прошарок, який прагне вплинути на економіку та політику. Але, оскільки важливою формою суспільного життя є гра, її охоче застосовують для певних цілей, а також для видовища, розваги, що може містити певні смислові підтексти. З англійської лексему флешмоб дослівно можна перекласти як «спалах натовпу», інший варіант – «миттєвий натовп» (*flash* – спалах, *mob* – натовп). Первісне семантичне навантаження терміну – масова акція, несподіване виникнення великої групи людей, які виконують певні дії чи засвідчують якісь наміри виключно своїм виглядом. Інакше кажучи, флешмоб – це масовий спектакль, акція, що для випадкового глядача видається стихійним явищем. Роком народження флешмобу вважається 1903, батьківщина – Нью-Йорк, а «пологовим будинком» – меблевий магазин, у якому натовп, згідно з апріорною домовленістю, несподівано почав наполегливо шукати «килим кохання» для заміської громади.

Флешмоб може мати ідеологічне або соціальне завдання, але інколи його самоціль – креативність. Не завжди можна прогнозувати реакцію на подібні акції, а тому глядачі приречені стати мимовільними учасниками дійства. Подібні флешмоби можуть набувати рис арт-тероризму, в такому річищі працюють окремі

радикальні феміністичні організації. Основний принцип флешмобу – спонтанність, мобери в межах задуманого видовища мають певну свободу дій та креативності. Як правило, сценарій флешмобу має всі прикмети абсурдності. Важливою передумовою його проведення є заборона будь-яких анонсів, хоча результат зазвичай потрапляє в поле обговорення, включно зі ЗМІ. Згідно з правилами флешмобу, ніколи не можна повторювати акцію, яка десь проходила, тобто дійство карнавального характеру повинно бути абсолютно новим. На сьогодні науковці виокремили низку видів флешмобів, але досягти класифікації в остаточній версії неможливо, позаяк ця форма видовища продовжує розвиватися. Цілком ймовірно, що згодом такий вид акційності стане самостійним художнім явищем арт-моб.

Для багатьох форматів інтермедіальних жанрів технології, зокрема цифрові, виконують хіба що допоміжні функції, однак останні стали екранною квінтесенцією такого феномену як «відеогра». Якщо в театрі умовні декорації і гра акторів стають відбитком життєвих перипетій, кіно не обмежує себе рамками часу і простору, створюючи інореальність, то відеогра дає можливість стати самому учасником певної віртуальної реальності, впливати на хід подій, образну систему, наративи, дискурси тощо. У цьому плані відеогра видається новим витком творення арт-дійсності. Як театр і кіно, вона також має літературну основу, хоча в її межах повністю нейтралізується культ канонічного тексту, а тим більше це видовище виразно ілюструє смерть автора, перехід рушійної сили видовища до його співавторів – учасників.

Безперечно, етап відеоігор в культурі став наслідком розвитку технологій, комп'ютерного забезпечення, що досягає неймовірної переконливості ірреального, як на рівні зображення, так і звуку. Дискусійним є питання щодо приналежності відеоігор до мистецької творчості. На перший погляд, мета функціонування художнього світу і світу відеоігри різна, адже прагнення до виграшу не збігається з самодостатністю художнього твору. Проте спільною для обох є утворення певної замкненої системи, що живе за своїми законами і протистоїть реальному життю, є виходом за його межі. Гра і мистецтво є комунікативними формами (як вербальними, так і невербальними), що підлягають формулі «суб'єкт – об'єкт –

суб'єкт», де під суб'єктами розуміємо автора і реципієнта. Утім, є аспекти, які істотно розділяють ці дві форми самореалізації людини, що стосується значною мірою авторства. Варто погодитися з вченими, які віртуальну культуру гри трактують сукупністю жанрів, специфічною інтермедійністю, що занурює глядача у концептуально новий простір твору за допомогою технічних засобів. Тому, на відміну від художнього світу мистецького твору, конкурентом йому стає техно-художній гібрид, причому технологічні складники є не лише передумовою явища, а єдиним способом його функціонування.

Комп'ютерну гру характеризують певні риси, що відрізняють її від інших жанрів: інформаційна насиченість, підпорядкованість законам інтернет-мережі, розширення наявних комунікативних можливостей, і, найголовніше, індивідуалізація отриманої інформації, оскільки саме отримувач продукту керує послідовністю подій та явищ, а хід гри врешті залежить від креативності споживача.

Візія розробників відеоігор на свою роль – це окреме питання, яке потребує дослідження, але більшість із них свідчать про типове для автора-митця втілення власних думок, почуттів, фантазій. Зазвичай сюжети будуються на основі популярної літератури та фільмів, що в результаті перетворюються на віртуально-театральну постановку мультиплікаційного штибу, яка передається в руки гравця. Створення відеоігор відбувається за законами сюжетно-композиційної організації мистецьких творів, важливе місце належить власне візуальному втіленню, що підлягає естетичним тенденціям (використання динамічної графіки, музичного супроводу, спецефектів тощо). Принципова відмінність відеоігри від мистецького твору – інтерактивність. Глядач засадниче наділяється засобами впливу на твір-гру та відчуває себе її співавтором. Відеоігра – процес, здатний захопити, його чисельні прихильники склали специфічну геймерську субкультуру, тобто суверенне утворення в межах панівної культури. Своєю чергою класифікація геймерів (гравців) ґрунтується на рівні їхнього залучення – від любительського інтересу до професійного способу життя. Однак шлях вдосконалення гравця небезпечний, оскільки той може стати залежним, жертвою ігроманії.

Самі комп'ютерні ігри дуже швидко розвиваються, що позначається на естетиці цього феномену. Показово, що відеоіндустрія, на

кшталт кіноіндустрії, має низку нагород, серед них найпрестижніша – «Золотий джойстик» (Великобританія). Нині Digital art, тобто твори у цифровій формі – повноцінний сегмент культури, дослідники яких приділяють увагу як технологіям, так і композиційним прийомам, формам, жанрам, що є іманентними прикметами мистецького тексту.

Окремої уваги заслуговують особливості сприйняття мистецтва цифрової доби. Сучасні реалії дають змогу стверджувати, що екранів, створених колись для еліти, можуть уникати тільки заможні люди, з високим статусом. Інтернет виявився своєрідним джином, випущеним із пляшки. Однак сподівання його позбавитися є наївними, хоча можна вплинути на продукцію, сприяти доброму смакові споживача цифрової культури. Варто наголосити, що мистецтво завжди перебуває на перетині з іншими культурними феноменами – релігією, політикою, ідеологією, соціальними рухами тощо. Мистецтво храмів, палаців чи вулиці істотно відрізняється одне від одного. Спроби надати вагу мистецтва для мистецтва у суспільстві не були успішними, але потреба у «штуці» (штучному світі) завжди існувала.

Нині не викликає сумніву той факт, що будь-який мистецький твір – полісемантичний, а його сенси, коди розкриваються завдяки інтелектуальній діяльності реципієнта (споживача). Цифрові технології здатні формувати різні навички: з одного боку, критичне мислення, навички верифікації, з другого, ілюзію доступності будь-якої інформації, а відтак її знецінювання, підлягання маніпуляціям. Непереконливими видаються спроби порівняти «високе» мистецтво минулого із формами його сьогоденного побутування, оскільки, за Ніцше, сакралізація минулого завжди тисне на сучасність. Інтерпретації потребує також умовний поділ мистецтва на елітарне й масове. Чи може споживач постмедійної доби пізнавати високе мистецтво? Чи він приречений на розтиражовану масову культуру, яка користується виключно штампами з метою впливу задля комерційного зиску? На ці питання у суспільстві і науці циркулюють різні відповіді.

Роль автора-митця у цифровому світі відмінна від його попередників. Зазвичай реалізація їхніх задумів неможлива без кваліфікованої інженерної команди. Однак у мистецтвознавстві зростає кількість студій, присвячених Digital art. У полі зору дослідників

перебуває ціла конфігурація чинників, серед яких особливе значення має споживач, чого не було в мистецьких студіях раніше. Втручання цифрових технологій насторожує багатьох перспективою реальної «дегуманізації» мистецтва. Однак авторитетні дослідники певні, що така загроза гіперболізована, сучасна смуга розвитку мистецтва з його провокаціями, тяжінням до гри здатна примножити ракурси, питання, проблеми, що насправді збагачує естетичний дискурс сучасності.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

1. Спробуйте чітко визначити різницю між перформансом і гепенінгом, спираючись на аргументи науковців.
2. Наведіть приклади гепенінгу, в якому важливе місце належить художньому слову.
3. Охарактеризуйте кілька літературних флешмобів останніх років, що отримали схвальні відгуки у суспільстві.
4. Як використовують арт-гепенінги в корисливих цілях (у сфері політики, бізнесу)?
5. Чи можна вважати мистецтво, що використовує мультимедіа, виключно масовим? Чи є підстави в наш час виокремлювати елітарне мистецтво?
6. Відеогра – авторський продукт чи воно може адаптовувати відомий літературний матеріал?
7. Чи є підстави вважати Digital art повноцінним сегментом культури сучасності? Ймовірно, це зразок молодіжної субкультури?
8. Чим відрізняються погляди на відеогра Івана Скиби і Катерини Станіславської?

ЛІТЕРАТУРА

1. Вишеславський Г. Гепенінг і його місце на мапі термінологічної системи акціонізму. *Мистецтвознавство України*. 2018. № 18. С. 23–31.
2. Вишеславський Г. Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України. Париж-Київ, 2010.
3. Клековкін О. Homo Digital: Формула споживання (Малий органон). *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2019. Вип. 15(1). С. 69–77.
4. Скиба І. П. Відеогра як феномен сучасної культури. *Вісник НАУ. Серія: Філософія. Культурологія*. 2020. Т. 31. № 1. С. 163–169.
5. Станіславська К. І. Комп'ютерна гра як мистецька форма [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Vdakk/2010_2/22.pdf.
6. Станіславська К. Мистецько-видовищні форми сучасної культури. Київ, 2012.

МЕРЕЖЕВА ЛІТЕРАТУРА У СИСТЕМІ МУЛЬТИМЕДІЙНИХ СУБКУЛЬТУР

Ключові слова: панмедіалізм, кібература, металітература, активний читач, домережевий гіпертекст, медійний гіпертекст, гібридизація медіа, внутрішньоконструкційна інтермедіальність, позакомпозиційна інтермедіальність, гіперпосилання.

*Історія мережевої літератури – це,
власне, історія інтернету.*

(Ірина Славінська)

Наш курс розпочався з'ясуванням механізмів «перекладу» в мономедійний вербальний реєстр творів інших видів мистецтва. Однак поряд із цим явищем у сучасній літературі поширюються мультимедійні твори, функціонування яких стало можливим у постмедійну епоху. Мультимедійними текстами називаємо такі, які народжуються як засадниче поєднання вербального твору, кінетики, візуальних і аудіальних образів, що одночасно впливають на різні органи чуття. Простим прикладом мультимедійності може бути експериментальна книжна продукція (наприклад, до книги додається музичний диск). Складнішим є феномен, що нині перебуває ще на етапі становлення, – мережева література.

Мережева література відображає актуальний напрямок сучасних інтермедіальних пошуків. Поле медіакультури не може не впливати на літературу сьогодення, а тим більше майбутнього, породжуючи нові типи інтермедіальності. Панмедіалізм, технологічне вдосконалення комунікаційних систем і зростаюча роль інформації – ці процеси, свідками яких є всі ми, називають «третьою хвилею цивілізації». Навіть поняття мистецтва (art) у певних сферах замінюють поняттям медіа (media). Сучасна література розмикає кордони різних видів мистецтв, уникає гомогенності, водночас вона «селекціонує» і формує читача, який володіє засобами сучасної інтернет-комунікації.

Навряд чи етично буде наполягати, що електронний двійник літератури, що існує в Інтернеті, маргіналізує традиційне письменство, радше навпаки: криза книжного формату письменства зумовила її нові формати. Усю літературу, колообіг якої відбувається в інтернеті, слушно розділити на три види: матеріалізована раніше у паперовій (книжній) формі, що згодом буда оцифрована і розміщена в мережі; написана і поширена виключно в електронному форматі; і, нарешті, власне мережева література, яку неможливо репрезентувати виключно на аркуші, що є традиційним носієм письменства, оскільки тоді зазвичай її рухлива образотворча система руйнується та знецінюється. Назва останньої має конкуренцію з такими маркерами, як віртуальна література, Інтернет-література, комп'ютерна література, кібература. Однак в наукових працях спостерігаємо домінування категорії з найменуванням «мережева література».

Запитуваність мережевої літератури виникає в добу, коли технологічні засоби відкрили можливість змінити письменство у бік інтерактивності, що є важливими для будь-яких ігрових практик сучасності. Інтернет виявився «майданчиком без кордонів», поширювати у якому літературний текст виявилось напрочуд зручно. В його межах зникає статусна відмінність між автором і читачем, а подекуди сам скриптор стає одним із ігрових компонентів містифікації, яка широко розповсюджена у віртуальному світі. На користь мережевої літератури свідчить дешевизна її публікації, унеможливлення редакційного (без бажання автора) або ж цензурного втручання. Утім, ці особливості призводять і до негативних результатів, адже в інтернет постійно вкидаються відверто слабкі твори, опуси для домашнього вжитку, схожі на забаву, а нерідко і провокаційні тексти аморального характеру із засиллям жорсткої наруги, порнографії, ненормативної лексики тощо. На цій підставі двочленний поділ на письменство елітарне та масове окремі дослідники перетворюють на тричленний, у якому третю позицію посідає сира, любительська за своєю суттю, мережева література.

Однак ця сфера продовжує приваблювати багатьох авторів, адже в межах інтернет-простору виникають чи апробуються нові жанри, можна оприлюднити процес творчості (творчу лабораторію), до чого завжди прагне металітература, і найголовніше –

народжується «активний читач», що стає не просто метафорою, а впливовим чинником новоствореної літературної системи. Основна інноваційна прикмета літератури в інтернет-мережі – її здатність видозмінюватися, зокрема в інтермедіальному сенсі. Не зважаючи на дискусії щодо самоцінності мережевої літератури та перспектив її розвитку, у студіях науковців інтерес до неї очевидний. Серед інших аспектів її вивчення нині виокремлюється осягання проблеми інтернет-літератури як різновиду інтермедіальності.

Визначальною рисою мережевої літератури є її гіпертекстуальність. Теорія літератури, що в другій половині ХХ ст. зосередилася на осмисленні феномену тексту, нині перейшла на ширші горизонти. Гіпертекст можна розглядати як варіант представлення репрезентації знань, а водночас і художнього світу, розширення способів комунікації завдяки організації мережевого соціального простору, що уможлиблює застосування більш досконалих пошукових систем. Слово «гіпертекст» відоме з 1965 р., його ввів у обіг програміст Теодор Нельсон на означення документа, складеного з невеликих текстових фрагментів, які можна читати різними способами, які вибирає читач, і кожен з них є правомірним. Натомість під гіпертекстуальністю розуміють властивість мережевої літератури, яка відзначається багатомірністю, нелінійністю, можливістю моментального переходу між рівнями твору.

Прагнення до такої читацької свободи фіксувалося вже давно, і чимало «паперових» книг його засвідчують. Серед найперших показових зразків нового художнього мислення стала диалогія про Алісу Льюїса Керролла, написана ще в ХІХ ст. Науковці виокремлюють щонайменше два види літературного гіпертексту:

1. Домережевий гіпертекст – це письмовий документ, який фіксує напрямки розвитку культури і лектури зокрема. Його головна ознака – нелінійний принцип організації тексту. Попри подібні спроби модифікувати книжну літературу (згадаймо хоч би «Хозарський словник» Милорада Павича), тільки в межах комп'ютерного, мережевого дискурсу можлива повна реалізація явища гіпертекстуальності, інші спроби імітації електронного тексту варто називати квазігіпертекстуальністю.

2. Медійний гіпертекст – результат нових технічних можливостей комунікації, які не можна відтворити поза межами Інтернету.

Сукупність змістів, сконструйованих у мережевому тексті, створює образ світу у віртуальному просторі, який відображається в індивідуальному сприйнятті реципієнта. Як і реальний світ, віртуальний також багаторівневий і динамічний, плинний, відтак гіпертекст допускає багато шляхів прочитання і, відповідно, змістоутворення, причому в кожному випадку отримана репрезентація гіпертексту релевантна для кожного конкретного прочитання.

Ключовою характеристикою гіпертексту є інтертекстуальність, діалогічна взаємодія текстів, що допомагає пізнати сенси твору. Кордони між текстами в межах інтернет-простору демонстративно рухомі, оскільки безліч текстових ресурсів Інтернету об'єднані між собою як структурно (гіперпосилання, міжтекстові переходи), так і безпосередньо у смислового наповненні. Врешті кожен із текстів, що функціують у глобальному інтертекстуальному середовищі, стає його частиною. Від кожного текстового фрагмента можна прокласти проєкції до інших текстів, до послуг інтернет-користувача великий перелік адрес, що корелюють із текстом, який він читає. Змістовну класифікацію мережевої літератури запропонувала авторитетна американська дослідниця Ненсі Кетрін Хейлз, яка визначає такі її типи: гіпертекстова література; власне мережева література (те саме, але з додатковими гіперпосиланнями); інтерактивна література (близька до комп'ютерної гри); «локативний нарратив» (текст-гра, з прив'язкою до місця, де перебуває читач/слухач, що відбувається за допомогою навігаційного прибора); «інстальовані фрагменти» (тексти, що виникають у комп'ютерній грі, відеоперформансі чи інсталяції); «програмно-літературні коди» (твори, написані машинно-людською мовою, що можуть бути прочитані або використані як комп'ютерна програма); генеративне мистецтво (тексти, написані за авторським алгоритмом), «flash-поетія» (сполучення поезії і мультиплікації). Однак жанрова палітра комп'ютерних художніх текстів стрімко розширюється, відтак будь-яка з класифікацій є дискусійною та неповною.

До певної міри явище інтермедіальності, яке науковці почали вивчати ще до винаходу інтернету, стає літературознавчим етапом, що отримав нові перспективи поглиблення у світлі вивчення електронного мережевого гіпертексту. Сучасний розвиток технологій цілеспрямовано поєднує різні медіа, розширюючи межі пізнання,

«продовжуючи» і підсилюючи відчуття людини. Інтермедіальність нині забезпечує цілісну передачу одного і того ж наративу різними каналами інформації. Процеси гібридизації медіа якраз отримали найбільш переконливе вираження завдяки гіпертексту Інтернету. Сучасні дослідники виділяють інтермедіальність внутрішньокомпозиційну (передбачає присутність різних медіа в рамках цілісного твору, що призводить до його семіотичного ускладнення) і позакомпозиційну (вираження однієї події, сюжету за допомогою різних медіа).

Ресурсам Інтернету підвладні усі типи інтермедіальності. Мережевий гіпертекст полісеміотичний, він містить у собі як вербальні знаки, так і широкий спектр невербальних складників, а полімодальність проявляється у випадку, коли водночас щонайменше може задіюватися і візуальний, і аудіальний ряд. У широкому сенсі Інтернет оперує цілою низкою форм сучасних медіа (онлайн-радіо, телебачення, електронні бібліотеки, мережеві періодичні видання тощо). Позакомпозиційна інтермедіальність гіпертекстуального простору – це можливості паралельного висвітлення події різними інтернет-ресурсами, а також мему, що є поєднанням вербального й візуального (іконічного) компоненту. Мем – це стереотипний, збірний образ, стандартний ярлик. Нині простір Інтернету – величезний за обсягом і складний конструкт, але його не варто плутати з окремими ЗМІ. І якраз термін інтермедіальність акцентує на багатоканальності та різних рівнях комунікативного середовища інтернету, що абсорбував усі створені людством медіа, об'єднавши їх у єдиний гіпертекст віртуальної реальності.

Мережевий текст тяжіє до використання графічних та звукових файлів, у його межах читач може втягуватися в гру, долучатися до гостьової книги, набуваючи фактично статусу співавтора. Прикладом письменницької графіки в домережевій літературі може бути популярний твір Антуана де Сент-Екзюпері «Маленький принц». У мережевих текстах одночасна поява з прочитаним рядком малюнка дуже розповсюджена, адже іконічний і вербальний образи доповнюють одне одного, цей ілюстративний супровід може бути більш чи менш агресивним, лаконічним чи розгалуженим, причому читач вибирає його формат відповідно до свого смаку. Значною мірою гіпертекст нагадує рентгенівські промені,

ця його властивість дає змогу за допомогою мови інших мистецтв, зокрема музичного супроводу, увиразнити смисли художнього твору. Навіть сам текст можна змінювати (шрифт, колір), а не лише його художньо-музичне оформлення. Отож література набуває тривимірності, на ній вона і ґрунтується, оскільки текст народжується в різних іпостасях, іномистецькі форми не є постапілкацією, постановкою, а складають з вербальним рядом одне ціле, яким врешті-решт керує сам читач, що повинен бути доволі досвідченим юзером.

Цілком ймовірно, що нова форма спілкування спричинить власні художні прийоми. Натомість опоненти позитивних очікувань у сфері розвитку мережевої літератури навіть прогнозують її смерть, оскільки експеримент не спричинив революцію образності, широкого зацікавлення. Проте загальновідомо, що перші зразки нових винаходів у будь-яких галузях поступу нерідко виглядають карикатурно, але їх вдосконалення є відповіддю на запит, що формується. Епоха гіперпокликань так чи так не може оминати світ літератури, феномен книги, але свідками масових змін стануть наступні покоління.

Отже, розвиток інтернет-середовища зумовив пошуки літератури нової доби, яка ґрунтується на інтерактивному й інтермедійному гіпертексті, художній потенціал якого ще перебуває на початковому етапі наукового осмислення.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

1. Дайте 2–3 визначення мережевої літератури, користуючись рекомендованою літературою.
2. Поясніть сутність гіпертексту.
3. Складіть малий лексикон теми (ядро завдання – ключові слова).
4. Охарактеризуйте наукові інтереси та здобутки Ненсі Кетрін Хейлз.
5. Оцініть внесок у вивчення мережевої літератури в Україні Юрія Завадського. Що ви знаєте про його творчий універсалізм?
6. Наведіть приклади кількох книг, у яких автор використовує власні малюнки (ілюстрації).
7. Чи погоджуєтесь ви з різкою критикою мережевої літератури як літератури любительської і безперспективної?
8. Ознайомтесь з кількома текстами мережевої літератури та проаналізуйте їхні інтермедіальні механізми.

ЛІТЕРАТУРА

1. Денежніков С. С. Мережеві субкультури сучасного світу: філософсько-методологічний аналіз. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання*. 2013. Вип. 48. С.122–126.
2. Завадський Ю. До проблеми існування «мережевої літератури» в Україні: явища і терміни [Електронний ресурс]. Режим доступу: // <http://yuryzavadsky.com/41>.
3. Завадський Ю. Р. Типологія та поетика мережевої літератури і сучасне західне літературознавство [Електронний ресурс]. Режим доступу: dissert.com.ua/content.
4. Завадський Ю.Р. Одиниця читання в гіпертексті: в пошуку терміна (за працями сучасних літературознавців США). *Питання літературознавства*. 2005. Вип. 12 (69). С. 106–111.
5. Малютіна Н., Нечиталюк І. Перформативні практики: досвід осмислення : монографія. Одеса, Астропринт, 2021.
6. Маркова В. Феномен мережевої літератури: книгознавчий аспект. *Вісник книжкової палати*. 2015. №1. С. 42–45.
7. Починок Ю. Специфіка мережевої поезії Ю. Завадського. *Сучасні літературознавчі студії*. 2013. Вип. 10. С. 321–331.
8. Фісенко Т. В. Теорія мережевої літератури як новий літературознавчий дискурс. *Питання літературознавства*. 2006. Вип. 71. С. 271–279.

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ ЯК МЕТОД АНАЛІЗУ

МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ДО ВИВЧЕННЯ ЯВИЩА ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ В ЛІТЕРАТУРНОМУ ТЕКСТІ

Ключові слова: інтермедіальний аналіз, семіотика, семіозис, структуралізм, герменевтика, композиція, художня деталь, Doppelbegabungen.

*... завдяки культурологічним студіям
теорія літератури здобула нове життя.
(Тамара Гундорова)*

Оскільки взаємодія мистецтв проявлялася у письменстві з найдавніших часів, то продуктивні підходи до її вивчення склалися досить різноманітні. Однак тільки в останні десятиліття, коли звертання до мистецтв у письменстві стало значно інтенсивнішим, а літературні тексти виразно засвідчують обмін символами гетерогенних структур, виникла потреба легітимізації власне інтермедіального методу в літературних студіях. Адже для дослідника замало ідентифікувати взаємодію різних мистецтв, їхнього діалогу, взаємного висвітлення (Оскар Вальцель) тощо. Важливо показати своєрідність механізму інтеракційності, його функціонування і можливості впливу на читача.

Інтермедіальний аналіз сформувався на базі здобутків літературознавства кінця ХХ ст., передусім у річищі постструктуралістської та постмодерністської методологій. Теоретичним підґрунтям його диференціації стало трактування мистецтва як матриці різних знакових систем, що продукують багатство образів. Як відомо, вид мистецтва визначається характерними для нього засобами творення образної системи: для літератури – це слово, для малярства – лінія і колір, для музики – звук тощо. Наголосимо, що між темпоральними і просторовими мистецтвами, між

домінантними в них зображально-виражальними засобами нема неперехідного кордону, оскільки принципи генези та функціонування образних знаків, притаманних для кожної сфери, володіють пластичністю, яка дозволяє певні модифікації та трансформації. Таким чином можна констатувати, що різні види мистецтва є відкриті у взаєминах між собою, готові йти одне одному назустріч, контактувати і навіть створювати союзи, території співдружності, задля поєднання можливостей кожного з них із метою створення синтетичних художніх структур. Наявність елементів одного виду мистецтва в іншому збагачує палітру засобів, ускладнює художні коди і зумовлює народження додаткових смислів. Нові естетичні значення завжди є результатом умонтування в художній твір гетерогенних запозичень, фрагментів та покликань, як-от у літературі так чи так віддзеркалюється статуя чи архітектурний шедевр, живописне полотно, музичний текст. У такому випадку мімезис унеможлиблюється і на його місці спостерігається семіозис, тобто процес породження нового знаку, що потребує інтерпретації.

Інтермедіальний аналіз передбачає зосередження на проблемі перекладу з мови одного виду мистецтва на інше, врахування розбіжних засобів для створення певного ефекту. Першим завданням інтермедіального аналізу є виявлення засобів суміжних мистецтв, що реалізуються в літературному тексті, які можна означити кодами. Наступне – їх прочитання, адже образотворчі, музичні чи кінематографічні коди спрямовані на репрезентацію смислових глибин тексту або нюансів інтрахудожніх дискурсів. Подібні дослідження не лише кидають додаткове світло на текст, що аналізуємо, але водночас сприяють розбудові більш гнучкої типології інтермедіальності, характерної для всіх видів мистецтв.

Пошуки універсального інтермедіального аналізу пропонують низку схем, які фіксують послідовність операцій літературознавця. Логічними вбачаємо такі етапи однієї з його моделей:

1) вибрати категорію аналізу, якою може бути художній образ, художній простір і час, категорія художньої форми, художнього стилю тощо;

2) умовно визначити рівень (або рівні) аналізу присутності гетерогенного мистецтва в конкретному творі (композиція, деталь, ритмічна організація тощо);

3) власне аналіз засобів, прийомів, техніки художнього вираження інших видів мистецтв і їх поєднання з вербальними можливостями (наприклад, кольорова і світлова організація, реалізація образотворчого чи музичного жанру на матеріалі літературного тексту, особливості перспективи і ракурсу, конкретні прийоми чи гра зі зміною ритму, темпу і т. п.)

У фокусі міждисциплінарного інтермедіального аналізу повсякчас повинна перебувати естетика, художність, ще вужче – літературність тексту, його оригінальність. Інтермедіальний аналіз може вдало поєднуватися з іншими методологіями, які орієнтуються на коди, знаки, специфіку мови, а саме на ті, що притаманні структуралізму, наратології, семіотиці, теорії комунікації, герменевтиці, рецептивній естетиці, культурологічному аналізу та ін. Характеризуючи явище інтермедіальності в конкретному тексті або ж певну екфразу, дослідник зіставляє різні семіотичні ряди, але сама взаємодія відбувається не на семіотичному, а на смисловому рівні.

Природньо, що стають в пригоді й методи, які притаманні суміжним мистецтвам, зокрема термінологія. Наприклад, поряд з темою в дослідженнях літератури все частіше користуються терміном «лейтмотив». Однак в такому випадку треба чітко розділяти ці поняття, а не застосовувати їх як синонімічні. Тема – це єдність значень усіх елементів твору. Тоді як мотив – це смислова одиниця найменших структурних компонентів, зокрема такі, що повторюються, наприклад, строфа, словосполучення і навіть слово. Лейтмотив – це номінація постійного повторення вкрай важливих структурних одиниць.

В межах інтермедіального аналізу може розглядатися також мистецький діалог як авторська стратегія, що проявляється насамперед на рівні стилю і визначається особистістю автора. У такому випадку при аналізі треба враховувати мистецький досвід двох авторів – письменника і митця, елементи творчості якого репрезентовані в літературному тексті. Доречно буде ознайомитися з біографіями обох творців, програмними заявами, творчими контактами, якщо такі є. У пошуках суголосності смислів двох художніх текстів все ж доцільно розділяти і відмінність дискурсів, що врешті зазнають адаптації або ж синтезування в образному світі письменника.

Дослідження мистецьких тем у вербальному творі неодмінно натрапляє на проблему осмислення художнього часу і простору у первинній і вторинній структурах, що по суті творять один і той самий образ. Важливим засобом, обов'язковим для музичного, малярського і літературного твору, постає композиція. У будь-якому випадку композиція є системою, що складається з окремих компонентів, які перебувають в певних відносинах. Розділяють зовнішні компоненти, як-от: окремі розділи, глави, строфи, стилістичні частини тощо, і внутрішні, до яких зараховують передусім сюжет, тему, персоносферу, що також є системою зі своїми угрупованнями.

Спробуймо зіставити композиції різних видів мистецтв. У музиці, яка разом із письменством входить до групи мистецтв континуальних (сприймається реципієнтом послідовно упродовж якогось часового відтинку), елементи композиції твору аналогічні до структурної системи літературного тексту. Однак поділ на частини музичного твору (що відбувається за допомогою інтонації, яка є основою мислення автора і його спілкування з слухачем) забезпечує плетеницю інтонаційних ліній у великих за обсягом жанрах, таким чином народжуються фабула, сюжет, хоча тема, мотив і лейтмотив можуть бути різними для окремих частин. Натомість композиція художнього полотна, що є типовим візуальним мистецтвом, сприймається зором відразу в повному обсязі. Науковець, який аналізує композицію малярського і літературного твору, використовуючи інтермедіальний аналіз, насамперед звертає увагу на пропорції окремих частин картини, ракурс і перспективу, співвідношення планів і фігур, що зображені, і врешті авторську своєрідність втілення у слова написаного на полотні.

Ще один засіб створення художнього образу є спільним для всіх мистецтв – це художня «деталь», що зазвичай містить значне смислове та емоційне навантаження, а відтак є особливо інформативною для реципієнта. Художня деталь може виконувати функції позначення мотивів, ступеню напруженості, маркера характеристики тощо. Виразна деталь у музичному ладі, мелодії при перекладі на мову мистецтва слова впливає на ритмічну і звукову організацію літературного тексту, темп оповіді. А кольорова палітра та світлотіні малярської роботи, техніка лінійних контурів

своєю чергою зумовлює літературу шукати лексичні і стилістичні відповідники оригіналу. Таким чином художні деталі музики та живопису трансформуються в літературні прийоми, впливаючи на тонкість і вишуканість письма.

Проте письменник не є рабом мистецького твору, який він описує чи на який покликається, для нього не є самоціллю відтворити якнайточніше композицію, художні деталі та інші прийоми. Запозичивши дещо від творів, що дали імпульс для вторинного втілення їх у слові, письменник вибирає найсуттєвіше для нього, що потребує репрезентації власне за законами музичного/живописного мистецтва в літературній парадигмі. І якраз цей сегмент є показовим для інтермедіальної взаємодії та потребує відповідної інтерпретації. Основне кредо дослідників інтермедіальності влучно висловила польська дослідниця Северина Вислоух: «... ми не мусимо шукати спорідненості видів мистецтва, бо вона і так нам дана. Шукати треба відмінності. Вони свідчать про талант митця й маніфестують специфіку окремих дисциплін»¹⁸.

В українському літературознавстві інтермедіальний аналіз посів своє місце поряд з іншими підходами і став важливим інструментом осмислення художньої своєрідності літературного твору. Подекуди він виступає у тісній взаємодії з традиційними чи найбільш розповсюдженими в сучасній науці про літературу. методами (міфологічний, біографічний, порівняльно-історичний, культурно-історичний, психологічний, формальний, структуральний, соціологічний, культурологічний, наратологічний, семіотичний, культуральні студії тощо). Наприклад, екфрастичні прочитання дають підстави нині говорити про міждисциплінарну герменевтику літературної парадигми, яка стає дедалі запитуваною методологією при вивченні інтеракційності суміжних мистецтв. Значну роль у закріпленні інтермедіальної методології у процесах вивчення національного письменства відіграють праці вчених-першопрохідців, які відкривають безмежні можливості мистецької міждисциплінарності – Олександра Рисака, Наталії Гавдиви, Валентини Фесенко, Віри Просалової, Лесі Генералюк, Світлани Маценки,

¹⁸ Вислоух С. Література й візуальний образ. Простір структурної спільності мистецтв. *Теорія літератури в Польщі : антологія текстів*. Київ, 2008. С. 321.

Наталії Мочернюк та ін. Зокрема маємо кілька авторських досвідів осягання творчості Doppelbegabungen (подвійне обдарування), тобто митців, діяльність яких поширювалася на літературу та якийсь інший вид мистецтва (Тараса Шевченка, Павла Тичини, Оксани Лятуринської, Галі Мазуренко, Святослава Гординського, Емми Андієвська та ін.).

Отже, літературний інтермедіальний аналіз ставить за мету виявлення ознак, інструментарію та прийомів суміжних мистецтв. Створені в межах інших мистецьких парадигм образи отримують нове життя у вербальному художньому світі, що зазвичай потребує запозичення засобів первісного втілення. Прочитання живописних, кінематографічних чи музичних кодів у поезії чи прозовому тексті дає змогу виявити смислові глибини, віднайти приховані в інтрахудожніх дискурсах відтінки значень. Вдосконалення і пошуки шляхів інтермедіального аналізу є завданням нинішнього покоління літературознавців. Перспективи аналогічних досліджень полягають у створенні універсальної чи принаймні більш гнучкої типології інтермедіальності, що стосувалася б усіх видів мистецтва, адже в одному літературному творі поєднуються різні семіотичні плани мистецьких гетерогенних структур.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

1. На основі яких методологічних підходів кінця ХХ ст. сформувався інтермедіальний аналіз?
2. Складіть алгоритм інтермедіального аналізу. Чи може він бути універсальним для дослідження творів, створених у різних мистецьких парадигмах?
3. Які рівні художньої системи перебувають у фокусі інтермедіального аналізу?
4. У чому полягає своєрідність інтермедіального аналізу тексту, зосередженого на малярських алюзіях?
5. У чому полягає своєрідність інтермедіального аналізу тексту, зосередженого на музичних алюзіях?
6. Які аспекти важливі для літературознавця, що аналізує відображення хореографії у вербальному художньому творі?
7. Які аспекти важливі для літературознавця, що аналізує відображення кінострічки у вербальному художньому творі?
8. Як інтермедіальний підхід трактує композицію?

9. Вкажіть функції художньої деталі в різних видах мистецтва.

10. Складіть список наукових джерел, які характеризують особливості гіпертексту на прикладі конкретного літературного твору.

11. Які усталені літературознавчі методи кореспондуються з інтермедіальним аналізом?

ЛІТЕРАТУРА

1. Вислоух С. Література й візуальний образ. Простір структурної спільності мистецтв. *Теорія літератури в Польщі : антологія текстів*. Київ, 2008. С. 309–321.

2. Дем'яненко О. О. Формування інтермедіального мислення студентів: теорія та освітні стратегії. *Science Review*. 2018. № 3(10). Vol.6. С. 42–46.

3. Коробкова Н. К. Міжмистецький полілог в аспекті художності. *Вісник ОНУ. Сер.: Філологія*. 2014. Т. 20. Вип. 1(11). С. 18–27.

4. Просалова В. А. Інтертекстуальний аналіз: теорія і практика. Навчальний посібник. Вінниця, 2019.

5. Просалова В. Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу. *Філологічні семінари*. 2013. Вип. 16. С. 46–53.

6. Слюзко В. Інтермедіальний аналіз як метод вивчення художніх творів майбутніми учителями літератури. Актуальні питання мистецької педагогіки. 2020. Випуск 11. С. 84–87.

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ СТУДІЇ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЦІВ

Ключові слова: музичні референції, живописні референції, *correspondance des arts*, митці-універсалісти, екстенсивний.

Останні десятиліття сприяли розвитку теорії інтермедіальності, зокрема вченими-філологами, що позначилось на інтенсифікації студій синтезу мистецтв на конкретному різножанровому літературному матеріалі. До вивчення категорії інтермедіальності на прикладі художніх текстів в Україні вдаються як дослідники української літератури, так і зарубіжної, а також вчені-компаративісти. У фокусі наукових розвідок опиняється переплетення кодів різних мистецтв, хоча найчастіше літературознавців цікавить взаємодія мистецтва слова з малярством, музикою, кіно. Актуальними залишаються праці, зосереджені на теорії інтермедіальності, її інтерпретації з врахуванням суттєвих зрушень у світі технологій. У низці робіт засвідчене продуктивне поєднання концепцій інтермедіальності з вивченням впливу мультимедіа на сучасне письменство, що дає змогу окреслити своєрідність шукань потенціалу художнього слова.

Зацікавленість інтермедіальними категоріями та методологією промовисто підтверджує серія книг «Література на полі медій», що є циклом колективних монографій, виданих з ініціативи Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. Статті у збірниках стосуються різноаспектних проблем у річищі дослідження інтермедіальності: термінології, розмаїття екфрази, електронної інтертекстуальності, екранізації художньої літератури тощо. Серія об'єднала напрацювання багатьох авторитетних вчених, кожен із яких має свою траєкторію в студюванні феномену інтермедіальності, з-поміж них Дмитро Наливайко, Тамара Гундорова, Лариса Горболіс, Людмила Бербенець, Леся Демська-Будзуляк, Олеся Омельчук, Галина Сиваченко, Тамара Свєрбілова, Леся Генералюк, Наталя Висоцька,

Тетяна Рязанцева, Яніна Юхимук, Надія Гаврилюк та багато ін. Покликання на деяких із них наявні в нашому посібнику.

Особливо цінним надбанням для будь-якого наукового напрямку є індивідуальні монографії, що нерідко є результатом роботи над докторською дисертацією. У цьому сенсі маркером поступу слід вважати монографію Лесі Генералюк «Універсалізм Шевченка: Взаємодія літератури і мистецтва» (2008). На відміну від уже згадуваної праці Олександра Рисака «Мелодії і барви слова: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – поч. ХХ ст.» (1996) студія унікального таланту Тараса Шевченка базується на оригінальній авторській методології для дослідження творчості митців-універсалістів (*Doppelbegabungen*) та способах вивчення міжвидової мистецької взаємодії в річищі інтермедіальності. І в подальших своїх роботах («Взаємодія літератури і мистецтва. Начерк теорії словесно-візуальних інтеракцій», «Екфразис та гіпотипозис: проблеми диференціації», «Виклики екфразису», «Шляхи формування інтермедіальних досліджень» та ін.) Леся Генералюк приділяє значну увагу окремим міжмистецьким проявам у контексті *correspondance des arts* (Етьєн Суріо), що є однією з ідей і практик мистецтва, пов'язаних із пошуком його універсальної мови.

Досить швидко стало зрозуміло, що проблема інтермедіальності заслуговує всебічного вивчення із застосуванням принципу діахронії. Відповіддю на зростання суспільного інтересу до міжмистецьких студій стала монографія Віри Просалової «Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури» (2014). Книга пропонує інтерпретацію парадигми літературно-музичних і літературно-живописних співвіднесень, які особливо яскраво знайшли відбиток у текстах Євгена Маланюка, Галі Мазуренко, Святослава Гординською, Емми Андієвської та інших поетів. Вартісними є її теоретична основа та безпосередні аналізи ефектних екфраз українських авторів.

У сфері дифузії літератури і музики знаковою стала праця Світлани Маценки «Партитура роману» (2014). Дослідниця зосередила увагу на взаємообміні музичного мистецтва і мистецтва слова у німецькомовних творах ХХ та початку ХХІ ст. Поряд з інтерсеміотичним перекладом, література того часу демонструє

експериментальні способи розширити звукові координати виміру художнього тексту, причому як на рівні семантичної абстрактності, так і на рівні матеріальності звуків. Нагадаємо, що музика в Німеччині отримала статус мистецтва, що впливає на національну ідентичність. Світлана Маценка довела, що досліджувані нею романи (насамперед «Доктор Фаустус» та «Зачарована гора» Томаса Манна, «Верді. Роман опери» Франца Верфеля) засвідчують, що музика має відбиток не лише в темах, але й корелюється з організацією структури тексту. Критерієм вибору романів для дослідження слугувала наявність у них музичних референцій (означеність словом музичних творів, їхніх сенсів, специфіки звучання тощо). Авторка монографії дає зразок аналізу літературного твору в широкому контексті, що включає філософію, культурософію, історію, естетику. У вступі до книги знаходимо роз'яснення наскрізного звертання до поняття партитури (нотного запису багатоголосого музичного твору). Саме цей концепт і уможливив «метод “читання” музики в романі й роману як музики»¹⁹. Аналіз Світлани Маценки теж викликає алузії зі складною партитурою, в її праці вбачаємо аргумент на користь інтелектуалізації сучасного літературознавчого дослідження в Україні. Свої наукові пошуки дослідниця продовжила в низці нових проєктів та виданих книг, з-поміж яких варто виділити «Метамистецтво. Словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики» (2017), редагування видань «Музична фактура літературного тексту: інтермедіальні студії» (2017), «Літературно-джазові імпровізації: інтермедіальні студії» (2019), цикл лекцій-презентацій «Бреخت інтермедіальний» (2022).

Наступною подією для поціновувачів феномену інтермедіальності стала монографія Наталії Мочернюк «Поза контекстом: Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєнної» (2018). На цей раз маємо приклад зосередження на діалозі живопису й письменства у творах українських літераторів. В роботі глибоко обґрунтована термінологія, охарактеризовано основні категорії інтермедіальності, запропонована авторська класифікація стратегій митців-універсалістів

¹⁹ Маценка С. Партитура роману. Львів, 2014. С. 21–22.

(які проявили свій талант паралельно в живописі і літературі). У полі зору авторки перебувають малярські референції, мистецькі інкорпорації (екфрази), використання інструментарію живопису шляхом ословлення візуального. Наталія Мочернюк висвітлює доробок покоління першої третини ХХ ст., зокрема Івана Крушельницького, Святослава Гординського, Володимира Гаврилюка, Василя Хмелюка, Галі Мазуренко, Оксани Лятуринської та ін. Абсолютно погоджуємось зі слушним спостереженням авторки монографії: «...аналізувати літературу як вид мистецтва, не вдаючись до паралелей з іншими мистецькими царинами, щоб описати його специфіку, – апіорі неможливо. Лише через діалог мистецтв можна глибше розкрити сутність художньої системи того чи іншого автора»²⁰ Охарактеризовані роботи дали поштовх до подальших інтермедіальних студій акціонізму екстенсивного (залучення більшої кількості імен) та інтенсивного характеру, що поглиблює розуміння взаємопідживлення різних видів мистецтв у творчому процесі.

До системних досліджень явища інтермедіальності в творчості вітчизняних письменників слід віднести монографії Наталії Гавриди «Літературно-малярський дискурс творчості Богдана Лепкого» (2012), у якій проінтерпретовано художній доробок молодомузівця за допомогою живописних матриць в контексті культурної свідомості зламу століть, Людмили Соколюк «Михайло Жук: мистець-літератор» (2018), слідом за якою була захищена дисертація Вікторії Квіцинської, присвячена цьому ж авторові, – «Інтермедіальні модифікації у творчості Михайла Жука» (2021), у котрій за допомогою інтермедіального підходу розглянуто в комплексі з біографією та тогочасних культурно-мистецьких парадигм літературний доробок митця. Творча спадщина універсалістів-емігрантів, зокрема представників Нью-Йоркської групи, стали об'єктом осмислення Ірини Жодані.

Інтермедіальна методологія активно залучається нині до вивчення українськими науковцями творчості іноземних письменників. До вагомих здобутків варто віднести дисертації Наталії Доценко («Проза Патріка Модіано (принципи інтермедіальності)»),

²⁰ Мочернюк Н. Поза контекстом. Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєнтя. Львів, 2018. С. 150.

2015), Лідії Білоножко («Перекодування джазу як вияв інтермедіальності (на матеріалі романів Е.Л. Докторову «Регтайм» і Т. Моррісон «Джаз»)), 2016), Олени Пешкової («Інтермедіальність англійськомовних художніх текстів ХХ-ХХІ століть: когнітивно-семіотичний аспект», 2020), Юлії Івлевої («Поетика піктопоезії П. Елюара (збірка “Les mains libres”)», 2021), статті «Інтермедіальність роману “Привид опери” Ґастона Леру» Наталії Коробкової, «Інтермедіальні виміри прози Павела Вежинова» Олени Сайковської, «Інтермедіальні зв'язки роману “Хибний рух” Петера Гандке» Марини Орлової та багато інших. У кожній праці такого ґатунку можна знайти міркування про мотивацію звертання до інтермедіального методу та його сутності, слухно у ньому вбачають спосіб осмислення «культурного багатоголосся сучасності» (Наталія Доценко) та «органічне поєднання структурно-семіотичного й компаративістського методів» (Наталія Мочернюк).

Порівняльний аспект творчості українського та зарубіжного автора репрезентує дисертація Ольги Шикиринської «Інтермедіальна парадигма філософської прози Д. Беньяна і Г. Сковороди» (2016). Водночас літературознавство все впевненіше виходить на дослідження літератури на полі інших медій. З-поміж останніх студій заслуговують уваги дисертації Вікторії Чуйко «Кінорецепція прози Миколи Хвильового: інтермедіальна трансформація» (2020), що є першим цілісним дослідженням специфіки перекодування художніх творів лідера письменників доби Розстріляного відродження мовою кіно, Галини Бітківської «Сучасний український літературний журнал як інтермедіальний текст» (2020), що охоплює специфіку видавничої справи. Наукова новизна останньої розвідки полягає у комплексному аналізі сучасного українського літературного журналу як інтермедіального тексту, характерної для нього кореляції художнього (вербального та невербального, зокрема іконічного) і нехудожнього (літературнокритичного, публіцистичного, мистецтвознавчого тощо) дискурсів.

Нові напрямки студій постмедійної епохи до нині в Україні перебувають у стадії формування, але камертон цього процесу прозвучав уже на початку ХХІ ст. 2006 р. Юрій Завадський захистив дисертацію «Типологія й поетика мережевої літератури і сучасне західне літературознавство». У цій студії закладені перспективи

осмислення шляхів розвитку мережевої літератури, відповідної термінології та методологій для дослідження, приділяється увага поетиці творів інтернет-простору, специфічних ролей автора й читача у її системі.

Останніми десятиліттями інтермедіальність активно вивчається у вищій школі, зокрема майбутніми філологами. Ми стаємо свідками першого етапу становлення навчальної літератури з аспекту літературознавства, що став актуальним і популярним нині. З роками не втрачає свого значення підручник Миколи Ільницького та Василя Будного «Порівняльне літературознавство» (2008), у якому чи не вперше віддається належне інтермедіальності як самодостатній літературознавчій категорії. Зачинателем методики його вивчення варто вважати Валентину Фесенко, з-під пера якої вийшов ґрунтовний посібник «Література і живопис: інтермедіальний дискурс» (2014). Щоправда, видання побачило світ уже після смерті авторки, котра за життя отримала численні схвальні відгуки на свою книгу «Дивитись / бачити / читати. Інтермедіальний дискурс літератури і живопису» (2009). У центрі уваги цієї роботи – діалог літератури, живопису та кінематографу в історичній перспективі, особливості візуалізації образів мистецтвом слова. Для студентів, які вивчають курс, присвячений мистецьким мовам та їх зв'язкам, написаний посібник Віри Просалової «Інтертекстуальний аналіз: теорія і практика» (2019), друга частина якого повністю зосереджена на дискурсі інтермедіальності. Заслуговує уваги методичний посібник «Інтермедіальний формат української літератури» (2021) рівненської дослідниці Ірини Бестюк, авторки глибоких досліджень, що засвідчують оригінальність інтерпретацій мистецьких явищ у національному письменстві першої третини ХХ ст.

Однак розгалуження трактування феномену *correspondance des arts* зумовлює народження нових праць, котрі стануть у пригоді всім шанувальникам письменства. Адже сучасний читач свідомий того, що художня література є одним з видів мистецтва, вона невіддільна від «іномовних» естетичних продуктів і культурно-технологічних процесів, які продукують інтенсивні зміни в сучасному образотворенні та його сприйнятті.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

1. Складіть бібліографію до теоретичного розділу курсової роботи з питань інтермедіальності. Особливу увагу зверніть на праці, що побачили світ останніми роками.
2. Чим відрізняється підхід до діалогу мистецтв у монографіях Олександра Рисака і Лесі Генералюк?
3. Визначте фокуси усіх випусків збірника «Література на полі медій».
4. Перегляньте журнал «Наукові записки Національного університету «Острозька академія» (Серії «Філологія» та «Філософія»)). Підберіть опубліковані в ньому статті, які торкаються проблеми інтермедіального вивчення літературного тексту.
5. Ознайомтесь з платформою інтермедіальних досліджень. (<https://www.facebook.com/metamystetstvo/>). Послухайте одну з записаних лекцій.
6. Творчість яких сучасних авторів, на вашу думку, заслуговує інтермедіального прочитання?
7. Підготуйте презентацію «Портрет науковця», вибравши одного з дослідників, що залишив вагомий слід в інтермедіальних студіях.
8. Напишіть мініесеї на тему «Інтермедіальне мислення. Що нам дає наукова література?».

ЛІТЕРАТУРА

1. Бестюк І. Інтермедіальний формат української літератури. Рівне, 2021.
2. Генералюк Л. Універсалізм Шевченка: Взаємодія літератури і мистецтва. Київ, 2008.
3. Маценка С. Партитура роману. Львів, 2014.
4. Мочернюк Н. Поза контекстом. Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєнтя. Львів, 2018.
5. Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури. Вінниця, 2015.

ДОДАТОК 1

ВИБРАНІ СТАТТІ Й МАТЕРІАЛИ

С. Кочерга

Поезія і (як) писанкарство: своєрідність малярських образів Оксани Лятуринської

Стаття опублікована в чеському науковому виданні «Ukrajinské výtvarné umění v meziválečném Československu. K 80 výročí založení Ukrajinského studia umění v Praze». Praha, 2005.

У літературознавстві вже стало традицією порівнювати поезію з образотворчим мистецтвом, зокрема з малярством. Серед українців одним з перших ґрунтовно розглянув спільне і відмінне цих двох видів мистецтв Іван Франко. Феномен цієї близькості заслуговує особливої уваги дослідників у поетів, які зарекомендували себе талановитими малярами, як, наприклад, Тарас Шевченко. До цієї когорти відноситься і Оксана Лятуринська, хист якої проявився у малярстві, різьбярстві та скульптурі. В останні роки своєї творчої активності Оксана Лятуринська набула визнання як писанкарка, і в цьому традиційному для українців мистецькому самовияві зуміла продемонструвати самобутній почерк, збагативши усталене уявлення про нього. Разом з тим саме це мистецьке захоплення Оксани Лятуринської та принагідно висловлені міркування над «секретами писанкарської творчості» проливають важливе світло на її поетичний доробок та розуміння нею призначення мистця.

Загальноприйнятою є теза дослідників про те, що художній світ Оксани Лятуринської-поетеси виростає з української

і праслов'янської міфології, він прапервісний, язичницький і водночас органічно зрощений зі світовою міфософською думкою. Органічним в художньому світі поетеси є власне образ писанки, як-от:

*Дай всьому, Дажбоже, пуття,
й дари водою освяти:
цей символ вічного життя –
яєчко писане, райце
І коровай наш... [1, 197].*

З писанкою в Ольги Лятуринської асоціюються дитячі враження, запашне диво народної творчості:

*Шляхом битим серед жита
ти, калинонькою шита,
злинюй, співаночко,
співаночко–писаночко,
гей, улад копिताм [1, 234].*

Їй, писанці, до снаги сконцентрувати в собі розмаїте багатство довкілля:

*...А світ увесь, як писанка, яскравий.
З тобою йде він і за межі сну [1, 307].*

Як бачимо, образ «світу-писанки» Лятуринської перебуває в одному центрі зі знаменитим Шевченковим «неначе писанка, село».

У дитинстві на майбутню малярку справило незабутнє враження писанка, «знайдена у прабабиній мальованій скрині» [2, 13]. Для неї вона стала відкриттям «цілого білого світу на долоні», інакше кажучи – саме через писанку Оксана чи не вперше відчула магнетизм загадкового мистецького знаку. Пізніше вона ретельно вивчатиме його природу і вплив на реципієнта, вибудовуватиме власні концепції щодо окремих символів, і, врешті, у зрілому віці прийде до писанкарства сама з переконанням: «...писанка – наш предківський скарб, мов жива, конче мусить промовляти, як із давен-давна, до кожного з нас про весну, про основу, про перемогу добра і світла» [2, 16].

Оксана Лятуринська не відносила писанкарство до «монументального», «чистого» мистецтва, але захищала його мистецьку

вартість від поверхових суджень непосвячених. Вона була свідомо синкретизму функцій народного мистецтва, що виразно концентрувала в собі писанка: етичної, естетичної, ужиткової. Глибоко шануючи традиції, що перетікали від покоління до покоління через живий місток «прабабиної скрині», Оксана Лятуринська твердо стояла на позиції доцільності індивідуальної творчості в межах канону. І тому, залюблена в народну творчість, вона з найперших кроків у писанкарстві не обмежувала свою творчу свободу: «Я дуже люблю писанку, – читаємо в одному з її листів, – хочу працювати в тому, щоб дати і свій вклад у неї, творчий вклад. Не одне копіювання...» [1, 694].

В писанкарстві Оксана Лятуринська залишила блискучі зразки неканонічного примітиву, та ми не ставимо за мету всебічно розглянути їх, а лише за допомогою зіставлення двох іпостасей мисткині висвітлити деякі штрихи її творчої індивідуальності взагалі.

Однією з перших на генетичну єдність авторських писанок і поезії Оксани Лятуринської звернула увагу Оксана Бризгун-Соколик. Вона назвала мисткиню «поетесою писанки», але це двосічне метафоричне визначення можна трансформувати і таким чином: Оксана Лятуринська – «писанкарка в поезії», спадкоємиця давньої символіки, яку зуміла оновити і збагатити застосуванням засобів суміжних мистецтв. Адже її стиль в царині поезії відзначається низкою прикмет, які умовно можна назвати «писанкарськими». Численним дослідникам впадало в око певна таїна поетичного слова мисткині. Можна знайти низку суголосних оцінок, на кшталт: «її поетичне мистецтво на перший погляд дуже невибагливе. Але насправді воно з великою уважністю мозаїчно ускладнене і відзначається дивогідною вишуканістю техніки» [4, 132]. Цьому сприяла її освіта, природній смак, схильність до новацій і комбінування. Зокрема Лятуринська-писанкарка інтенсивно використовує в писанкарстві орнамент трипільської культури, називаючи цей напрям «керамічним способом». Менше її приваблювала вишивка, оскільки вважала, що буйність орнаментики не в українському дусі, а механічний повтор нерідко веде до декоративізму, тому остерігалась копіювання вишивкарських прийомів. Вдавалась мисткиня і до прийомів інших образотворчих засобів. Зазвичай вона поділяла свої писанкарські роботи на «виразові»

і «з давньою символікою», тобто ті, де домінував «чисто малярський підхід», і ті, що були «наближені до писанкарської техніки». До перших слід віднести власне малюнки на яйцях, які лише обрамляв традиційний писанковий орнамент. Серед них були і жанрові сцени, і пейзажі.

Таке ж розмаїття прийомів ми бачимо і в інкрустованій поезії Лятуринської, де вона творчо використовує елементи вітражу, емалі, майоліки, мозаїки, філіграну тощо, сміливо експериментуючи на різних рівнях образотворення. Загально визнаний лаконізм Оксани Лятуринської, що є однією з найважливішою особливістю її оригінального поетичного хисту, має всі прикмети писанкарського мінімалізму. У її стислості вбачають «аскезу» (Ю. Шевельов), «ощадність слова» (Є. Маланюк), але разом з тим і *писанкарську* «врадуваність від слова» (В. Барка). Безперечно, Оксана Лятуринська була з когорти тих майстрів, які «знали силу слова». Вона високо цінувала (і змушувала відчутти це читача) сугестію лексеми, вміла реставрувати застаріле поняття, створити для кожного з обраних слів простір і щільно зв'язати їх у замкненій сферичній площині. У своїх колег по поетичному цеху Лятуринська також відзначала цю властивість. Зокрема у білоруської поетеси Лариси Геніюш вона позитивною рисою визнає «інтуїтивне биття не на епітети, метафори тощо, а на синтаксу [...], красочність самого слова без зайвих прикрас...» [1, 572]. В свою чергу Володимир Січинський вважав, що іманентна риса всіх творчих робіт Оксани Лятуринської – відсутність «зайвих подробиць і натуралістичних обрисів...», «чіткість і ясний ритм» [1, 523].

Варто зауважити, що навіть у своїх відомих розкішною розмаїтістю рослинних циклах поетеса не впадає в багатослів'я, а тим більше в описову деталізацію. Причому, зауважмо, квіткові мотиви є спільними для писанкарського і поетично доробку Оксани Лятуринської, що і не дивно, оскільки чимало образів народжувались паралельно: за спогадами Оксани Соловей, вдень мисткиня друкувала на машинці свої твори, а вночі – писала писанки. До речі, за прадавнім звичаєм писанки розписували саме вночі, замовляючи їх словом молитви. Так народжувались поетичні і писанкарські замальовки підсніжків, скоролісків, кронусу, фіялок, тюльпанів, конвалії, маргарити, нарцизів, чорнобривців,

соняшників, айстр, рясту, вишневого цвіту, черемхи, калини, барвінка і т. п. Гербарій Лятуринської-поетеси уважно розглянув і класифікував Юрій Шевельов, наголошуючи на такій важливій рисі їх зображення як дитинність. «... в більшості випадків, – пише він, – не дано “портрету” рослини чи квітки, тільки вихоплено нею якусь одну її рису, що зрештою відповідає дитинному баченню світу» [5, 290].

Та слід наголосити, що багатогранна творчість Оксани Лятуринської переконливо доводить її інтерес до наївно-дитинного бачення світу нашими пращурами взагалі, що проявляється у варіюванні нею поганських мотивів. Хоча дитинність не слід трактувати як спрощеність, передусім це зовнішня простота, прозорість, за якою виринає цілий таємничий світ, що продукує допитлива думка, по-дитячому жадібна до гри і стирання межі між грою і реальністю. Магнетизм цього загадкового світу для Лятуринської завжди підсилював творчий процес, її особистісну уяву живила і з віком все більше приваблювала давня символіка. Це підтверджують і поетичні рядки, і писанкарські розписи. Скажімо, вірш «Гіяцинт» переконливо демонструє тяжіння до традиції, до нього вона повертається після польоту власної фантазії:

*Час і писанку писати,
І в зірки, і в знак хрещатий... [1, 206].*

А в писанкарській роботі це тяжіння для неї ставало ще відчутнішим. «Підбираючи до символіки найпримітивніші знаки – триніг, кривоніг, безконечник, меандр, – пише вона в одному з листів, – [...] я вперше відчула магіку знаку» [1, 697]. І водночас приходило усвідомлення пріоритету: «... вартісніше те, що відбиває не тільки “свій світ”, поодиничне “я”, а й дух, світовідчування, душу цілого народу, як от голос многоти» [1, 645].

Однак проблема поєднання «я» і «голосу многоти» завжди залишається перед митцем, особливо коли він черпає в народній творчості потужну наснагу. Оксана Лятуринська була переконана, що наша писанка – стара, як міт. Власне, її писанкарський розпис – це і є здебільшого закодований оновлений міт. Новаторство писанкарки в змісті і формі призводило до того, що її писанки часто виглядали «не писанково» (за визначенням поцінювачів).

Проте Оксана Лятуринська рішуче не схвалювала відрив від традиційних образів, що віддзеркалювали найглибший пласт народного світогляду. Особливо прикре враження на неї справляла «півкультура» – цим словом вона викривала «прагнення за всяку ціну бути оригінальним», додаючи: «Як це несимпатично виглядає!» [1, 541]. Оригінальність, на її думку, не може бути самоціллю, вона може визнатись тільки тоді, коли є віддзеркаленням глибокого знання культури, її законів та символіки.

Інтенсивна структуралізація мови символів у поезії Лятуринської відбувалась в різних полях. Кількісно менший за гербарій, але якісно змістовний є її виразно давньоукраїнський бестіарій. Героїчний пафос карбувався знаками збройних знарядь, де вагоме художнє навантаження падало на образи меча і щита. Знаки неоязичницьких божих сил – теж важливий чинник поетики Лятуринської. Пошуки авторки не були хаотичні, вони корились її надметі, свого часу окресленій одним рядком: «Я попіл бороню батьків». І оцінки мистецтвознавців, і самі вірші Лятуринської свідчать, що у формуванні її власного почерку важлива роль надавалась ритму, полісемантиці образу, контуру, але передусім – композиції, яка ставала власне вирішальним чинником в естетиці мінімалізму писанок. Поетка писала Оксані Бризгун-Соколик: «Іноді назверх ніби зовсім мало праці, а композиція досконала. От за таку мистецьку досконалість я вважаю цю напівнародню писанку, що заслала Вам – на оливному тлі сарна з візерунком хреста Ярила...» [1, 696].

Знаходимо в доробку Лятуринської-писанкарки безпосередні ілюстрації її поезії, як-от, лелека у гнізді, що наводить взірцем Оксані Бризгун-Соколик. Але звертають на себе увагу і композиційно цілісні замальовки у віршах, що сприймаються як вербальні переклади ідеї авторського писанкарського розпису. Слід зауважити, що вони бувають з використанням (нерідко поєднанням) традиційно-архетипної символіки і знаків з етнічною семантикою, які на ту пору стали новітніми атрибутами писанкарських орнаментів, що засвідчує, зокрема, професор Степан Килимник. Він вважав, що зображення на писанках тризубів, гербів Києва та Львова, кольорів національного прапора «в майбутньому матимуть історичну вартість» [6, 199]. Наприклад: «Сім зірок, одне весельце, // А між ними місяць», «Когут, грім і блискавиця», «багаття і священний

*дуб, // і Володимирів тризуб», «на синім полі – меч і серп // до-
долу перевернуть герб // на знак, що рід славетний вимер...»,
«Символ наш – лілея й тризуб» та інші. Окрім конкретно-назив-
них композицій, Оксана Лятуринська вдається до асоціативно-о-
здоблених, як-от: «Сад пахкий, мов Божий келех, // наче церква,
тихий сад // під біленькі ніжки стелить, // глянь, рушник із трав
і м'ят...»; «Білий застіл дам на стіл, // мед липневий злотих
бджіл, // грона винограду...»; «І світ, мов гончаря розводи, // Не-
мов квітник з-перед вікна» тощо.*

Важливим чинником візуальних образів поетки є кольорова гама. Як відомо, колірنا діяльність людини традиційно ґрунтувалась на природних барвах – імітувала або відкидала їх, протиставляючи їм колір більш штучний, конструктивний. Однак, за спостереженнями дослідників, «народний майстер тяжіє до простих і сильних контрастних сполучень: червоного з зеленим або синім, оранжевого з чорним, жовтого з синьо-зеленим, блакитно-синього з коричневим» [7, 37]. У писанкарстві зазвичай кожний регіон мав свої улюблені барвникові відтінки, а їхня ускладненість є показником тривалої еволюції, причому «що більше кольорів на писанці, то магічніша вона» [8, 456].

Кольористика Оксани Лятуринської віддзеркалює її розмаїті творчі зацікавлення в образотворчому мистецтві, а видозміна гами барв подекуди має суто естетичне підґрунтя, що переконливо ілюструють її думки щодо специфіки писанкарства. «При добрих фарбах, – пише вона в одному з листів, – декоративність пави чи то жар–птиці дуже вдячна: жовтю передати золото, червінню – рубін, зеленою – ізмарагд, малахіт, емеральд...». Сама вона з традиційних поєднань кольорів надавала перевагу тим, що споріднені з краєвидами Поліссям: «Я люблю синьо-зелені барвні сполучення» [1, 695]. Але її особистісне творче начало спонукало до нетрадиційних новацій. Імітація природи Лятуринській здавалась зайвою, вона відкривала інші тональні реєстри. Характеризуючи писанкарський доробок мисткині, Оксана Бризгун-Соколик відзначає: «Без вагання вдавалась Лятуринська до незвичайних кольорів» [2, 27], велике враження справляли її фіолетові орнаменти. Зарекомендувала писанкарка себе і як майстер ефекту в сфері мінімальної кольористики, що пояснює так: «...за своє “Трипілля”

(з останньої серії [...]) я взялася із браку добрих фарб. Моя інтенція була: доказати, що й при обмеженості барв можна доцілити мистецький здобуток і стиль...» [1, 694].

У віршах Лятуринської тенденція зміни соковитості барв пастельністю палітри має свій, не завжди послідовний ритм, зумовлений настроєвими відтінки, і в першу чергу наростанням всеохопної туги:

І кожний день затре один на лицях колір.

На полотні моїм – все більше холод

Білої осени в безбарвнім колі [1, 92].

Поетка-маляр гостро відчувала бентежну кольорову гаму довкілля і вміла піймати її словом, що підтверджують хоча б такі рядки:

То божа синь, то ніжно кинута рожевість,

То ще несита зелень вітів яблуневих [1, 89].

І все ж є підстави стверджувати про виокремлення нею білої барви, яка у неї є і підкресленим тлом, і аналогом особливого душевного стану, і технічним засобом вербального окреслення контуру, постаті, як-от: «*На білому вінок миртовий*», «*Ніч стоїть у біле вбране*», «*і ще біліша стану в тиші*» тощо.

У Оксани Лятуринської, яка так гостро відчувала «життя сто-барвність», визначити якусь кольорову домінанту важко, радше говорити про певні кольорові смуги в поетичному доробку – від активного захоплення кольором до повного його ігнорування.

Розглядаючи творчу спадщину Оксани Лятуринської-поетеси, не можна оминати питання стилізації. З першої її поетичної збірки, безперечно найяскравішої, вдумливий і щиро «врадуваний» словом дебютантки вже тоді визнаний маестро Маланюк зауважував: «Ця досконалість, ця стилева завершеність поезій Лятуринської наче аж заворожують. Справді, досконалість стилю поетки стоїть на самім краю тієї небезпеки, що зветься стилізацією. Один крок і живе трьохвимірне життя її поезії може обернутися в плоску досконалість двохвимірної графіки, в закам'янілий бездух мертвої краси.

Але авторка уміє вдержатись на цій острій границі. І її поетичні емалі переливаються, пульсують... життям справжнього

мистецтва» [1, 702]. На жаль, постпразький доробок Оксани Лятуринської поступово втрачав здатність заворожувати. Одним з перших це об'єктивно відзначив завжди шляхетний і незмінно доброзичливий до творчості мисткині Юрій Шевельов. Оцінюючи нові вірші Лятуринської, у листі до неї від 15.11.1946 р. він, зокрема, писав: «Дві поезії з “Веселки” – прекрасні, але це все тільки стилізація» [9, 125]. І хоч, як додавав Шевельов, «стилізація зовсім не виключає чудовости», він був певен, що Лятуринська на них не зупиниться. «Ваше майбутнє [...], – переконував він поетесу, – у злитті стилізації з висловом Ваших почувань – суто Ваших, особистих» [9, 126].

Свідому офіру «свого голосу» перед «голосом многоти» можна розглядати і як причину, і як наслідок згасання творчого потенціалу поетеси, але не визнати його не можна. Шевельов висловлював жаль, що свій хист Оксана Лятуринська так щедро витратила на розмаїті захоплення, оскільки вбачав у ній передусім літератора і спонукав до роботи над романом. Він навіть оголосив нещадну війну її «лялькам», до яких, мабуть, можна додати і писанки. Але саме в писанкарстві Лятуринська проявляє помітнішу свободу і прагнення до реалізації власного «Я», ніби прислухавшись до напучувань Шевельова. Дослідники поетичної спадщини Лятуринської одностайно підкреслюють, що її своєрідні образи «акумуляовані [...] з далекого минулого, [...] пропущені через [...] свідомість та підсвідомість...» [10, 99]. Справді, вони встають, за рядками Оксани Лятуринської, «... мов виконане римське торсо, // З нашарувань, із глибини давнин...». Водночас архаїчно-множинне авторкою переосмислювалось, трансформувалось в одинично-чуттєве, як-от:

*Відчулось темними ночами
прозорилося днями,
ішло і шляхом, і стежками,
з гусьми летіло й з журавлями...* [1, 123]

Та йдеться не лише про дотик до етнокультурних глибин на рівні підсвідомості, а про більше: через певне інформаційне поле (мистецьке чи релігійне) віддалене і загадкове могло стати знову панівним в свідомості посвячених в сучасний час. Саме до цього,

очевидно, подекуди прагнула Оксана Лятуринська. Ось чому не тільки Євген Маланюк помітив ефект «завороження» словом поетеси. Вона не помилялась у потенціалі сили впливу світосприйняття предків на сучасного реципієнта. «Імажинації, поетики, словотворення, навіть слова народного примітива, Бояна, Митуса, видно вже мало кому зрозуміти, – підкреслювала Лятуринська. – А спробуй хто розгадати народну загадку! Нехай забули її символіку, нехай забули словообраз, але як можна позбутися чуття, емоцій, того відрухового, того, що в крові, що – хай не в парі з етносом – конче має прийти з біосом» [1, 646]. І чим більше поетеса поринала в таїну первісних уявлень, тим більше переконувалась, що наші знання про неї мізерні. Тому постійно поповнювала їх, шукаючи для себе концептуального захистку, іноді помилково хапаючись за будь-яку ймовірність однозначності. У своїх полеміках з тими, хто заперечував послідовність і логічність примітивних знаків родоплемінного світогляду, вона демонструвала свою незламну віру як останній доказ, «заперечувала рацію во ім'я інтуїції» (Ю. Шевельов): «Кажете, нема символів? Ви, мабуть, не вмієте їх читати. [...] А якщо справді нема – мусять бути. Інакше відберете писанці душу». Цю віру мисткиня переносила на поезію, де, окрім застосування фольклорно-образного багатства, вона постійно шукала *знак-ключ* до каналу, який об'єднує «і мертвих, і живих, і нерождених земляків в Україні і не в Україні» суцільних, прагнучи створити нову міфологічну мову.

Настане новий світ і в ньому тьма і світло,

І в ньому Зло й Добро, і твар земна всія

Й напише хтось всесвітню Книгу битія... [1, 236] – стверджувала Оксана Лятуринська. І таку спробу робила вона сама, відчувачи покликання бути предтечею цього Хтось.

Отже, творче «я» поетки влилось в народне мистецтво, суголосність з яким вона відчувала повсякчас: «...ніби я сама уклала першу пісню, зліпила божка, добрала кольори й знаки до писанки» [1, 693]. Студіювання і пропагування Оксаною Лятуринською писанкарства, її доробок на цьому поприщі – закономірне явище творчого поступу мисткині. Ми не маємо права його відмежовувати від мистецької спадщини такої багатогранної і водночас цілісної особистості у вітчизняній культурі. Зіставлення площини

писанкарства і поезії вельми продуктивне для осмислення своєрідності художнього світу Оксани Лятуринської, її еволюції у напрямку більшої залежності від культу архетипу, що виражається в зростанні ролі стилізації. Така домінантна тенденція пояснюється свідомим творенням нової міфологічної мови часів визвольних змагань та пізніших асиміляційних процесів, які стали серйозним випробуванням для ідеї національного самоствердження.

Література

1. Лятуринська Оксана. Зібрані твори. – Торонто, 1983.
2. «Великодній передзвін». Писанки і поезії Оксани Лятуринської. Торонто, 1986.
3. Кульчицька Анна. Орнамент трипільської культури і українська вишивка ХХ ст. – Львів, 1995.
4. Бойчук Богдан, Рубчак Богдан. Оксана Лятуринська // Координати. Антологія сучасної української поезії на Заході. Т. 1. Сучасність., 1969.
5. Шерех Юрій. «Після княжої емалі». Над купкою попелу, що була Оксаною Лятуринською // Третя сторожа. – Балтимор-Торонто, 1991.
6. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. Книга II. – К., 1994.
7. Трегуб Наталія. Традиційна колірна культура народного майстра // Традиційне й особистісне у мистецтві. IV Гончарівські читання. – К., 2002.
8. Скуратівський Василь. Русалії. – К., 1996.
9. Листи Юрія Шевельова до Оксани Лятуринської // Сучасність, 1998, № 10.
10. Сліпушко Оксана. Мистецький герб Оксани Лятуринської // Дніпро, 1996, № 11–12.

С. Кочерга

Комунікативна функція художнього портрету у творчості Лесі Українки

*Стаття опублікована в журналі
«Вісник Запорізького національного уні-
верситету. Серія Філологія», 2009, № 2.*

У добу раннього модернізму естетика почала приділяти важливу увагу взаємопроникненню різноманітних форм мистецтв. Митці усвідомили, що кордони окремих родів мистецтв не є абсолютними, вони здатні до трансформації, синтезу, виконання своїх функцій за допомогою невластивих для них засобів тощо. Письменство, живопис, скульптура, музика, хореографія – всі види мистецтва мають свою мову виразності. Але ідея «співдружності муз» уможливилує проявлення кожного з них на «чужому» мовному полі.

Живопису належить важливе місце у творчому становленні багатьох художників слова, що добре обізнані з культурними досягненнями людства. Деякі з письменників були наділені малярським хистом, що також сприяло розгортанню дискурсу образотворчого мистецтва в літературі. Серед українських майстрів відомим портретистом був Т.Шевченко, отримали визнання живописні полотна В. Винниченка. Не була байдужою до живопису і Леся Українка, хоча з раннього віку вона вважала себе передусім «музикою», і тільки недуга не дозволила їй сповна реалізувати себе на музичному поприщі. Проте ще дитиною майбутня поетеса хотіла «бути артистом», тобто отримати освіту і спробувати свої сили в різних видах мистецтва. Саме тому вона забажала отримувати уроки малювання, а для цього знайти «такого учителя, щоб учив рисувати мене дома» [1, 252]. Як засвідчує Олена Пчілка, Леся Українка в ранній юності малювала олійними фарбами дуже гарні картини, але, на жаль, тільки одна з них збереглася.

Мета цієї статті – зосередити увагу на одному з жанрів образотворчого мистецтва – портреті, що фігурує в художньому світі Лесі Українки як реалія культури. Власне описові портрети письменниці

(«Татарочка», «Жіночий портрет» тощо) залишаємо поза межами предмету статті.

Загальновідомо, що талант письменниці скоріше тяжів до скульптурної пластичності і виразності, ніж до живописної картини. Навіть загальну композицію свого драматичного тексту поетеса воліла бачити цілісною, продуманою до найменших деталей «скульптурною групою». Скульптор стає героєм однієї з найдовершеніших драм Лесі Українки – «У пущі». Перевага скульптурної риторики у культурологічному мисленні письменниці зумовлена схильністю авторки до розгортання проблематики своїх текстів на тлі антично-римської доби, коли досконала пластика скульптури була царицею мистецтва. За О. Шпенглером, класична антична скульптура зрівнювала в пластичному трактуванні особу і тіло, уникаючи навіть деталізації ока, оскільки погляд завжди спрямований в далечінь. Але відкритий простір аполлонічній душі був чужий, час живопису прийде пізніше [2].

У дослідженнях доробку Лесі Українки як культурного феномену завжди домінував інтерес до музичної та скульптурної риторики письменниці. Спробу досягнути код світової естетичної системи у творах Лесі Українки засвідчують праці науковців останнього десятиліття, насамперед Т. Гундорової, Я. Поліщука, Т. Мейзерської, В. Агеєвої, О. Турган, І. Чернової, Л. Скупейка та ін. Сучасне літературознавство відкрило для себе навіть хореографічну мову у мистецькій палітрі письменниці (І. Бестюк та ін.). Найбільш плідно в напрямку пізнання феномену образотворчих артефактів у текстах Лесі Українки працює О. Турган. Дослідниця виокремлює дискурс пластичних мистецтв у творчості Лесі Українки в однойменній статті, що була опублікована у збірнику «Леся Українка і сучасність» (2007). Правда, під цією назвою О. Турган розуміє синкретичне вербальне втілення образності різних видів мистецтв (статуя, танець, архітектура). «Завдяки синтезу цих мистецтв, – зазначає О. Турган, – творчість кожного з митців отримує додаткове культурно-естетичне кодування, можливість відкрити якісно нові площини метафоричної образності, сприяє діалогічності різних епох, виробленню образно-концептуальної цілісності світу» [3, 194].

Попри певні зрушення у дослідженні інтермедіальної поетики Лесі Українки, на жаль, живопис і досі залишається на маргінесах наукових студій, присвячених письменниці. Образотворчий портрет у художній літературі має різні варіанти функціонування. У нашій роботі ми спробуємо виокремити функціонування мистецьких зображень людини різними засобами в тканині різножанрових творів Лесі Українки та визначити мету їх використання, а також розглянути комунікацію персонажа (реципієнта) з портретами як культурними знаками. Варто наголосити, що семіотичний підхід у літературознавстві дозволяє зосередити увагу на знаках у сенсі обміну інформацією, але більш слушною ми вважаємо теорію М. Бахтіна, який вважав за доцільне вивчати, яким чином тексти культури стають елементом поетики художньої літератури. В оцінці мистецтва слова М. Бахтін суголосний І. Франкові: обидва мислителі вважали його універсальним засобом адаптації маніфестації людського духу, що лише частково проявляється в інших засобах мистецтва. Література перекладає внутрішню мову живопису (пластики) і виводить її у сферу спілкування, де панує мовленнєвий жанр. Будь-який портрет – це своєрідне повідомлення людині про людину. У зображенні особи основна увага приділяється обличчю, на якому зосереджений внутрішній світ людини. Художник у своєму творінні зупиняє час, але мовчання зображеної ним людини повинне бути досить промовистим, думка, яку несе портрет, може бути розгорнена реципієнтом як у ретропективі, так і в перспективі і таким чином інформація зображення інсталюється в більш гнучку словесну художню структуру. Гегель вважав, що портрет стає мистецтвом, якщо художник зуміє передати на першому плані єдність духовної індивідуальності та характеру. У семіотичному аспекті живописну картину можна розглядати як іконічний знак, що складає тричленну єдність з означуванням та означенням. Специфіка використання знаку-портрету в літературному тексті полягає у його «вмонтуванні» в іншу семіологічну структуру. Рецепція портрету як комунікативної системи синтетичного рівня потребує пізнання складного багаторівневого коду, але в літературному творі чинним стає лише один чи кілька з них.

Відчуження образу в живописному портреті – це водночас спроба глибшого проникнення в природу людського, прислухання до

самого себе. Леся Українка мала практику позування відомим портретистам, зокрема І. Трушеві та Ф. Красицькому, які залишили в історії різне бачення образу письменниці. Інтерес Лесі Українки до живопису проявляється в її епістолярії, частково – у виборі листівок з тими чи іншими репродукціями. Серед особистих реліквій Лесі Українки важливе місце займає кольорова репродукція відомої роботи Рафаеля «Мадонна» (подарунок С. Мержинського). У другій половині ХХ століття на територію художнього портрету посягнув винахід фотографії. Леся Українка шанобливо зберігала знімки рідних і близьких людей, неодноразово фотографувалась сама. Відомий дослідник візуальної комунікації Рудольф Арнхейм, розмежовуючи фотознімок і живопис, вбачав різницю між ними саме у часовій площині: фотографія прагне зафіксувати миттєву подію, а художника цікавить певний підсумок, узагальнення, суб'єктивне розуміння унікальності особистості.

Вельми суттєвим проривом для оцінки творчості свого часу було відкриття семіотичної загадки, яке містить кожний портрет, що є не лише адекватним відображенням особи, але й кодом особливого бачення її художником. У візуальній мові, на думку режисера М. Євреїнова, автора просеміотичної роботи «Оригінал про портретистів» (1922), слід пізнавати не скільки зображену людину, а «автопортрет художника, що в природі мистецтва і що непереборно в останньому». М. Євреїнов розглядає портрет як «результат coitus'a" батька-оригінала і матері-портретиста» [4, 234]. У літературному тексті мистецький портрет зазвичай несе важливу інформацію, що може мати вплив на подальший розвиток подій або спрямування роздумів героя. Суть цієї інформації багато в чому залежить від адресата, його розуміння портретного коду в тканині формозмісту літературного твору може мати ключове значення. Заслуговує уваги центральне місце портрету в повісті Т. Шевченка «Художник» та особлива культурно-естетична атмосфера цього тексту (у ньому згадується біля 150 назв історико-культурних реалій). Художньому портрету приділяється підкреслена увага у творах, що є своєрідним відбитком життєвого устрою елітарних кіл, скажімо, в «Людині без властивостей» Р. Музіля. Класичними зразками нереального дійства з портретом і навколо

нього стали такі літературні шедеври, як «Портрет» М. Гоголя та «Портрет Доріана Грея» О. Вайльда.

У Лесі Українки портрет займає скромне місце, але має свої особливості проявлення на різних культурно-часових площинах, якими так багата сюжетна мережа її творчого доробку. Відтворення грецько-римської доби, що постійно перебувала у творчих зацікавленнях письменниці, як і належить, рясніє лише статуями, переважно безликими. Як відомо, грецька скульптура переважно не слугує портрету. Право скульптурного портрету у виняткових випадках давалось в персональній формі. У драматичній поемі «Оргія» Лесі Українки скульптор Федон ліпить статую з танцівниці Неріси з Танагри, але вона стає ідеальним, класичним зображенням богині танцю Терпсіхори. Певною мірою Неріса, честолюбна, слабка перед спокусами, виявляється негідною мистецького втілення: надто земними були її цілі та бажання. Цікаво, що вона б хотіла побачити статую свого талановитого чоловіка-співака на п'єдесталі, але це було місце виключно для божества, там панував «Аполлон-кітарист».

Драматична поема «Руфін і Прісцілла» відбувається в II столітті по Різдву Христовому. Уже в ремарці Леся Українка підкреслює таку деталь – «хатній олтар без статуй», на постаментах відсутні скульптури богів Еллади. Як відомо, римляни надавали велике значення культу предків, саме тому в домі були скульптурні портрети по чоловічій лінії, пізніше став обожнюватись глава держави. Натомість у Руфіновому домі установлені не бюсти цезарів, а філософів, яким поклоняється господар. Він не прирівнює їх до пантеону богів, вважає їх пошуки істини не позбавленими блукання і помилок. Опосередковано ми дізнаємось, що на постаментах у Руфіна були скульптурні портрети Платона, Зенона, Епікура та інших філософів і деяких представників владного олімпу колишнього Риму (Катон Молодший). У другій дії всі бюсти філософів зникають, у ремарці вказується навіть про викопані постаменти. Інші п'єдестали зяють порожнечою – всі ці сліди руйнації («жертви богів») стають знаками пресингу християнської церкви, яка цілеспрямовано ігнорувала гносеологічні можливості людського розуму, а разом з тим і мистецькі витвори, присвячені нехристиянським авторитетам того часу. В «Руфіні і Прісціллі» Леся Українка

детально описує мистецьку окрасу патрицієвого дому: „Саме проти дверей [...] приходиться фреска, що ілюструє міф про Адоніса та Венеру [...] Під фрескою мозаїка, що зображає цілу плетеницю містерій в пам'ять Адоніса, його підземну мандрівку по царству тіней і його воскресіння в постаті Діоніса, оточеного хорами вакханок» [5, 154]. Композиційно ця робота стане у творі показовим символом зіткнення двох цивілізацій, що осмислюється письменницею. Естетично довершена, «чудова» мозаїка привертає увагу всіх, хто опиняється в домі Руфіна. Його гість Люцій коментує «малювання» не без самовдоволеної іронії – «розп'явся на розкішнім лоні // безсмертної Венери». Він порівнює міфічне перетворення Адоніса у могутнього бога веселощів Діоніса з розп'ятим Христом. Трансформація бінарної опозиції Діоніс/Христос в синтезовану цілість досить цинічно об'єднує божества розкоші і страждання. Зокрема, Кней Люцій, представник елітної верхівки Риму, яка вміє захоплюватись повнотою радості, допускає примирення і товаришування Ісуса з Діоніном, що видається інтелектуальною провокацією для апологетів полярних поглядів на релігію. Натомість християни демонструють свою радикальність і наполягають на тому, щоби замазати «міф про Адоніса». Зі згоди Прісцілли «коштовний» витвір невідомого майстра таки дійсно починають забілювати фарбою, і саме в цей час вривається центуріон з вояками-вігілами. Частково забілений, напівзнищений шедевр – це не лише метафора боротьби двох культур, можна побачити в ньому і алюзію на комунікативний розрив подружньої пари Руфіна і Прісцілли, що перестала бути одним цілим. Разом з тим у цьому семіотичному знакові очевидна пересторога: наступ на незахищене мистецтво, якщо його допустити, неодмінно є початком краху, обвалу, катастрофи, причому обопільної для ворогуючих сторін. Варто зауважити, що в «Адвокаті Мартіані», події якого розгортаються на століття пізніше, ніж у «Руфіні і Прісціллі», вже християнські церкви приваблюють до себе «малюванням і величними співами», і донька адвоката Мартіана, прихильниця мистецтва, почувається обділеною, позаяк церква для неї «заказана».

Леся Українка продовжила художні студії над проблемою «мистецтво і церква» в драмі «У пущі». І хоч події у ній відносяться до XVII століття (Америка), як і в антично-римських творах

письменниця виводить на перший план мистецтво скульптури. Головним апологетом скульптурного портрету у творі виступає майстер Річард Айрон, йому протистоїть протестантська громада і насамперед її очільник Годвінсон. Скульптор з Італії переконаний, що статуї – не розвага для багатіїв, а демократичне мистецтво, яке є гімном довершеності людського тіла. Одяг у скульптурі – лише театральність, данина зовнішнім атрибутам, шати принцеси цілком до лиця і вродливій дівчині з соціальних низів. Але Годвінсон вбачає у красі людини, підсиленій оригінальністю авторського хисту, небезпеку, позаяк аскетична віра в єдиного бога таврує сотворіння кумирів, що можуть стати ідолами і призвести до гріховного ідолопоклонства. Приятель сім'ї Джошуе Кембль це табу пояснює аксіоматично:

...портрети лиш мальовані бувають,
все ж ліплене і різьблене – кумир,
а не портрет [6, 35].

Годвінсон бере на себе право визначати цінність мистецьких витворів Айрона, маркуючи їх «бридкими», «ідолянською гидотою». Італійська культурна традиція – замовляти портрет у талановитих малярів – пуританами-іконоборцями рішуче відкидається. В американській колонії зневажається свобода мистецького пошуку, а людина стає ще більш залежною, заляканою, оскільки їй намагаються прищепити рабську психологію під страхом покарання. Біблія служить для Годвінсона і його прихильників талмудом законів, котрі забороняють мистецтво скульптурного портрету, що на ту пору вже мав у скарбниці культури неперевершені здобутки, людство штовхали на крок назад по дорозі поступу. У драмі натоп, немов загіпнотизований повчаннями Годвінсона, знищує майже всі роботи скульптора, і талант його більше не розкриється у творчому горінні, а буде тихо згасати у пущі. Проте воістину «Pereat mundus, fiat ars». Племянник Айрона і його учень Деві, який отримав перші уроки «науки хисту» від дядька, продовжує свої заняття живописом. Ймовірно, в чомусь він ішов на компроміси, бо громада не вбачала у його вправах нічого «грішного», але жадоба до навчання, намагання виїхати з Америки до Голландії, де на ту пору міцніла слава Рембрандта, свідчить, що хист юнак неодмінно буде рости, а відтак потенціально він згодом може продовжити

дядьків поєдинок з закаменілими смаками. Ці освячені непохитними авторитетами смаки мають небезпечну схильність до самообожнення, що в свою чергу торує шлях пришестья вузькочолій маскультури. Мистецька довершеність в очах пуритан стає «поганським богом». Як бачимо, Леся Українка тонко передбачила шляхи розвитку мистецтва у майбутньому. У останній дії саме звістка про Деві, якій так радіє зломлений артист Річард Айрон, є найсвітлішою, сповненою надії і віри в культуру посеред пущі. Скульптор розглядає автопортрет свого небожа, намальований на дощечці, і черпає з нього цілющий юначий оптимізм, який сконцентрований у виразній мові погляду: «Ті самі очі винозорі, щирі, // та сама іскра в погляді». Це дає нам підстави стверджувати, що Деві, безсумнівно, талановитий початківець: його робота володіє енергетикою, аурую, яку не може передати тільки вправна фіксація, мертве копіювання «подоби».

Улюблений поетесою «вік лицарства», що знайшов відображення у ряді текстів Лесі Українки, по-своєму віддзеркалюється в таких реаліях як портрети. Здебільшого середньовіччя вважають тисячоліттям, що незнайоме з портретом, хоча саме тоді був відкритий цей жанр живопису. Художники в ті часи тяжіли до метафоризації вічних істин, атемпоральності, а відтак намагались передати насамперед загальне, що поглинало індивідуальне. На ту пору картина, особливо церковна, наділялась сакральними прикметами. Людину приваблювали естетизація побуту, блиск і розкіш. Слід зазначити, що «лицарство» Лесі Українки – світ образів аплікаційних, і тому було би буквоїдством шукати в її творах безпосередньої ілюстрації звичаю середньовіччя. Але безсумнівною є точність письменниці у використанні атрибутів епохи.

У драмі «Камінний господар» важливу комунікативну функцію виконують два портрети. Перший – це мініатюра, інтимна святиня, схована в срібному медальйоні Долорес. Анна порушує кордони самості подруги і відкриває для себе зображення «прехорошого лицаря» Дон Жуана. Ця мить служить сигналом до розгортання зав'язки твору, вона штовхає Долорес до одкровення, за яким наступить безпосередня зустріч з ловеласом. Далі так само безцеремонно Анна вступає у життєвий простір Долорес, ставши для неї «сперечницею», що остаточно розіб'є надії на щастя нареченої

Дон Жуана. Підкреслимо, що Анна відразу зауважила: на портреті «лицар волі» виглядав краще, ніж наяву, тобто легенда про Дон Жуана на всіх мистецьких рівнях витворювала образ, який уже мав свою долю, свою магію, під яку згодом потрапить і гордовита донна Анна. Цей же медальйон своєю щемливою мелодією відданості виникне в сцені прощання Долорес з Дон Жуаном, коли дівчина дозріває до вибору своєї власної дороги, остаточно розірвавши зі світом примарних сподівань. Тоді вона здійснює з себе медальйон зі словами:

Візьміте ваш портрет.

Я маю пам'ятати про вашу душу,
більш ні про що [7, 119].

У цій короткій репліці закодована відмова від тілесного, яке насправді ще важить для героїні більше, ніж вона думає. Але Долорес певна, що, відмовившись від портрету як знаку, символу, поступово вона подолає і особистісну залежність від самого Жуана (означуваного), реального і міфологізованого, створивши для себе лише культ його душі. Другий портрет у драмі «Камінний господар» – повна протилежність мініатюрі. Йдеться про великий портрет вже покійного дона Гонзаго. Йоган Гайзинга у своїй відомій праці «Осінь середньовіччя» наголошував, що практичне призначення витвору мистецтва ніде не виступає так помітно, як у культурі жалоби. Це була доба розкішних надгробних пам'ятників та портретів покійників, образи яких рідні хотіли мати перед очима [8]. Леся Українка успішно використовує цвинтарну риторичку середньовіччя, оперуючи знаками пам'ятників. У ремарках останньої дії вона ретельно випишує гру портрета дона Гонзаго зі свічадом, яку не так легко передати на сцені, але в тексті для авторки важливо підкреслити їх взаємодію. Дон Жуан, сівши під дзеркалом навпроти портрету, «здригається» – він бачить командора у всій величчю і нібито посмертній єдності з коханою жінкою. Натомість Анна, спостерігаючи за Жуаном під відбитком Командора, не стільки порівнює їх, як об'єднує: плащ командора вона спочатку подумки одягає на коханого (з репутацією гультя і серцеїда), щоб побачити в цьому уявному злитті влади і любові реалізацію своєї мрії про «нагірне», абсолютне щастя. Лише після цього знакового «менуєту» в дію вступає кода, якою завершується твір.

Важлива комунікативна роль замкової портретної галереї проявляється в епічній поезії «Граф фон Ейнзідель». Узагальнюючи особливості «замкового» хронотопу, М. Бахтін, підкреслював, що в замку відкналися в зримій формі сліди століть і поколінь, зокрема в галереї портретів предків. Власник замку – зріла людина, що болісно шукає світоглядних орієнтирів; його мучить сумління за типове життя вельможі-кровопивці в графських розкошах, переслідують криваві видіння. Духовним опертям для самотнього і дезорієнтованого Ейнзіделя стають голоси «велебних предків», портрети яких прикрашають палати замкнутого простору родинного гнізда. Саме до їхніх зображень, що суворо зорять з «золочених рамок», звертається за допомогою граф. Природно, що портрети колишніх власників замку наділені родиною схожістю, але головне у трактуванні малярами представників різних поколінь – пафос спільної саморепрезентації: свідомість гідно прожитого життя, спокійна впевненість, лицарська честь. Типове в цих портретах явно переважає над індивідуальним, скоріше це образи-символи, що передають самоповагу еліти. Таким чином, галерея портретів набуває обрисів фамільного «міфу», що постає в завершених образах, готових формах, «масках», які не дають можливості пізнати, чи насправді такий портрет відповідає внутрішній суті зображеної людини, проте ці портрети-маски здатні втихомирювати хаос, що панував у Ейнзіделевій душі.

Ми лицарі всі без догани й страху,
Ми в серці ховали не марну пиху,
А цноти, що зрощує слава.
Глянь, всі ми – закуті в залізо борці,
Або посивіли в науках ченці,
Ми світочі свого народу [9, 329].

Цей монолог несе для Ейнзіделя конструктивну проекцію, якої так бракувало йому. Отож міф про служіння роду високим цілям – цілюща гавань для людини, яка сумнівається. Портрет у цьому вірші Лесі Українки стає активно діючою силою, яка з'єднує покоління в один міцний ланцюг, спонукаючи до уявного спілкування з предками. Інформацію від адресантів герой отримує за літературною традицією через промовистий погляд, мову якого «чує» глядач: у вірші говорять «мальовані очі». Вони ж закликають графа

стати в один ряд з ними, поглянувши на себе у свічадо, переконались, що він є продовженням роду, призначення якого – захищати і прославляти свій край. Вивчаючи різноманітну візуальну комунікацію, семіолог Лотман підкреслював особливий статус відображення. Зокрема він зазначав: «Відображення обличчя не може бути включено в зв'язки, природні для об'єкта, що відображається: його не можна торкатися чи ласкати, але цілком можливо включити в семіотичні зв'язки...» [10, 195]. Через відбиток у дзеркалі можна виокремити з себе свого двійника як опонента і вступити з ним в уявний діалог. Така потенціальна автокомунікація у творі Лесі Українки «Граф фон Ейнзідель» створює умови для перекодування героя. Після манівців свідомості він отримує шанс знайти сенс свого існування і скинути з себе нестерпний тягар докорів сумління.

Варто додати, що сама Леся Українка теж відчувала одночасне тяжіння до суперечливих у своїй суті цінностей демократії і аристократії. Вона трохи іронізувала над цілеспрямованістю сестри Ольги, що намагалась реставрувати їхнє родинне древо. Однак поетеса дорожила сімейним архівом, поповнювала його, зокрема, передавала для зняття копії портрет свого діда Петра Якимовича Драгоманова дядькові Олександрові Петровичу Драгоманову, коли їздила до нього у Творки під Варшавою. Поїздка до Польщі була зумовлена і творчими намірами Лесі Українки: вона хотіла зібрати матеріал в психіатричній лікарні, де працював дядько, для своєї п'єси «Блакитна троянда», що репрезентує нам творчий доробок Лесі Українки з сюжетами новітнього часу.

Героїня п'єси «Блакитна троянда» Любов Гощинська, наділена схильністю до різних видів мистецтв, любить літературу, музикує, але перевагу надає живопису. Уже в першій дії на сцені – мольберт. Неодноразово протягом п'єси дівчина береться за малювання, у салоні і на пленері. Знайомі вбачають справжній хист у її малярських екзерсисах, вважають, що вона притримується нової школи. Однак Гощинська іронічно оцінює свій талант: «Я малюю якраз настільки, щоб повіситись», пояснюючи свою провокаційну зухвалість цитуванням одного з романів Золя, де маляр вішається з розпачу, оскільки „не може барвами змалювати свій ідеал» [11, 15]. Любов Гощинська дійсно натура мрійлива, яка гостро

переживає неможливість реалізувати свої ідеали, оскільки дійшла висновку, що її чекає спадкове божевілля. Показовим у творі є змалювання головною героїнею пастеллю бюсту, який Олімпіада Іванівна називає «чистою марою». Незакінчена робота Любові – символ фрустрації, яка запанувала в її стосунках з Орестом, ідеал вона знайшла, але барви почуття вважає табуйованими для себе. У стані афекту, коли очікувана психічна криза врешті-решт впала дамоклевим мечем на крихку дівочу свідомість, Любов пропонує лікарю стати перед нею, щоб вона написала його портрет у вигляді «Гіппократа, Сократа», а «потім кидає скриньку на землю, фарби і пензлі розсипаються», що є унаочненням краху всіх прихованих надій на особистісну самореалізацію.

У творах Лесі Українки з сучасного їй життя виразним елементом виступає фотопортрет, що ніколи не буває «німою» деталлю фону. Зокрема у «Блакитній троянді» емблематичною зав'язкою у творі служить фото з альбому, який розгортає Острожин. Він звертає увагу на красиву пані в «чудному убранні», яка нагадує йому «зірку з *demi-monde*» чи то «актрису в ролі божевільної». Насправді, це був портрет хворої матері Любові Гощинської, «знятий в шпиталі». Вперше дівчина заговорила в товаристві про душевну слабкість у своїй родині, вперше видала свої страхи і тривожні передчуття, дещо маскуючи їх відвертою бравадою і награним розумуванням. Однак в епіцентрі абстрактних розмірковувань залишається риторичне питання Любові: «Скажіть, правда ж я похожа на мамин портрет?» [12, 117]. Йдеться не просто про фамільну подібність, а про генетичну спадковість, а відтак очікування неминучого проявлення душевної хвороби в неї в майбутньому. Будь-які відмови щодо схожості для Любові неприйнятні: вона «дивиться у свічадо» і, мабуть, до найтонших нюансів вивчила своє відображення у порівнянні з маминим портретом. Розгортання сюжету у творі – це і є фатальна взаємодія портрету божевільної матері та дзеркального відбитку юної закоханої дівчини, який поступово деформується, і таки дійсно згодом вона постає перед читачем божевільною, або, скоріше, – режисером власного божевілля. Жертвою втечі в гру про «блакитну троянду» стає і коханий Гощинської, обдарований молодий драматург, який також у результаті сюжетних перипетій

перетворюється лише в альбомний фотопортрет, над яким може собі дозволити проливати щирі сльози недужа.

Портрет можна вважати одним з головних персонажів прозового твору Лесі Українки – «Пізно», що нагадує нам внутрішній монолог втомленої життям жінки. На стіні висить її розкішне зображення в молодості – «пишна красуня в бальовій сукні, з погордливим усміхом на коралових устах, з буйними кучерями над мармуровим чолом» [13, 102]. Перед нами – абсолютне відчуження цілком зміненої з плином часу моделі і статичного, самодостатнього художнього образу її молодості, що навіть не вступає в діалог з «іншою», покірною, «сірою». Її нове обличчя – теж своєрідний «портрет», що має свого автора – чоловіка, який натішився рештками її привабливості, а далі «змодельював» у такий собі «ідеал дружини» – невибагливу тінь, яка не заважає йому вести бурхливе життя на свій смак. Власний голос відсутній як у портрета, так і в його потьмареної «живої копії». Лише відлуння рецепції портрету в оповіданні створюють ірреальний позачасовий квазидіалог. Перший чоловік говорив гостям з гордістю і зворушеністю: «Здумайте собі, се моя жінка!», а другий – насмішкувато, самовдоволено, з виглядом переможця, що зумів «приборкати непокірну» – «Се моя жінка! ха-ха!». І обидва змушували гостей упереджено порівнювати художню роботу з оригіналом, який раніше переконливо домінував (принаймні в очах люблячого чоловіка), а потім вдало відтіняв шарм написаної красуні. В оповіданні мотив жінки-тіні щемливий і сюжетно «зникомий», але образ-портрет, відриваючись від прив'язаності до моделі, має шанси на свою долю. З роками він все більше буде перетворюватись на власне витвір мистецтва, здатний на безпосередню комунікацію з глядачем «віків потомних», передаючи красу, молодість, повноту буття жінки, яку кохали, ще раз підтверджуючи мудрість одного з улюблених крилатих висловів Лесі Українки: «Pereat mundus, fiat ars».

Ще одним прикладом комунікації героїв з портретом у творчості Лесі Українки є діалог «Прощання», де зображення гарної молоді дівчини опиняється в центрі сюжету. Фактично портрет стане третім дійовим персонажем діалогу, а його вплив на історію молодих людей, які були певні, що знайшли своє щастя одне в одному, – визначальним. Вся розмова між персонажами

пересипана поглядами на портрет, з яким у фіналі і залишається трохи розгублений юнак, що несвідомо витворив культ зі своїх не повністю збагнених спогадів.

Таким чином, іконографічна присутність у творах Лесі Українки завжди сповнена магнетичної, здебільшого руйнуючої, часом зміцнюючої сили. У ній – закодована і матеріалізована пам'ять про напрочуд вагоме і зазвичай незнищенне фатальне проростання минулого в майбутнє. Портрет (скульптурний, живописний чи фотографічний) відчужений від буденного спілкування, але він може вступати у віртуальні комбінації під впливом уяви адресанта. Його комунікація з героєм переключає останнього на вищий регістр, розсуваючи часові межі, розширюючи горизонти бачення тієї чи іншої проблеми. У промовистій мовчазності статичного образу – ігнорування миттєвого, знання вічного/таємничого, що постійно нагадує про себе наглядно смертній людині. Отож у портреті Лесі Українки слід вбачати не просто знак-атрибут чи навіть комунікативного посередника, а провісника сенсу твору. У ньому – згорнута до візуального образу передісторія, що генерує текстовий рух, а також своєрідне «блмання» коду, вельми важливе для читача.

Література

1. Косач-Кривинюк О. Леся Українка. Хронологія життя і творчості / Ольга Косач-Кривинюк. – Нью-Йорк, 1970. – 924 с.
2. Шпенглер О. Закат Європы. Очерки морфологии мировой истории. – Т. 1: Образ и действительность / О. Шпенглер. – М. : Айрис-Пресс, 2002. – 512 с.
3. Турган О. Дискурс пластичних мистецтв у творчості Лесі Українки // Леся Українка і сучасність. Зб.наук. праць/ О.Турган. – Т. 4. – Кн. 1. – Луцьк : Ред.-видавничий відділ «Вежа» Волинського національного університету імені Лесі Українки, 2007. – С. 182–195.
4. Евреинов Н. Оригинал о портретистах / Николай Евреинов. – М.: Совпадение, 2005. – 400 с.
5. Українка Леся. Драматичні твори (1907-1908) // Збір. творів: у 12 т. / Леся Українка. – Т. 4. -К. : Наукова думка, 1976. – 352 с.
6. Українка Леся. Драматичні твори (1909-1911) // Збір. творів: у 12 т. / Леся Українка. – Т.5. -К. : Наукова думка, 1976. – 336 с.

7. Українка Леся. Драматичні твори (1911-1913). Переклади драматичних творів// Збір. творів: у 12 т. / Леся Українка. – Т.6. – К. : Наукова думка, 1977. – 416 с.

8. Хейзинга Й. Осень средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах / Й. Хейзинга – М. : Наука, 1988. – 540 с.

9. Українка Леся. Поезії// Збір. творів: у 12 т. / Леся Українка. – Т.1. – К. : Наукова думка, 1975. – 448 с.

10. Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство СПб, 2004. – 704 с.

11. Українка Леся. Драматичні твори (1896-1906)// Збір. творів: у 12 т. / Леся Українка. – Т. 3. – К. : Наукова думка, 1976. – 400 с.

12. Там само.

13. Українка Леся. Прозові твори. Перекладна проза // Збір. творів: у 12 т. / Леся Українка. – Т. 7. – К.: Наукова думка, 1976. – 568 с.

С. Кочерга

Музичні інструменти в літературній творчості Лесі Українки: інтермедіальний аспект

Стаття надрукована в чеському науковому виданні: SLAVIA časopis pro slovanskou filologii, ročník 91, 2022, sešit 1

Сучасні літературознавчі студії пропонують цілий спектр інтермедіальних підходів до вивчення тексту, як-от: інтервербальність (Г. А. Левінтон), інтеркультуральність (Б. Вальденфельс), інтерсуб'єктивність (Е. Гуссерль), інтеркорпоральність (М. Мерло-Понті) тощо. У фокусі досліджень нерідко опиняється своєрідність музичного мислення письменника як характерної риси ідіостилю. З давніх-давен у креативній свідомості людства виникла природна потреба адаптувати мистецьке багатство вираження засобами художнього слова. Передусім письменники в пошуках авторефлексивності звернулись до музики, яка потужно проявила себе інспіратором літературних шукань на зламі XIX та XX ст. Видатний мислитель того часу Ф. Ніцше визначив верховенство музики у творчих інтенціях і актах homo scribens. У відомій праці «Народження трагедії з духу музики» він наголошував, що саме музика зумовлює поета мислити образами, оскільки вона дає нам внутрішні імпульси, у ній треба шукати ядро або ж серце творчості – від міфів і лірики до епосу. «Музика, – констатував Ніцше – це справжня ідея світу, драма – лише полиск цієї ідеї, її окрема тінь».²¹

Зокрема в українській літературі роль музики в художньому тексті оригінально репрезентує визначна письменниця доби модернізму Леся Українка. У працях літературознавців М. Зубрицької, А. Криловця, Г. Левченко, Н. Малютіної, С. Романова, Л. Скупейка, І. Щукіної та інших неодноразово порушувались різноманітні аспекти музичності творів Лесі Українки, її віртуозна евфонія,

²¹ Ф. Ніцше, *Повне зібрання творів: Історико-критичне видання у 15 томах, т. 1*, Львів 2004, с. 114.

багатство ритміки, тяжіння до термінологічних запозичень, композиційної логіки музичних жанрів тощо. Однак студії в цьому напрямку далеко не вичерпали проблематику, яка заслуговує всебічного осмислення.

Сучасник Лесі Українки О. Блок, ніби продовжуючи одкровення Ніцше, дійшов такого висновку: «Тільки чуючи музику віддаленого «оркестру» (який і є „світовим оркестром” душі народної), можна дозволити собі легку „гру”...».²² Символістське тлумачення творчості окремого митця як відлуння цілого оркестру цілком суголосне творчій моделі Лесі Українки. Вона відносилася до типу художників, які в координатах самоідентифікації постійно ставили перед собою „питання усвідомлення свого місця і значення у світі, своєї ролі в «світовому оркестрі»».²³

Вже у першому своєму поетичному циклі «Сім струн» авторка висловлює сподівання, що її внутрішній голос озветься до читача звуками національного інструменту – бандури. У візіях Лесі Українки відображена грандіозна катина світу – «*трупні світів, ідей, народів*», «*сутіні віків*», що зникали з сонмом імен, від яких залишились «*тільки дивні руна*», і весь цей грандіозний калейдоскоп викликав її авторську реакцію – «*І затремтіли мого серця струни...*».²⁴ Попри чернечий спосіб життя, передусім зумовлений її недугою, Леся Українка жадібно всотувала в себе довкілля, яке сприймала переважно аудіально:

*Стіни чотири тісно оточили
Мене навколо: се ж увесь мій світ.
Там, за вікном, я чую, світ інакший
Шумить-гуде, веде свою розмову.
І туркіт повозів, і людські голоси,
Дзвінки трамваїв, гомін паровозів
Зливаються в одну тремтячу ноту,
Мов тремоло великої оркестри.»²⁵*

²² А. Блок, *Собрание сочинений: В 8 томах, т. 5*, Москва-Ленинград 1960, с. 370–371.

²³ А. В. Давыдова, *Музыкальные образы в русской лирике начала XX века*, Архангельск 2006, с. 12.

²⁴ Леся Українка, *Зібрання творів: У 12 томах, т. 1: Поезія*, Київ 1975, с. 349.

²⁵ *Там само*, с. 244.

На музичну обдарованість Лесі Українки вказували як біографи, так і дослідники різножанрової палітри письменниці. Загальновідомо, що Леся Українка отримала ґрунтовну домашню освіту, яка включала заняття музикою. Перше піаніно для неї вибирав відомий композитор М. Лисенко, а уроки гри на ньому давала його дружина. Цьому інструменту юна Леся присвятила поезію «До мого фортеп'яно». На думку матері письменниці, на фортепіано Леся грала «цілком не по-панянському». Не менш захоплено вона вивчала теорію музики. Справжньою наснагою для письменниці стали відвідини концертів, оперних театрів. Зокрема відомо, що вона слухала опери, які увійшли у золотий фонд світової класики: «Травіата» та «Ріґолетто» Д. Верді, «Вільгельм Телль» Д. Россіні, «Фауст» Ш. Гуно, «Паяци» Р. Леонковалло, «Демон» А. Рубінштейна, «Євгеній Онєгін» П. Чайковського, «Жидівка» Ф. Галеві, «Пророк» Д. Меєрбера, «Тангойзер», «Нюрнберзькі мейстерзінґери», «Зіґфрід» Р. Вагнера та ін. В лютому 1891 р. вона писала з Відня своєму братові, ділячись враженнями: «Опера тут поставлена чудово, ensemble артистів „знаменитий“, а оркестр грає, як один інструмент».²⁶

Загальновідомою є епістолярне зізнання Лесі Українки: «Мені часом здається, що з мене вийшов би далеко кращий музикант, ніж поет, та тільки біда, що „натура утяла мені кепський жарт...».²⁷ Особливо близьким для неї було мистецтво імпровізації – наодинці з собою або з найближчими людьми, у такому музикуванні «найчастіше й утілювалися Лесині музичні ескапади й фантазії».²⁸ Естетичні враження від цих «ніжних і сумних» (О. Стешенко) імпровізацій дало підставу сестрі Ользі висловити думку, що поетеса могла стати однією з перших жінок серед композиторів того часу. Прагнення синтезувати музику і слово, тобто «оркеструвати мелодією текст» (С. Романов), проявилось в намаганні Лесі Українки самотужки підбирати якнайточнішу музичну ілюстрацію до твору, що яскраво представлено у випадку публікації «Лісової

²⁶ Леся Українка, *Зібрання творів: У 12 томах, т. 10: Листи (1876–1897)*, Київ 1978, с. 76.

²⁷ Там само, с. 66.

²⁸ С. Романов, *Фредерік Шопен – Леся Українка*, [in:] <http://www.l-ukrainka.name/uk/Studies/Chopin.html>

пісні» з додатком нот рекомендованих мелодій для сопілки. Разом з тим творчий доробок Лесі Українки-письменниці дозволяє побачити в ній талант диригента, який здатен вишукано орнаментувати звукову палітру. Першим зробив припущення про інтуїтивне вичитування клавіатури універсуму Лесею Українкою М. Зеров, котрий зазначав: «...мені здається, що в уяві Лесі Українки образ не панував над звуком і не попереджав його. Кожне явище відкривалося їй разом і як видіння, і як звук. І навпаки – скоріше звук викликав образи, мелодія відтворювала в пам'яті картину».²⁹ Власне, цю тезу переконливо підтверджує назва збірки «Відгуки». У численних віршах голос пам'яті проявляється у поезії Лесі Українки мелодією, що переслідує її своїми варіаціями.

У багатому образному світі Лесі Українки важливе місце належить музичним інструментам, функції яких мають не лише естетичний, але й глибокий філософський сенс. Варто наголосити, що на розмаїття інструментів Леся Українка звертала увагу і в своїх наукових студіях. Наприклад, у праці «Історія давніх народів Сходу» вона вказує на їхнє багатство в культурній спадщині єгиптян: «Музичних струментів залишилося багато: дудки, цимбали, сурми бронзові, бубни великі й маленькі, круглі й чотирикутні, лютні, арфи, флейти з покриттям на них дуже оздобним».³⁰ Мета цього дослідження – охарактеризувати основні образи музичних інструментів у художній творчості Лесі Українки, які в сукупності дозволять оцінити особливості своєрідного оркестру, що репрезентує авторський світ музики як відбиток універсального «оркестру буття».

Загалом у партитурі художнього світу Лесі Українки функціює понад два десятки музичних інструментів, причому деякі назви подано у синонімічних варіантах: фортепіано (піаніно), орган, кітара, ліра (грецька й українська), арфа, бандура, мандоліна, лютня, скрипка, басоля, гуслі, цимбали, сопілка (дудка), флейта (свиріль, цівниця), сурми, дзвони, бубон, решітка тощо.

Відповідно до структури оркестру, їх можна поділити насамперед на такі групи: струнні, духові та ударні. У складі ансамблю

²⁹ М. Зеров, *Українське письменство XIX ст. Від Куліша до Винниченка*, Дрогобич 2007, с. 382.

³⁰ Леся Українка, *Стародавня історія східних народів*, Луцьк 2008, с. 154.

наявні як народні інструменти, так і вишукані зразки різних культурних епох давніх цивілізацій, причому і перші, і другі володіють в оцінці письменниці абсолютно рівним артистичним потенціалом. Подекуди образи музичних інструментів постають окремими персонажами, яким притаманний власний характер, еволюційний розвиток, специфічний спектр комунікативних властивостей. Значно рідше інструменти виступають лише як атрибути епохи, культури, героїв. Найчастіше ж вони химерно поєднуються з певними персонажами-музикантами, стають їхнім відбитком чи навіть уособленням. Скажімо, музикант, якому бракує натхнення, позиціонує себе «безструнною лірою», тобто лише формою без душі, приреченої на німування, а в гіршому випадку – імітацію музики. Переважно музичні інструменти Лесі Українки зосереджені в світлому аполлонічному мистецькому сегменті, тобто вони несуть пробудження, символізують народження нового світу в поступі людства чи в душі окремої людини. Але ті ж самі інструменти здатні демонструвати екстатичний стан, і ця метаморфоза призводить до діонісійського вибуху їхнього потенціалу. Досить рідко партія того чи іншого інструменту є ритуально-механічною, емотивно-нейтральною. Здебільшого вона є потужним покликком життя або смерті, і трагедія цього поклику полягає в тому, що він залишається непочутим, проігнорованим. Відтак музичний інструмент приречений вести діалог не так з реципієнтом, як з безмежністю буття всесвіту.

Центральне ядро музичних інструментів оркестру Лесі Українки складають репрезентанти міфічного прадавнього світу, де першість належить гебрейській та елліністичній цивілізаціям. Поетеса була наділена дивовижним «чуттям міфу» який давав їй творчості аромат метафізичного світу. Ніцше кинув у бік Євріпіда такий докір: «І як умер для тебе міт, так умер для тебе і геній музики: як би ти, пожадливо ховаючись, не плюндрував усі сади музики, все ж ти ніколи не сягнеш нічого більшого за підроблену, замасковану музику».³¹ Слушно вказати, що міф став потужним джерелом творчості Лесі Українки. За спостереженнями Л. Гервер, «чим музичніший твір літератури, тим він міфологічніший. І для того, щоб

³¹ Ф. Ніцше, *Повне зібрання творів: Історико-критичне видання у 15 томах, т. 1*, Львів 2004, с. 75.

зрозуміти, як влаштована його музична форма, інколи необхідно насамперед здійснити міфологічний аналіз».³²

Леся Українка неодноразово інтерпретує міфи, герої яких – музики, а речниками одкровення стають музичні інструменти. Поетеса тяжіє і до створення авторських міфів, де найдавніші інструменти зазвичай наділені природою дволикого Януса: вони здатні відображати як іпостась життя, так і іпостась смерті. Вершиною у музичному багатоголоссі Лесі Українки слід вважати партії струнних інструментів арфи та ліри і духового народного інструменту сопілки. Свої улюблені інструменти авторка наділяє голосом в ряді творів, а їхня семіотична конотація може варіюватися.

Ліра. Один з наймісткіших символів культури, інструмент, котрий винайшов Гермес і подарував Аполлону, у ньому вбачали гармонійний союз космічних сил, шлюб між небом і землею, знак поєднання контрверсійного, символ любові і згоди. Разом з тим ліру відносять до атрибутики шляху в потойбічний світ. Образ ліри має місце у віршах Лесі Українки «Сафо», «Зимова ніч на чужині», «То be or not to be?..», поемі «Місячна легенда», легенді «Орфееве чудо», однак як основний фокус твору інструмент представлено у драматичній поемі «Оргія». Зазвичай поняття ліри асоціюється з Музою, цей інструмент стає також символом божественного таланту, відтак на ньому грають міфічні герої-співці (у переносному сенсі – визначні поети та митці). В українській культурі функції ліри частково переадресовано бандурі, а відтак у текстах письменниці можна знайти чимало альянсів на експедицію з запису народних дум, яку вона організувала разом з Климентом Квіткою у 1907-1908 рр.

Для Лесі Українки надзвичайно гострим було питання про конфлікт естетичних і громадських пріоритетів у часи конструювання національної держави, що турбувало багатьох українських митців модерної доби: «*Чи маю я здійняти срібло-злото / З своєї ліри і скувати рало..?*».³³ В «Оргії» порушена проблема «німої ліри» як єдиної форми протесту, вибраної співцем Антеєм проти

³² Л. Л. Гервер, *Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (Первые десятилетия XX века)*, Москва 2001, с. 163.

³³ Леся Українка, *Зібрання творів: У 12 томах, т. 1: Поезія*, Київ 1975, с. 149.

колонізації народу та використання його культури задля всесвітньої слави загарбників. Однак ворог в особі Мецената намагається підкупити співця Антея унікальним інструментом. Запропонована йому «*пишно оздоблена ліра*» – досконалий мистецький витвір, «дар всесвіту», що водночас ідентифікує завойовницьку політику могутньої імперії:

*...бо роги в неї з тура пуц германських,
слон африканський дав оздобу з кості,
край арабійський золота прислав,
а дерева – індійський ліс таємний,
мозаїка прийшла з країни снів,
найкращі в світі струни італійські
оправлено в британське ясне срібло.*³⁴

Та найголовніше – невідомий дивовижний майстер зумів показати всю велич всесвітньої культури, оскільки цей інструмент вражає «*прекрасним, надзвичайним голосом*», який спокушає корінфського музику. Відмовившись від допомоги раба, він чіпляє інструмент на канделябр і, втративши над собою раціональний контроль, таки погоджується зіграти для гостей Мецената гімн на ушавлення Діоніса. Однак виконана ним у стані творчого екстазу вакхічна пісня не заповонила увагу слухачів, які не мали будь-яких симпатій до культури захопленого краю. Значно більше їх привабила тілесність танцівниці Неріси, коханої дружини музиканта. Свою конкурентку, обласкану ворогом, Антей вбиває тим же розкішним інструментом, який перетворюється у зброю – «караючу ліру», що стає оксиморонним інваріантом перифрази «караючий меч».

Арфа. Як і ліра, арфа асоціативно пов'язана з процесами творення і мистецької творчості, у поезії вона здебільшого виступає символом високої поезії. Цей щипковий маестатичний інструмент з великою кількістю струн, краса якого поза конкуренцією у будь-якому оркестрі, має давнє походження. Вважається, що прототипом її виникнення орієнтовно у II-III тисячолітті до нашої ери послужив лук з натягнутою струною, що мала своєрідне звучання під час вистрілу. Отож людська думка, яка витворила зброю,

³⁴ Леся Українка, *Зібрання творів: У 12 томах, т. 6: Драматичні твори (1911–1913)*, Київ 1977, с. 213.

здатна була виокремити в смертоносному засобі потенціал краси і гармонії.

У Лесі Українки на арфі грають, як правило, вибрані, обдаровані мистецьким хистом, що компенсує їхню нездатність панувати над ралом чи сокирою. Її арфіст переважно свідомий божественного походження і призначення свого інструменту. Елеазар з «Вавілонського полону» готовий на будь-яку жертву зради збереження його святості:

*Мене клени,
коли тобі здається, що я вартий,
а проклятим начинням не взивай
святої арфи.³⁵*

В оркестрах зазвичай використовують арфу задля створення колориту античності. Арфа Лесі Українки може виконувати функцію урочистого символу у програмових текстах («Завжди терновий вінець...») чи пейзажних поезіях («Відгуки»), знака-індикатора у символістських творах («Сліпець»), репрезентувати уособлення величі музики (поезія «Якби оті проміння золоті...», легенда «Ра-Менеїс») тощо. Проте свою сольну партію арфа отримує здебільшого у творах письменниці, написаних на біблійну тематику. Неперевершений мистецький хист («святий огонь») демонструє, приміром, Давид з епічної поезії «Саул». Його музика нагадає плач жінок над гробом, і водночас дарує легкість душі, відчуття втраченого блаженства – безтурботного споглядання рідного краю:

*Нехай бринить легенько,
лагідно арфа. Се ж немов дзвіночки
моїх отар... Се мов гірські потоки...
Я вже було й забув їх любий гомін.³⁶*

Інтертекст співця Давида має місце і в так званих малих драматичних поемах Лесі Українки «Вавілонський полон» та «На руйнах». Ці твори присвячені трагічним сторінкам історії іудеїв у часи їх перебування під владою Вавілонської держави. У знаменитому псалмі 136 з біблійної «Книги псалмів» створено напрочуд місткий

³⁵ Леся Українка, *Зібрання творів: У 12 томах, т. 3: Драматичні твори (1896–1906)*, Київ 1976, с. 153.

³⁶ Леся Українка, *Зібрання творів: У 12 томах, т. 1: Поезія*, Київ 1975, с. 214.

та емотивний образ музичного інструменту, який зумовлює його нові й нові переспіви в літературі:

Над річками Вавилонськими, там ми сиділи та й плакали, коли згадували про Сіона!

На вербах у ньому повісили ми свої арфи,
співу бо пісні від нас там жадали були поневолювачі наші,
а веселощів наші мучителі: Заспівайте но нам із Сіонських пісень!

Як же зможемо ми заспівати Господню пісню в землі чужинця?³⁷

Ця ж картина у Лесі Українки, подана вже в першій ремарці «Вавилонського полону», не є такою категорично мовчазною: «Трохи осторонь, теж під вербами, стоять два гурти: левіти й пророки. Над пророками, на вербах, висять арфи, і гойдаються, і часом бринять від поривів вечірнього вітру»³⁸. Ворогів авторка застерігає від дочасного тріумфу:

О, рано ще радіти, Вавілоне!

*Між вербами бринять ще наші арфи...*³⁹

Причому Леся Українка далека від перетворення цього інструменту на культ. Застарілу арфу, яка у не дуже вмілих руках співця звучить «слабенько», пророчиця Тірца, відмовляючись від повсякчасного оплакування минулого, безжалісно викидає в річку Іордан, позаяк на інструменті, на якому «либонь, це сам Давид грав», тепер вона чує «під мертвим доторканням мертвих рук» лише безсиле скигління. Отож Тірца Лесі Українки викидає арфу, яка перетворилась хоч у «святу», але «руїну», з надією на відродження у майбутньому її «голосу» і «душі вічної».

Сопілка. Один із небагатьох народних інструментів, якому в інтермедіальній партитурі оркестру Лесі Українки відведена сольна партія. Відповідниками сопілки можна вважати й інші духові інструменти, що символізують надприродну силу мистецтва, приміром, флейту Пана (легенда «Орфей»). За давньогрецькими міфами, Пан, закоханий у свою свиріль, навіть викликав

³⁷ Біблія або Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту: із мови давньоєврейської й грецької на українську наново перекладена. 988 – 1988, Б/м, б/р., с. 771.

³⁸ Леся Українка, Зібрання творів: У 12 томах, т. 3: Драматичні твори (1896–1906), Київ 1976, с. 148.

³⁹ Там само, с. 166.

на змагання Аполлона, але програв цей агон. До речі, в «Орфеї» представлено діалог двох знакових для прадавньої культури інструментів: флейти і кіфари (інструменту Аполлона, що споріднений за формою і звучанням з лірою), однак чарівною силою у творі наділена власне сопілка. Образ Орфея, який у праці забув, що його «*зашкарублі пальці обіймали / колись так ніжно чарівну сопілку*» є своєрідним двійником Лукаша з драми-феєрії «Лісова пісня», який, своєю чергою, генетично споріднений з міфічним Парісом (драма «Кассандра»), лаконічна характеристика якого невід'ємна від музичного інструменту: «*Він тільки й жив, як грав там на сопілці / серед отар*».⁴⁰ Сопілка у «Лісовій пісні» не лише демонструє проникливе звучання і тим самим зумовлює розвиток подій, вона також народжується у тексті («*втяти сопілку*»), відрізняється звучанням залежно від матеріалу, з якого зроблена (калинова, вербова, липова, очеретяна), засвідчуючи максимальне зближення світу культури і природи та вказує на необхідність передумови болю для виникнення прекрасної музики.

В основу інтерпретації Лесею Українкою чарівних сил інструменту Лукаша в «Лісовій пісні» покладена народна легенда «Казка про дивну сопілку», яку свого часу письменниця записала у Звягелі. У ній вирізана з гілки сопілка «*людським голосом співає, словами промовляє*».⁴¹, і призначення цього дива – висловити утаємнене: гріх, біль, страх, жаль тощо. Ця властивість чарівної сопілки стає рушієм сюжетної лінії «Лісової пісні», однак авторка суттєво розширює діапазон того прихованого (і навіть неусвідомленого) у людині, що сповна розкриває тільки музика. Основну увагу Леся Українка зосереджує на феномені краси, зображенні унікального впливу мистецької сугестії, що дозволяє не просто відчутти насолоду, але й пізнати катарсис, пережити оновлення, яке дарує наснагу до буденних змагань у матеріальному світі, врешті – відбутися як людина. Флюїди сопілки Лукаша спричинили метаморфозу Мавчиної сутності, оскільки вона найбільш тонко сприймає нечувану раніше музику:

⁴⁰ Леся Українка, *Зібрання творів: У 12 томах, т. 4: Драматичні твори (1907–1908)*, Київ 1976, с. 13.

⁴¹ Леся Українка, *Зібрання творів: У 12 томах, т. 9: Записи народної творчості. Пісні з голосу Лесі Українки*, Київ 1977, с. 120.

*Як солодко грає,
як глибоко крає,
розтинає білі груди,
серденько виймає!*⁴²

Леся Українка намагається вербально передати звучання багатьох інструментів свого оркестру. Наприклад, голос тієї самої сопілки – «ніжний, кучерявий, і як він розвивається, так розвивається все в лісі»⁴³, спів цівниці Орфея – «тихий, але проймаючий ... стелиться полониною і лине в далекі нетрі й хащі»⁴⁴, в руках убогого лірника «ліра голосить, квилить жалібниця».⁴⁵ Найголовніша здатність інструмента – викликати духовне просвітлення під впливом естетичних імпульсів. Один зі слухачів Орфеевої гри зізнається:

*Щось наче вдарило мене по серці,
як я почув свирілі сеї голос.*⁴⁶

Натомість героїня драми Лесі Українки «Адвокат Мартіан» в момент катарсису, пережитого під час страти християн у цирку, сприймає звучанням еолової арфи⁴⁷ голос дівчини, котра піснею прославляє Христа перед смертю. «Луна святої еолової арфи» як нагадування про екзистенційний вибір жертвовності, що надає смисл існуванню, і надалі переслідуватиме Аврелію. У світлі кордоцентризму зрозумілим стає максимальне зворушення серця, яке Неріса («Оргія») порівнює з тремтінням «струночки під плектроном на лірі».⁴⁸

Струна – і «ослабла, / Мов тятива в дитячій самострілі», і «ствердла від мовчання», і «порвана», і та, що «досі іще не

⁴² Леся Українка, *Зібрання творів: У 12 томах, т. 5: Драматичні твори (1909–1911)*, Київ 1976, с. 219.

⁴³ *Там само*, с. 213.

⁴⁴ Леся Українка, *Зібрання творів: У 12 томах, т. 2: Поеми. Поетичні переклади*, Київ 1975, с. 117.

⁴⁵ *Там само*, с. 36.

⁴⁶ *Там само*, с. 120.

⁴⁷ За давньогрецькою легендою, Еолова арфа мелодійно звучала від подиху вітру, вважається символом людської душі, здатної відгукуватися на життєві враження.

⁴⁸ Леся Українка, *Зібрання творів: У 12 томах, т. 6: Драматичні твори (1911–1913)*, Київ 1977, с. 180.

бриніла» – один з наскрізних семіотичних знаків творчості Лесі Українки. Він є ключем до сформульованого кредо авторки у її циклі «Сім струн», який відкривав дебютну збірку віршів поетеси «На крилах пісень». У циклі висловлюється готовність відгукуватися на все розмаїття життєвого виру в майбутній літературній творчості. Вбачаємо бінарний зв'язок циклу «Сім струн» з розв'язкою останньої драми Лесі Українки «Оргія», у якій співець Антей накладає на себе руки «у знаковий спосіб – він задавлюється струною ліри, яка спокусила його, обіцяючи визнання і славу римлян, що зруйнували його рідний поліс, деморалізували співвітчизників і безоглядно привласнили культуру». ⁴⁹ Однак і в цьому випадку суїцид не можна назвати поразкою героя, бо він все-таки знищує ліру, яку йому, прагнучи приректи таким чином Антея на духовну смерть, дарує завойовник, натомість той вибирає фізичну смерть за допомогою струни з метою інспірувати на непокору коринфських митців. Естетика, фундаментом якої є криводушність, пристосуванство, для Лесі Українки злочинна. В юності, дізнавшись про вітання російського монарха-тирана Миколи II у Парижі знаними митцями, Леся Українка обурливо пише у памфлеті «Голос однієї ув'язненої» грікі слова: «Ганьба лицемірній лірі, улеслеві струни якої наповнювали акордами зали Версаля...». ⁵⁰

Інтерпретація діапазону потенціалу інструменту наявна і в прозових творах Лесі Українки. Талановитий музикант, якщо він максимально ширий, здатен перетворити інструмент, який щойно видавав «варварські гуки», у засіб розкриття глибин душі, викликаючи справжній мистецький катарсис. Таким чином виконавець-музикант здійснює донорський внесок у координати композиторського (народного) тексту. Приміром, в оповіданні «Голосні струни» лейтмотивом твору стає виконання на фортепіано романсу «Ich grolle nicht» ⁵¹ одного з улюблених композиторів Лесі Українки Р. Шумана, що належав до тих авторів, які завжди розбурхували її поетичну уяву. Йдеться про сьомий романс з циклу

⁴⁹ С. Кочерга, *Культурософія Лесі Українки: семіотичний аналіз текстів*, Луцьк 2010, с. 153.

⁵⁰ Леся Українка, *Зібрання творів: У 12 томах, т. 8: Літературно-критичні та публіцистичні статті*, Київ 1977, с. 17.

⁵¹ «Не серджусь я» (нім). У перекладі Лесі Українки – «Не жаль мені».

«Любов поета» (написаного за вибраними віршами з «Ліричного інтермеццо» романтика Г. Гайне), у якому наступає драматичний перелом стрижневої лінії – розвитку закоханості, близької до боготворіння. Музика Шумана передає стримане почуття світлої скорботи, ускладненої хроматизмами і дисонансами, які супроводжують тривалу емотивну градацію, що закінчується потужною кульмінацією в верхньому регістрі. У літературному клавирі Лесі Українки з такою ж щільною акордовою фактурою та відступами у мінорній тональності після елегійного початку наступає черга звихреної мелодії, яка *«збудила всі струни»: «Бушувала буря, крізь яку іноді звучала перша мелодія спомину, але вона була сумна і переривчаста і скоро поринула цілком у хвилях гордого розпачу. Все потонуло в них – світлі мрії, жалісні плачі, сміливі пориви і трепетні сльози. Хвили гуділи все дужче, все неспокійніше і тривожніше, оглушуючи самих себе. Швидше і швидше котилися хвили, заливали все, розливалися ширше і помалу заспокоювались... і з їх гомону виникала пісня... Ледве чутно, як подих, прозвучала вона й заніміла... Раптом пролунав гучний стогін, як крик серця, і на низькій ноті обірвався».*⁵² Завдяки притлумленій пристрасності, яка живить опис звучання романсу, складається враження, що одне фортепіано створює ефект цілого оркестру. Цей оркестр оприявнює притаманне композиторові «прагнення відродити традиції давніх майстрів, звернення до творчості Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта та Л. ван Бетховена»⁵³, що піднімало фортепіанне мистецтво на новий рівень і сприяло його виходу за межі салонного музикування. Настроевість «нової поетичної доби» (Р. Шуман) була цілком близькою і для новоромантичної естетики Лесі Українки, яка розширювала обрії української літератури, що, зокрема, ілюструє поезія «У путь», написана на мотив шуманівського «Wanderlied», оп. 35, № 3.

Отже, Леся Українка повсякчас тяжіла до зближення письма і музики. У її різножанровому доробку репрезентовано розмаїті музичні інструменти, які умовно можна об'єднати поняттям

⁵² Леся Українка, *Зібрання творів: У 12 томах, т. 7: Прозові твори. Перекладна проза*, Київ 1977, с. 153.

⁵³ І. Щукіна, *Леся Українка “У Путь! (На мотив Шумана)” – твір відомий і незнаний, “Леся Українка і сучасність”*, т. 6, Луцьк 2010, с. 82.

авторський оркестр. Головні партії в цьому оркестрі виконують інструменти з характерним міфологічним шлейфом (ліра, арфа, сопілка), здатні в особливому ореолі передати як клич вітальних, так і мортальних сил. Письменниця зазвичай апелює до музичних інструментів як до семіотичних знаків культури, конотація яких охоплює численні актуальні для свого часу проблеми та містить відлуння «світового оркестру» епох. Водночас Леся Українка намагається передати нюанси інтермедіальної «мови» інструментів, проникнути в таємниці катарсису як феномену комунікації музикант/реципієнт. Внеском в національне письменство варто вважати її спроби збагатити літературну інтерпретацію шедеврів світової музики. У ядрі поетичного словника Лесі Українки знаходиться лексема «струна», що є маркером кордоцентричного світогляду, визначального для української ментальності.

**«Червоне» і «синє»: драма пріоритетів
постреволюційного ренесансу
(за повістю М.Хвильового «Сентиментальна історія»)**

Режим доступу: <http://lesiaukrainka.crimea.ua/red&.htm>, 2003.

Роль кольорів в образотворчому мистецтві важко переоцінити. Як вказував Григорій Сковорода, «...рисунок, или пропорція и расположение красок – то сила» [6,129]. Однак використання кольорів є не тільки засобом живопису, але й художньої літератури, де вони забарвлюють предмети, створюють колорит, водночас викликаючи певні психологічні асоціації.

Українській ренесанс постреволюційної доби зумовив інтенсивний пошук нових тем, ідей, форм. Серед розмаїття художніх прийомів новим сугестивним значенням наповнились барви, адже «кольори самі по собі символічні, як стверджував Шеллінг, – природний інстинкт звів їх до символів надії, млості, любові і т. д.» [9:248]. Поступово в кольоровій гамі доби Розстріляного відродження виокремлюються дві барви – синя і червона, протиставлення яких спричинене особливістю епохи. На ту пору червоний колір, традиційно популярний і багатогранний у мистецтві, асоціювався з комуністичною ідеєю. Йоганн Вольфганг Гете одним з перших зауважив, що червоне забарвлення навіює «благоговійний страх», натомість синій колір – «чарівне ніщо», однак саме він здатний психічно заглибити реципієнта в роздуми про таїну безкінечності, привабити сподіванням гармонії, спокою. Недарма Микола Вороний на початку ХХ ст. закликав українських письменників писати твори, «де хоч клаптик яснів би того далекого блакитного неба...» [2:14], спрямовуючи орієнтацію на філософсько-естетичні цінності європейської літератури, які сповна відображала, наприклад, «Синя птиця» Моріса Метерлінка.

У 10-20-і рр. синій (голубий, блакитний) колір переповнив українську літературу, символізуючи мрію про втілення

загальнолюдського і національного ідеалу, невиразне, туманне майбутнє. Проте і червоний колір по-своєму відображав мету, але приземлену, соціально окреслену. Аналогічна інтерпретація кольорів зустрічається в іконопису, де «червоний і синій [...] складають антиномічну єдність» [5:182], але в радянській Україні «вірою, протилежною вірі християнській», претендував бути соціалізм [1:124]. Невипадково червона і лазурова смуги поєднані в прапорі УРСР. Отже, семантика кольорів пристосувалась до духу часу. І цей дух часу заявив про себе яскравою синьо-червоною палітрою символіки в нових творах української літератури.

Синьо-червона «двофарбність» виявляється у багатьох мистецьких творах того періоду, проте незабаром митці змушені були констатувати, що «блакитні й червоні мрії» втрачено. Натомість ряд авторів свідомо вдаються до «підфарбовування» своїх творів червоними тонами. «Синя мрія» з її національними алюзіями впевнено витісняється «фальшиво-червоною». Безперечно, остання – похідна від першої, її модифікація, але з часом вона все більше нав'язувалась системою і приковувалась до потреб панівної ідеології. Спільні витоки обох понять давали їм змогу деякий час співіснувати у свідомості суспільства. Однак вимоги соціалістичної держави змушували визначати пріоритети.

Опозиційність кольорів виявлялась на рівні псевдонімів (Василь Блакитний – Іван Багряний), назв творів («Блакитний роман» Гната Михайличенка – «Червоний роман» Андрія Головка), масового утвердження парадигми «червоного» в образній структурі та знеціненні блакитного аж до трагедійного самопародіювання. Врешті «синє» та «червоне» трансформується в символічне відображення конфлікту між мрією і дійсністю України, її сьогоденням та нездійсненним завтра. Як підкреслює Юрій Шерех, в авторській феєричній колористиці відступає «традиційна Україна зелених гаїв», зникає «Україна голубої далі», а найбільшу «екстазу» викликає червона барва» [10:129].

Боротьбу кольорів-символів можна спостерігати і в межах творчості однієї особистості. Домінанта тієї чи іншої барви в палітрі письменника переконливо свідчить про його ідейні орієнтири та в значній мірі про внутрішню незалежність стосовно керівної ролі партії в літературі, що з початку 30-х років набула рис тотального

диктату та контролю. Показовою є еволюція від переваги «синього» до «червоного» у Максима Рильського, автора збірки «Синя далечінь», який в 1931 році напише: «Червоні заграви спалили // Старого світу небосхил» [4:48]. Перемога «червоної» ідеології над наївними «синіми мріями» приводила до немнучої «корозії талантів». Чи не найпереконливіше репрезентує драму пріоритетів постреволуційного ренесансу творчість Миколи Хвильового.

Письменник увійшов в історію української літератури справжнім лицарем синіх та блакитних барв. Його симпатії виявляються в назвах збірок і творів («Сині етюди», «Синій листопад», «Блакитний мед», «Ярмарок в країні голубих диліжансів»), в доборі лексем, образній системі («легко-синя даль», «тихий голубий сон») та асоціативності характерних словосполучень типу «заозерні края», «загірна комуна». Останній вислів, особливо ефективно використаний в новелі «Я (Романтика)», поєднує червоні і блакитні асоціації. Письменник не цурався червоного кольору, що для нього був «символом прогресу і боротьби». Однак він рішуче не приймав «червоної халтури» та «червоної юшки» в красному письменстві. З властивою йому емоційністю, Хвильовий нерідко накидається на тих, хто «зробив кастовий фетиш із червоного кольору» [3:116], висміює «апологетів *примітивно-червоного* писаризму» в своїх памфлетах.

Переконливою ілюстрацією драматичної контроверсії «синього» і «червоного» в творчості Миколи Хвильового можна вважати повість «Сентиментальна історія». Атмосфера синього кольору характерна для експозиції сюжету. Головна героїня, Б'янка, намагається знайти свою мрію, «синю далечінь». М'ятежний дух спочатку кидає дівчину в чуже місто, подалі від «зачарованого круга дичавини», «темної батьківщини». Але героїню продовжує оточувати «сіра буденщина». З часом вона усвідомлює, що без любові не відкриються сховані куточки душі, в яких «мусили віддзеркалитись химерні озера загадкової далі» [8:197]. Але складні стосунки з відомим художником Чаргарем тільки ускладнюють пошуки мрії. Від любові Б'янка кидається до «імітації громадської діяльності». Наступний етап – релігія, але в ній Б'янка теж розчаровується. Героїня знищує ікону, і в закривавленій спідниці іде «вбивати» свою цноту. Синій колір останній раз з'являється як привид: «Наді

мною, очевидно, стояло м'яко-голубе ранкове небо, але я його не бачила» [8:230]. Розв'язкою повісті стає дефлорація, рівноцінна самогвалтуванню, що сприймається пророчою візією прийдешнього української інтелігенції в умовах тоталітаризму.

Отже, символічна кривава пляма на простирадлі засвідчує остаточну перемогу червоного над синім, що, на відміну від численних своїх сучасників, Микола Хвильовий сприймає не як благо, а як поразку поривів до свободи перед жорстокою реальністю доби. Не можна стверджувати, що він був єдиним, хто усвідомлював трагічність подібного вибору. «Сентиментальна історія» була написана 1929 р., але ще в 1918 році Павло Тичина написав такі рядки: «Одчиняйте двері – // Наречена йде! // Одчиняйте двері – // Голуба блакить!» Вірш закінчується словами: «Одчинились двері – // Всі шляхи в крові!» [7:56]. Однак тут наявне страшне пророцтво на рівні інтуїції. Микола Хвильовий писав у часи, коли катастрофа була неминуча, і на слово вже одягали кайдани. Тому повість «Сентиментальна історія» є сповіддю безнадії, яка констатувала трагедію втрати «синьої далечини» під навалою червоного терору.

Література

1. Бердяев Н. Духи русской революции. Из глубин. М., 1991.
2. Історія української літератури у 8 т. Т. 5. К., 1968.
3. Колісниченко А. Катастрофа кентавра. *Київ*. 1997. № 7–8. С. 115–130.
4. Рильський М. Золоті меди. К.: Дніпро, 1974.
5. Руднева Е. Г. Иконописная традиция в эмигрантском творчестве И. С. Шмелева. М., 2001.
6. Сковорода Г. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи. К.: Наукова думка, 1983.
7. Тичина П. Вибрані твори у 2 т. Т.1. К.: Дніпро, 1971.
8. Хвильовий М. Твори: У 5-ох т.: Т. 2. Нью-Йорк–Торонто, 1980.
9. Шеллинг. Философия искусства. М., 1966.
10. Шерех Ю. Друга Черга: Сучасність, 1978.

Топос театру в драматургії Лесі Українки

Стаття опублікована в журналі «Наукові записки Національного університету «Острозька академія»» Серія : Філологічна. 2014. Вип. 50.

Проблема перетворення нетеатральної реальності в театральну вже давно зацікавила мистецтвознавців і, зокрема, літературознавців. Однак такі дослідження переважно оминають драматургію, тобто тексти, що написані спеціально для театру. Як слушно зазначає Д. Ращупкіна, «дослідження теми театру і театральності в прозових і ліричних творах, на перший погляд, здається набагато більш виправданим...» [4, с. 454]. Насправді драматургічні жанри є великим і поки що утаємниченим полем для досліджень у зазначеному напрямку. Особливо перспективним убачаємо по-новому оцінити театральний потенціал творчої спадщини Лесі Українки-драматурга, яка стояла біля витоків українського модернізму зламу минулих століть.

Тема театру в творчості Лесі Українки очевидна і навіть може видатися банальною або ж вичерпаною. Проте слід визнати, що власне театру Лесі Українки присвячені лише поодинокі ґрунтовні праці, приміром А. Гозенпуда, В. Гуменюка, Н. Кузякіної, Ю. Шевельова та ін. Чимало дослідників досі трактують твори письменниці винятково як «драми для читання». У ХХІ століття ми вступили з таким діагнозом від Л. Мороз, із яким важко не погодитись: «Мистецький феномен драматургії Лесі Українки досі не осягнено – ані літературознавством, ані театром. І підступаємося ми до нього аж надто обережно, придивляючись переважно до частковостей. Тож і маємо окремі статті й окремі цікаві вистави з деяких проблем цього гігантського материка» [3, с. 5].

Нині феномен театрального письма Лесі Українки може і повинен бути досліджуваним за допомогою новітньої методології, апробованої в інтердисциплінарних студіях як вітчизняних, так

і закордонних науковців. Завдання цієї статті – виокремити моделі театру, що функціують у драматичних творах Лесі Українки та потребують системного вивчення.

Світова драматургія знає чимало прикладів, коли у текст п'єси інсталювано сцену або цілий сюжет, де б фігурував театр. Таким художнім накладанням драматург часто намагається пізнати таїну суміжного виду мистецтва. Навіть найвіддаленіша алюзія на театральне дійство надає драматичному текстові панорамності, багатовимірності, ефекту гри. Класичними в цьому сенсі є шекспірівська трагедія «Гамлет», чехівська п'єса «Чайка». Причому нерідко театр у таких текстах стає концептуальним центром сюжетобудови. У драматичних творах Лесі Українки наявні різні варіанти застосування образу театру, і всі вони говорять про масштабну внутрішню роботу, яку здійснювала письменниця на шляху осмислення магії театру.

Перш ніж аналізувати художні приклади, слід нагадати, що Леся Українка була непересічним поціновувачем театального мистецтва. Зокрема, у письменницькому листуванні знаходимо численні згадки про відвідини тої чи іншої вистави, перелік побачених п'єс, короткі відгуки та роздуми щодо сучасного їй сценічного життя. Ця безцінна інформація створює уявлення про розмаїття театального досвіду Лесі Українки, дає змогу будувати гіпотези про певні впливи на її драматургічні шукання, хоча не дає однозначної відповіді на питання, який театр вона вважала актуальним та перспективним. Загальновідомо, що в межах осмислення українського театру Леся Українка постійно порушувала тему народництва та мистецького заробітчанства. І цей аспект неодноразово потрапляв в поле зору дослідників, проте ним не можна обмежити коло проблем, які були близькі письменниці у цій сфері.

Як публіцист і критик, Леся Українка присвятила не так багато уваги безпосередньо театру – маємо лише незавершену працю «[Про театр]», опубліковану після смерті письменниці. У ній Леся Українка заявила про нагальну потребу змін у тематиці та методиці театральних постановок українських режисерів. Однак, завдяки цьому уривку та більш розгорнутій критиці у листах, можна скоріше з'ясувати, яким не повинен бути, на думку Лесі Українки, театр, ніж те, яким він має бути. На відміну від згаданих Шекспіра,

Чехова, Старицького та багатьох інших драматургів, які мали тісний контакт із акторами, впливали на постановки, добре знали «театральну кухню», Леся Українка була скоріше пасивним спостерігачем не надто щасливої долі постановок своїх п'єс. Певне дистанціювання від сцени у статусі глядача або ж автора, якого практично не ставили в тогочасному театрі, дали змогу їй сформулювати індивідуальне бачення ідеального театру. Без сумніву, письменниця мала власну, цілком зрілу та всебічно обдуману концепцію, але вважала за достатнє втілювати її безпосередньо у драматичних творах, в яких – під час уважного прочитання – можна відкрити новизну не тільки на рівні змісту, форми, хронотопу та героя, але й на рівні закладеної в текст сценічної методології, що ставила у ступор сучасників Лесі Українки і досить довго була неподоланим бар'єром для режисерів нових поколінь.

Театр нерідко ставав образом, топосом або алюзією у тій чи іншій драмі Лесі Українки. Такі твори можна умовно поділити на кілька типів. До першого з них слід зарахувати «Блакитну троянду», у якій театр є лише частиною богемного антуражу поряд і з іншими деталями мистецького світу. Дві героїні – Любов та Саня – пов'язані з музикою, Орест – письменник, з-поміж інших персонажів чимало знавців і шанувальників мистецтва. Певна умовна театральність відчутна вже в описі кімнати, поданому в першій ремарці: вона перенасичена предметами мистецтва і маркована «убраною... фантастично». Не дивно, що в такій обстановці Острожин називає матір Гощинської, фото якої він знайшов у сімейному альбомі, «зіркою з *demi-monde*», припускаючи, що це «актриса в ролі божевільної». Ця прикра помилка стає кульмінацією сцени і повертає грайливу розмову у більш декадансне русло.

Один з персонажів драми, Сергій Милевський, має репутацію «присяжного театрал», мабуть, через помітну роль у навколотеатральному середовищі. Причому театр тут набуває дещо негативного значення, адже виходить, що саме завдяки частим відвідинам вистав Милевський спрощено дивиться на феномен кохання («Чого вам любов представляється тільки як драма або комедія? Pardon, ще як балет! Певне, того, що ви присяжний театрал» [5, с. 30–31]), що дратує головну героїню. Отож, глядацька манія призводить до споглядацької філософії життя.

Другий тип репрезентують твори з яскравими публічними виступами, що побудовані за театральними законами, в основі яких лежать гра та умовність. Свого часу Н. Євреїнов обґрунтував поняття театралізація, що нині є широкоживаним у різних сферах. На його думку, всьому людству властива «воля до театру», позаяк життя в усталених шаблонних рамках здається прісним. У цьому випадку театралізацію як спосіб перетворення дійсності можна розглядати і як психічний феномен [1, с. 49].

У драматичній поемі «Кассандра» проекцією на театр видається дійство, влаштоване Геленом, братом головної героїні. У словесному двобої Кассандра дорікає доморощеному пророкові, що той «удає віщуна». Гелен же певен, що звичайні докази, «умовляння та благання» не здатні були б переконати лідійців воювати на боці Трої. Його ж метод ефективний та ефективний водночас. Із захопленням він описує сестрі свою промову:

А я прийшов з повагою жерця,
в віщунській діадемі, патерицю
посріблену здійняв високо вгору,
мов блискавка, вона свінула в вічі
усім чужинцям. Я сказав: «Мовчіть
і ждіть. Я випустив із храму
свячених голубів». Замовкли миттю
і галас, і розмови [6, с. 62].

Атрибути пророка, епатажні ритуали, а, головне, – усвідомлення Геленом умовності того, що він робить та говорить перед публікою, перетворюють цю публічну комунікацію на театралізоване видовище. При цьому «актор» отримує цілковите задоволення від своєї гри, цілком компенсуючи нею відсутність пророчого дару; своєю чергою «публіка» отримує неабияке задоволення. Воно передусім естетичне, але водночас на їхніх очах відбувається реалізація горизонту очікувань – емоційно забарвлене послання про майбутню перемогу метафоризується образами голубів:

Я бачу, голуби
вернулись і годують голуб'яток!
Щасливий поворот і шлюб щасливий! [6, с. 63].

Умовність художнього образу виявляється найбільш переконливою для глядачів, що єднає природу ритуалу та театру.

Жагу до публічної слави виявляє Валент, син головного героя драми «Адвокат Мартіан». Його діалог із батьком торкається природи славолюбства, коріння якого Валент бачить у його християнських оповідях:

У мене дух займався, як я слухав
про вхід господній у Єрусалим,
коли юрба народу незчисленна
«Осанна сину божому!» кричала,
і віття ліс над нею колихався.
Се ж був тріумф! [7, с. 28].

У пошуках тріумфу та самоствердження Валент намагався спробувати себе у різних іпостасях, передусім у мистецтві та науці. Урешті він визнає, що наділений хистом «живого слова», а відтак для самореалізації йому вкрай потрібна аудиторія. Приміряючись до батькового фаху, Валент критикує судовий процес, учасники якого були не здатні гідно оцінити «перли ясного розуму» адвоката, правники «пильнували законів», а не красномовство. Інші ж (яких Мартіан називає «люди», а для Валента вони – «юрба») позитивно реагували лише на спрощену риторику і не розуміли «верхів'я» майстерного змісту промов адвоката, аплодували тільки «низинам утертим». І все ж слава оратора, проповідника, який у своїх виступах перед аудиторією досягає успіху, є найбільш привабливою для Валента.

Третій тип апеляцій до театру в Лесі Українки містять драми, у яких різновиди театрального дійства відіграють ключову і фатальну роль у житті персонажа. Так, доленосними для доньки адвоката Мартіана стали відвідини цирку, який за часів раннього християнства заміняв культурно-суспільну функцію театру. Прилюдна страта дівчини-християнки, доволі близької для героїні за віком, була шоком для всіх глядачів, які, попри острах розділити її трагічну долю, виказали себе, кинувшись із амфітеатру в центральне коло зі словами «Ми християни!...». Безумовно, це видовище стало потрясінням для Аврелії, чия вразливість нагадує Маргариту Комарову, подругу Лесі Українки, яка, захоплена грою корифеїв, так перейнялася подіями, відтворюваними на сцені, що втратила свідомість у театрі [8, с. 123]. Навіть через тривалий час донька Мартіана надзвичайно емоційно згадує побачене, що

в її артистичній свідомості набуло яскравої образності. Мучениця постає перед її очима «у білих шатах стала на арені, / мов розцвіла на полі золотому / лілея біла!» [7, с. 22]. Голос, яким наперекір катам заспівала дівчина «Алілуя!», порівняний із еоловою арфою, кров юної християнки – з живим пурпуром. Під час суперечки з батьком Аврелія постійно апелює до категорії «живий» та «мертвий». Для неї, змушеної приховувати християнське виховання, віра та любов до Бога стали мертвими, і, прагнучи відродитись, вона воліє покинути батьківський дім, розпочати нове життя.

Знаково, що у цирк Аврелію привела мати Тулія, яка, як і всі присутні ідоляни, мала те, що відбувалося на арені, за розвагу. Згодом Аврелія обирає цінності матері, прагне розквітнути «трояндою, / нехай і не святою, / зате розкішною!» [7, с. 23]. Символічні золото та пурпур, які раніше захоплювали її, тепер набувають цілком матеріального значення, і героїня жадає їх, компенсуючи невтоленне прагнення живої віри, задля якої вона могла б також мужньо прийняти публічну страту в цирку.

Прикладом одержимості сценою у творчості Лесі Українки стала пристрасть до танцю Неріси («Оргія»). Талановита від природи, з вихованим ще в дитинстві культом свята, звикла до оплесків і захоплених поглядів, танцівниця не спроможна змиритися з замкненим способом життя. Статус «таємного скарбу» Неріси здається ви роком, сенс життя вона бачить тільки в сцені, причому для неї будь-які високі ідеї, у тому числі ідеї патріотизму, є чужими по суті. З-поміж глядачів вона бажає бачити якомога заможніших і впливовіших людей, оскільки еліта забезпечує більшу матеріальну винагороду і репутацію, що має здатність поширюватися й утверджуватися в найширших колах мас. Неріса звертається до Антея з проханням:

Дозволь мені вступити до театру,
то я твою сестру озолочу
і буду матері невістка люба,
бо, певне, більше зароблю за танці,
ніж ти за спів та за науку хисту [7, с. 77].

Блиск, успіх, визнання стають для танцівниці аксіологічною вершиною. І ця жадібність до слави завершується трагічною розв'язкою у фіналі «Оргії».

Окремої уваги заслуговує художня концепція глядача у творах Лесі Українки. З неприхованою насолодою передає своє маніпулювання ним Гелен («Кассандра»), піддає нищівній критиці Валент («Адвокат Мартіан»). Унікальною по суті є п'ята дія драми «Руфін і Прісцилла». Авторці вдалося створити ефект поліфонії та водночас витончено зберегти індивідуальність кожного глядацького голосу. Головним героєм сцени є «циркова юрба» – люди різного стану, віку, ідеології. Найтрагічніший момент драми – очікування страти та її здійснення. Воно відбувається не на сцені, а в коментарях аудиторії, прощальні монологи християн уривками розходяться у переказах глядачів. Сніговою лавиною наростає народне міфотворення щодо християнства та засуджених. Юрбу чимдалі охоплює нетерпіння, спрага крові. Раз по раз згадують театр – туди воліють відправити засуджених для участі у смертельних сценах «собі на кару, людові на втіху». Це покарання на рівні з розп'яттям, шматуванням дикими звірами та катуванням розпеченим стільцем, і, судячи з кількох реплік, є найбільш бажаним для охочих до видовищ:

Якби на мене, я б їх присудив
оддати до театру, – цікавіше,
коли на сцені справжня смерть буває,
а не удавана [6, с. 294].

Майже кожна з реплік доводить слушність тез праці Н. Євреїнова «Театр і ешафот», у якій він розглядає генезу театру з прадавнього інтересу «демосу» не до естетичної якості імпрез, а до кривавого сюжету та його ігрового втілення. Згідно з Н. Євреїновим, театр – це той самий ешафот, «на якому відбувається дійство ката і його жертви» [2, с. 39]. Варто зауважити, що саму страту в останній дії драматичної поеми Лесі Українки глядачі обговорюють із використанням театральних термінів. Зокрема вони висловлюють жаль через неможливість покарання у театрі «матрони» Прісцилли (оскільки в Давньому Римі до театру відправляли здебільшого злочинців середнього класу) та суперечливі думки про наявність у неї «талану сценічного», потрібного для того, щоб зіграти Макарію⁵⁴ «на кострищі».

⁵⁴ Макарія – старша донька Геракла і Деяніри, що перед битвою Гераклідів з Еврисфеєм принесла себе в жертву. Образ Макарії створив Еврипід у своїй трагедії «Геракліди». Це тип напрочуд сильної героїні, яка свідомо приймає «терновий вінець», і в останньому монолозі пояснює свій вибір.

Отже, топос театру репрезентований у творчості Лесі Українки переважно як імітація театрального дійства. Умовність, театралізація часто в очах її героїв набувають негативного забарвлення, як щось штучне, неприродне. З іншого боку, дійства на площах, оргіях, у цирку, суді не можна розглядати поза естетичними координатами. Нині ще не складена детальна типологія «театралізованих» сцен у драмах Лесі Українки, проте виокремлені основні типи театралізації матеріалу відзначаємо доволі масштабними функціями – від антуражу до ключової ролі в характеротворенні та сюжетобудові. Різнобарв'я видовищ, що завжди розкриває Леся Українка з психологічною глибиною і точністю, створюють додатковий вимір текстів, ускладнюючи їх конституцію.

Література:

1. Евреинов Н. Н. Демон театральности / Н. Н. Евреинов. – М. ; Санкт-Петербург : Летний сад, 2002. – 535 с.
2. Евреинов Н. Н. Театр и эшафот : К вопросу о происхождении театра как публичного института / Н. Н. Евреинов // Мнемозина : документы и факты из истории русского театра XX века. – М. : ГИТИС, 1996. – С. 39–50.
3. Мороз Л. Вступне слово – про феномен драматургії Лесі Українки / Лариса Мороз // Слово і час. – 1999. – № 8. – С. 5.
4. Ращупкина Д. В. Театрализация реальности как основа драматического сюжета (Жан Жене) / Д. В. Ращупкина // Контрапункт : книга статей памяти Г. А. Белой. – М. : РГУ, 2005. – С. 452–467.
5. Українка Леся. Драматичні твори (1896–1906); Зібр. творів : у 12 т. / Леся Українка. – К. : Наукова думка, 1976. – Т. 3. – 397 с.
6. Українка Леся. Драматичні твори (1911–1913). Переклади драматичних творів; Зібр. творів : у 12 т. / Леся Українка. – К. : Наукова думка, 1977. – Т. 6. – 416 с.
7. Українка Леся. Драматичні твори; Зібр. творів : у 12 т. / Леся Українка. – К. : Наукова думка, 1976. – Т. 4. – 352 с.
8. «Листи так довго йдуть...» Знадоба архіву Лесі Українки в Слов'янській бібліотеці у Празі / [упорядкування, передмова та примітки Світлани Кочерги]. – К. : Просвіта, 2003. – 308 с.

О. А. Вісич

Інтермедіальний аспект нон-фініто: Леся Українка і Мікеланджело

Стаття «Intermedial Aspects of Non-finito: Lesya Ukrainka and Michelangelo» опублікована англійською мовою в журналі «Studi Slavistici», 18(2), 2022.

У ХХ столітті відбулась чергова ревізія естетичних критеріїв, що призвела до переоцінки розуміння художньої цілісності. Цілком справедливо мистецтвознавець О. Піралішвілі зауважив, що зовні «закінчений» до найдрібніших подробиць витвір мистецтва може зовсім не бути завершеною якоїсь певної художньої ідеї, а витвори мистецтва, які, на перший погляд, можуть здатися лише початими, насправді втілюють у собі значні і яскраві художні ідеї, проявляючи невичерпну естетичну зарядженість⁵⁵. Огрім окремих артефактів, які з різних причин не були завершені, почали сприйматись як мистецька закономірність, тенденція, що набула актуальності в пізнанні специфіки творчого процесу, а також феномену співтворчої рецепції. Суть останньої полягає в тому, що незавершені твори, з огляду на свою певну недомовленість, активізують психіку реципієнта, відтак повне завершення витвору мистецтва здійснюється тільки в процесі його сприйняття. Факт, що багато творів, які з різних причин залишилися на стадії деякої незавершеності або дійшли до нас у фрагментах, однак справляють сильне художнє враження, став вирішальним у формуванні теорії нон-фініто. Термін «нон-фініто» є ключем до інтерпретації проблеми цілісності художнього твору в сучасній гуманітаристиці, насамперед в мистецтвознавстві, і використовується на позначення цілого спектру естетичних явищ: від окремих незакінчених творів до наскрізної мистецької концепції, що притаманна конкретному автору або цілій епосі. Цей термін застосовують на означення

⁵⁵ Пиралішвили О. Проблемы "нон-финито" в искусстве / Отар Пиралішвили. Тбілісі : Холівнеба, 1982. 246 с.

окремих прийомів, водночас закономірним є його використання для характеристики специфіки композиції й структури цілого художнього твору, що відзначається фрагментарністю, незавершеністю, відкритістю – тими якостями, які оприявнюють процес творчості, художній матеріал, хід думки й сумніви автора. Умисна або випадкова незакінченість як композиційна ознака тексту може бути притаманна як завершеному, так і незавершеному творові. Наприклад, зовнішня незакінченість та внутрішня цілісність (завершеність) притаманні жанровим модифікаціям фрагмента, уривка, нариса, а також творам із відкритою структурою.

За аналогією з відкритим твором, як його визначав Умберто Еко, можемо стверджувати, що форма нон-фініто не зосереджується наприкінці тексту, а складає наскрізну траєкторію, втілюючись на всіх його рівнях. Тут і акцент на внутрішній конфлікт, і фантомні персонажі, і прийом умовчання, усічення фіналу тощо. Важливу роль у розкритті рецептивного потенціалу твору нон-фініто відіграють інтертекстуальні зв'язки, що унеможливають закриту форму і провокують різночитання. У тому числі йдеться про переключення на реєстри інших медіа та мистецькі коди, якими рясно наповненні зокрема літературні тексти модернізму. Як слушно зазначає О. Турган, «творчість кожного з митців отримує додаткове культурно-естетичне кодування, можливість відкрити якісно нові площини метафоричної образності, сприяє діалогічності різних епох, виробленню образно-концептуальної цілісності світу»⁵⁶.

Мета статті – визначити особливості нон-фініто у творчості письменниці-модерністки Лесі Українки та окреслити функціонування інтермедіального коду Мікеланджело на матеріалі драматичної поеми «У пущі».

Первинно дослідження феномену нон-фініто засвідчили студії творів пластичних мистецтв, і цим терміном нерідко і сьогодні визначають техніку в скульптурі, що передбачає створення незакінченого об'єкту, коли «скульптор обробляє лише частину

⁵⁶ Турган О. Дискурс пластичних мистецтв у творчості Лесі Українки. *Леся Українка і сучасність*. Зб.наук. праць. Т. 4. Кн. 1. Луцьк : Ред.-видавничий відділ „Вежа” Волинського національного університету імені Лесі Українки, 2007. С. 194

каміння, залишаючи образ таким, що ніби застряг у камені»⁵⁷. Цю техніку одним з перших почав використовувати італійський скульптор Донателло, зокрема, у його бронзових скульптурах падуанського періоду.

Визнаним майстром нон-фініто прийнято вважати Мікеланджело Буонарроті. Існує чимало гіпотез, що пояснюють причини незавершеності скульптур митця – від фінансових до політичних. Джорджіо Вазарі писав про Мікеланджело: «...творіння, які він уявляв, були такого стибу, що для нього стало неможливим виразити настільки грандіозні та божественні концепції власними руками, і він часто полишав свої творіння, або навіть руйнував багато з них <...> через острах, що він може виглядати недосконалим»⁵⁸. Тиск задуму над кінцевим результатом – природній і знайомий багатьом митцям компонент творчого процесу. Однак у випадку з Мікеланджело йдеться і про специфічне ставлення до матеріалу, який митець сприймав як метафору людської суті: «Тіло, матеріальний світ, камінь були засобом транслявання або контейнером для душі, полоненого духу, ідеалістичної концепції витвору мистецтва»⁵⁹. У результаті готовий твір втілював частку авторського задуму в безмежжі природного (божественного) матеріалу.

Інший кутзору пропонує Герберт Ейнем, підкреслюючи інтенційність авторської манери Мікеланджело, для якої збереження природної текстури й частково форми каменю задля відображення Божого задуму було засадничим: «Кам'яну брилу слід розуміти не просто як матеріал скульптури, а як її визначальний закон, від якого форма не вільна. Залежна природа форми означає, що вона зв'язана Богом, і намагання її звільнити є гріхом»⁶⁰.

За Д. Анджиєром (Jeremy Angier), «Як ніколи раніше витвір мистецтва ясно засвідчував процес власного створення або виявляв

⁵⁷ Пиралішвили О. Проблемы „нон-финито“ в искусстве / Отар Пиралішвили. Тбилиси : Холовнеба, 1982. С. 78.

⁵⁸ G. Vasari, *The Lives of the Artists*, Oxford University Press, 1992. P. 472

⁵⁹ J. Angier, *The Process of Artistic Creation in Terms of the Non-finito*. New-York 2001, <<https://cutt.ly/LbiinDs>>

⁶⁰ Цит. за: Gilbert, Creighton E. "What Is Expressed in Michelangelo's" Non-Finito". *Artibus et Historiae* (2003): 57-64. P. 61.

таке незаперечне свідоцтво, що шедевр зробила рука смертної людини у полоні творчого стану»⁶¹. Показово, що саме після Мікеланджело ескіз, малюнок, який був лише підготовчим етапом до творення, починає розцінюватись як самостійний вид мистецтва, з його власними законами, а самого митця визнано представником «покоління, яке звеличувало ескіз як своє вираження»⁶².

Ще один напрямок трактування незавершеності Мікеланджело запропонував Symonds: «... Мікеланджело припиняв роботу в кожному випадку, коли він більше не відчував пристрасті до того, що він робив»⁶³.

Факт визнання скульптур нон-фініто геніальними, «незавершеними, невиконаними або, на жаль, скомпрометовані шедеврами»⁶⁴ змушує задуматись, про механізми, що діють у контексті мистецького продукту, і надають йому виключного статусу. Адже просто полишити роботу – не є художнім методом, важливим є те, що незавершена форма фіксує інтенцію, силу енергії творіння, народжену в результаті опору матеріалу або ж заперечення ідеологічних чи естетичних штампів, і, вірогідно, усвідомлення якоїсь іншої завершеності, фіналу, що не дається реалізації на певному етапі.

З іншого боку, відсутність фіналу, закінченої форми – питання також дискусійні. Який остаточний критерій завершеності? Хто визначає кінцевий результат мистецького процесу і ступінь відповідності готового твору цій конвенції? Очевидно, маємо справу з умовністю, яку подекуди може артикулювати сам автор, шукаючи альтернативні медіа для окреслення свого задуму та самодіагностики. Промовистим прикладом є поезія Мікеланджело, у якій відображені його рефлексії щодо власних скульптурних робіт і специфіки творчого процесу автора. У сонетах знаходимо

⁶¹ J. Angier, *The Process of Artistic Creation in Terms of the Non-finito*. New York 2001, <<https://cutt.ly/LbiinDs>>

⁶² Gilbert, Creighton E. "What Is Expressed in Michelangelo's" Non-Finito". *Artibus et Historiae* (2003): 57-64. P. 61.

⁶³ Цит. за: Gilbert, Creighton E. "What Is Expressed in Michelangelo's" Non-Finito". *Artibus et Historiae* (2003): 57-64. P. 61.

⁶⁴ E. Scigliano, *Michelangelo's Mountain: The Quest for Perfection in the Marble Quarries of Carrara*, New York 2007. P. 104.

спростування гіпотези, що скульптор легко чи навіть легковажно полишав роботу. Натомість бачимо чимало роздумів про природу мистецтва, художнього образу, про марність спроб перетворити тлінне на вічне. Суттєвими чинниками творчості в різних віршах Мікеланджело називає митця (найслабша ланка творчості, чії можливості суттєво обмежені), матеріал (переважно камінь, що своєю чергою є символом природи, стихії) і божественне начало (вирішальний елемент, глобалізований задум, вища сила, натхнення). У випадку, якщо з якихось причин митець перестає відчувати Божу підтримку, його витвір приречений на незавершеність⁶⁵.

Таким чином, творчість Мікеланджело з домінантою технікою нон-фініто, що отримала осмислення у його власних поезіях, стала інтермедіальним кодом, що дає змогу митцям наступних епох символічно або безпосередньо виходити на проблему незавершеності. Водночас звертання до цього коду в літературному тексті стає одним з прийомів нон-фініто. Саме такий ефект спостерігаємо у творчості Лесі Українки.

Доробок письменниці є яскравим зразком художнього мислення нон-фініто. Серед її творів 17 прозових та 7 драматичних текстів мають статус незавершених. Характерним для Лесі Українки було відкладання розпочатого або майже закінченого твору на короткий або довший термін, і не до всіх робіт Леся Українка поверталася («...відкладаю сю роботу *ad infinitum*...»⁶⁶). Серед ймовірних причин незавершеності – блокування надміру ліричності, особливо у прозі; інтенсифікація роботи над драматичними жанрами, що зумовило відмову від низки прозових проєктів; відхід від народництва. Особливо ретельно письменниця відкидала будь-які сліди біографізму як в прозових, так і в драматичних творах. Дуже часто завдяки творам, що залишились тільки у форматі планів і нарисів, можна простежити, як ідеї, що в них зароджувались, реалізовувались в інших умовно завершених текстах. Специфічною особливістю творчого процесу Лесі Українки був тривалий багатоетапний процес становлення її текстів. Очевидно, це впливало на загальну авторську манеру, і закінчені твори письменниці також великою мірою позначені відкритістю та рухомістю структури.

⁶⁵ Див. сонет 46 Мікеланджело «*Se 'l mie rozzo martello i duri sassi*».

⁶⁶ Українка Леся. Зібрання творів у 14 томах. Т. 14. 2021. С. 54.

Водночас Леся Українка намагалась осмислити причини нон-фітіно. Насамперед ця інтенція реалізується завдяки зображенню образу митців, серед яких нерідко постають скульптори. Тяжіння до пластичних мистецтв є наскрізним у творчості Лесі Українки. Скульптурні пам'ятки отримують доволі оригінальну інтерпретацію. Наприклад, вірш «Ніобея» – це своєрідний монолог статуї, у яку перетворилась відома міфічна героїня після втрати своїх дітей; у вірші «Slavus-Sclavus» феномен слов'янської ментальності викликає асоціації з утаємниченою статуєю, коди якої розгадати неможливо. Скульптурні образи давньогрецьких богів виконують важливі функції в драматичних творах, як-от: «Іфігенія в Тавриді» (Артеміда), «Кассандра» (Паладіон), «Оргія» (Терпсіхора) тощо. Особливо Лесю Українку цікавив творчий процес скульптора, народження задуму, його втілення, що передбачає складну трансформацію каменю (мармуру), його опір, відчуження автора від створеного ним арт-об'єкту, рецепція сучасниками та нащадками. Складається враження, що робота скульптора для неї – фокус і апогей усіх творчих інтенцій та зусиль. Силою уяви авторка нерідко розгортає у своїх текстах дійство творчості, оскільки скульптура для неї – це виразно сконденсований виклик часу, лист у вічність, на яку наважується людина-творець.

Беручись за свої тексти, Леся Українка інколи уявляла свій творчий продукт у вигляді пластичної композиції. Відомими є її міркування над власною художньою версією легенди про Дон-Жуана, з якими вона ділиться у листі до письменниці О. Кобилянської. Коли драма вже здавалася закінченою, авторка знову береться її переробляти з метою скоротити, «сконцентрувати її стиль, наче якусь сильну есенцію», позбавити млявості, надати сюжетові енергії, чогось «камінного». «Я не люблю, – пише авторка, – багато мереження та візерунків на статуях, а ся драма повинна була нагадувати скульптурну групу – такий був мій задум, а про виконання судити не можу»⁶⁷. Т. Гундорова, аналізуючи мовну самотність персонажів «Камінного господаря», доходить висновку, що вони «виступають, як барельєфи, із своїх дискурсів, об'єктивізуючись на

⁶⁷ Українка Леся. Зібрання творів у 14 томах. Т. 14. 2021. С. 395

поверхні, перетворюючись в скульптурні, символізовані постаті»⁶⁸.

У системі персонажів Лесі Українки-драматурга можна виокремити ціле коло митців, які є проєкцією візії письменниці свого складного становища в тогочасній українській культурі. Важливе місце у персоносфері творців належить скульпторам. Раб-єгиптянин з діалогу «В дому роботи, в країні неволі» тільки в мріях може реалізувати свій творчий потенціал («сю постать я б зробив далеко вище, / а тую нижче», «я б видумав нові емблеми для богів»⁶⁹). Натомість Федона з «Оргії» здатен творити справжні шедеври, використовуючи потенціал мармуру («коли він богом став, то вже ніколи / у камінь не повернеться»⁷⁰). У переліку дійових осіб драми «Руфін і Прісцілла» виділимо «скульптора з середмістя», для якого власна робота скоріше ремесло, що було затребуване в багатому Римі епохи початків християнства. Феномен творчості скульптора стане темою однієї з драм Лесі Українки – «У пущі», яка виразно і багатоаспектно порушує проблему мистецького нон-фініто.

Варто підкреслити, що це другий драматичний текст Лесі Українки після її невдалого дебюту в жанрі психологічної п'єси («Блакитна троянда»). Водночас це перший текст у жанрі, що стане визначальним для неї надалі: за формою «У пущі» – драматична поема, за змістом – драма ідей. Розпочата вона була 1897 р. молодю авторкою, яка вже чітко усвідомила, що їй «затісно» в поезії, але ще продовжувала шукати камертон внутрішнього драматурга. Після того, як було написано майже половина тексту, робота була припинена, хоча періодично авторка поверталась до неї й остаточно завершила тільки через 12 років. В автографі зафіксована первісна назва твору – «Скульптор», а в листах письменниці згадує цей твір як «драму про скульптора серед пуритан». Шукання головного героя-митця, які не знаходять відгуку в громади, дали підставу побачити в цьому тексті віддзеркалення рефлексій самої авторки, котрій здавалось, що її призначення бути голосом у пустелі. Герой твору Річард Айрон попри готовність розділити

⁶⁸ Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів: Літопис, 1997. С. 246.

⁶⁹ Українка Леся. Повне зібрання творів у 14 т. Т. 1. 2021. С. 266.

⁷⁰ Українка Леся. Повне зібрання творів у 14 т. Т. 4. 2021. С. 188.

з релігійною спільнотою її екзистенційний вибір захищає самоцінність мистецтва, пріоритет краси.

Задум драматичної поеми, вірогідно, виник 1894 р. і дослідники його пов'язують зі студіюванням Лесею Українкою матеріалів про англійського поета, мислителя і громадського діяча Джона Мільтона, що послужило її зануренню в пласти суспільної думки XVI–XVII ст., зокрема в питання становлення естетики Нового часу. З метою написати брошуру для широкого загалу Леся Українка доволі серйозно вивчала наукову літературу, написану європейськими мовами, історичні джерела, праці самого Мільтона. Однак сповна здійснити намір авторці не вдалося, робота над брошурою була відкладена, і лише 1954 р. її фрагмент було опубліковано. Наголосимо, що в ньому згадується про роль Італії в самоосвіті Джона Мільтона, його ознайомлення з численними шедеврами живопису та скульптури: «Бачив він чудові картини італійських найкращих малярів Рафаеля та Мікеланджело, де було намальовано і рай, і пекло, і потоп, і перші люди, і свята сім'я»⁷¹. Відлуння його мистецьких вражень оприявнюються в концепції знаменитої епічної поеми Джона Мільтона «Утрачений рай».

Головний герой «У пущі», як і Мільтон, народився в Англії, але другою його Батьківщиною можна вважати Італію. Тут він також відкрив для себе творчість великих митців Відродження. Залишивши цей край, в американських преріях Річард Айрон здатен до найменших деталей уявити архітектуру та скульптуру італійських міст, які навіть у спогадах викликали у нього катарсис.

Своєму небожеві він розгортає цілий сувій образів Венеції, зокрема з внутрішнім хвилюванням описує ті щасливі моменти, коли він спостерігав за своєрідним «театром статуй», що оздоблювали величні палаци:

...в таку годину мармор оживає,
і на будинках люд камінний статуй
немов якусь містерію вдає.
І міняться обличчя марморові,
немов живі, під сонячним промінням⁷².

⁷¹ Українка Леся. Повне зібрання творів у 14 т. Т. 7. 2021. С. 367.

⁷² Українка Леся. Повне зібрання творів у 14 т. Т. 3. 2021. С. 22.

Додамо, що в чорновому автографі містом навчання Річарда Айрона спочатку була зазначена Флоренція, вибір на користь Венеції було зроблено пізніше, завдяки особистому знайомству з Італією, куди Леся Українка приїжджала двічі упродовж 1901–1903 рр. з метою кліматолікування. У листах до близьких вона перелічує низку європейських міст, які справили на неї велике враження, але найбільш захоплено відгукується про Венецію – «найкращу в світі, оту царицю моря й краси»⁷³. Збірний образ італійського міста оповитий особливим щемом у спогадах Річарда Айрона ще й тому, що тут він «учився альфabetу хисту», провів молоді роки у колі близьких за духом юнаків зі «скульпторського гурту», тут він отримав перше визнання. Однак рання слава не спонукала юнака «почивати на лаврах». Як і Джон Мільтон, він відчував у собі достатньо сили, щоб, засвоївши кращі традиції Ренесансу, рухатися далі у пошуках власного стилю. До того ж герой чуйно вловив тенденцію прямування Відродження до виродження, епігонства, застою.

Багатообіцяючий талант Річарда Айрона привернув до себе увагу справжніх шанувальників пластичних мистецтв, очікування яких позначає фраза одного з колишніх приятелів скульптора: «У нас ви б стали другим Бонарроті...»⁷⁴. Ім'я Мікеланджело Буонарроті завдяки його неоціненному внеску в розвиток мистецтв стало символом унікального хисту, новаторських ідей, універсалізму, досконалої техніки. Канонізація його робіт була небезпідставною, а слава Великого майстра з кожним століттям поширювалась. У ХІХ ст. магнетизм таланту Мікеланджело фіксують і українські письменники. Наприклад, Тарас Шевченко у повісті «Художник», окреслюючи автопортрет свого героя, зазначає: «...я посещал гипсовый класс и мечтал о стране чудес, о всемирной столице, увенчанной куполом Буонарроти»⁷⁵ Старший товариш Лесі Українки письменник І. Франко 1904 р. мав можливість оглянути скульптуру «Мойсей» Мікеланджело в базиліці Сан-П'єтро ін Вінколі, що стало одним з важливих стимулів для завершення поеми «Мойсей»,

⁷³ Українка Леся. Повне зібрання творів у 14 т. Т. 13. 2021. С. 23

⁷⁴ Українка Леся. Повне зібрання творів у 14 т. Т. 3. 2021. С. 115.

⁷⁵ Шевченко Т. *Твори у п'яти томах*. Дніпро, Т.4. 1970. С. 157

яку слушно вважають одним з найбільш вагомих творів у його письменницькій спадщині.

Алюзії на роботи Мікеланджело широко представлені в драмі Лесі Українки «У пущі». На кораблі, плывучи до невідомої Америки, Річард Айрон, сповнений амбітних планів за океаном розпалити «одвічної краси нове багаття», більш демократичне, але таке ж величне, як у шляхетній Італії, використовуючи її школу відображення тілесності, натхненно спостерігає за м'язистими пуританами. Їхні постаті, «суворі, тверді, повні сили й моці», що «при світлі зір здавались велетенські», схожі на відлиті в бронзі статуї, але в них, попри різний матеріал, знаходимо чимало спільного з відомими незавершеними скульптурами Мікеланджело «Раби» з нездійсненого проекту мавзолею Юлія II. Коли скульптор поспішає змалювати обличчя матері, у якому він вловлює страдництво, що траплялося в класичних зображеннях Богоматері, то насамперед спадає на думку «П'єта» молодого Мікеланджело.

Для Річарда Айрона ім'я Мікеланджело є уособленням скульпторського хисту, абсолютного авторитету. У полеміці з органістом про самоцінність різних видів мистецтв він посилює свою позицію, оперуючи іменем геніального автора: «То Бонарроті, / по-вашому, робив задля забави?»⁷⁶. Однак цей аргумент не впливає на органіста, який чесно зізнається, що сам не бачив скульптур Мікеланджело, наполягаючи на тому, що вони недоступні для всіх, а ось літургійну музику в багатьох церквах повсякчас слухають прихожани. Власне йдеться не так про суперництво візуального й акустичного мистецтв, а про їхню роль у суспільстві, адаптацію ідеологією (релігією), призначення на елітарному і маскультурному рівнях. Цю тему, вкрай важливу для Лесі Українки, авторка постійно актуалізує упродовж свого творчого шляху. У драматичній поемі «У пущі» вона, зокрема, виразно сконцентрована в притчі про Марту і Марію, суть якої передано в афористичній фразі Річарда Айрона: «...Марта дбала про потреби часу, / Марія ж прагнула того, що вічне»⁷⁷.

Прагнення до вічного було притаманно як самій Лесі Українці, так і її героєві Річарду Айрону. Однак в Америці він зазнає

⁷⁶ Українка Леся. Повне зібрання творів у 14 т. Т. 3. 2021. С. 98.

⁷⁷ Українка Леся. Повне зібрання творів у 14 т. Т. 3. 2021. С. 60.

поневірянь, творчих невдач і врешті його талан гасне. Етапами шляху митця стають історії трьох його статуй, кожна яких презентує один з типів мистецького нон-фініто. Найперша з них – маленька фігурка, яку Річард Айрон бере із собою на згадку про Венецію, вирушаючи в Америку. Попри те, що воскова статуетка була незавершена, адже ескіз відносять до фрагментарного жанру, вона викликала бурю емоцій у реципієнтів: роздратування з боку пуританської громади або екстатичне захоплення наче від справжнього шедевра серед друзів митця. «Се ж гріх – таке од світу заховати!»⁷⁸ – каже Антонію. Він же визначає загадкову природу витвору: «а се, що тут мене чарує, – (показує на фігурку) мрія»⁷⁹. Можемо припустити, що під цим абстрактним поняттям мається на увазі творчий задум, інтенція, яку не в силі ув'язнити фізична матерія, якою є завершена форма.

Ще одним незакінченим проєктом Річарда Айрона є статуя вродливої туземки. Представники християнської спільноти на чолі з річардовим антагоністом Годвінсоном побачили й засудили скульптуру ще у процесі її творення. Пуритани визнали витвір Річарда Айрона гріховним, як і мистецтво загалом, розгромили скульптуру та знищили її ескізи. Акт вандалізму змусив головного персонажа остаточно розірвати зв'язки з оточенням і водночас поглибив його творчу кризу. У марній спробі довести до кінця свій ранній задум Річард Айрон створює чергову статую жінки. Однак її втілення виявилось невдалим. Авторіві самому вона видається жахливою, «мов пам'ятник могильний...»⁸⁰. У кульмінаційному монолозі Річард Айрон називає свій твір «потворою мертворожденною», «бридкою». Але і сил знищити її він не знаходить у собі. Як будь-який мистецький витвір, незавершена робота також займає своє місце в доробку художника, принаймні як «дитя ... розпачі і туги». Саме до неї звернуті слова митця у прикінцевому монолозі:

І жаль мені тебе, так тяжко жаль,
мов батькові нещасного дитяти,
що вічною калікою вродилось...

⁷⁸ Українка Леся. Повне зібрання творів у 14 т. Т. 3. 2021. С. 118.

⁷⁹ Українка Леся. Повне зібрання творів у 14 т. Т. 3. 2021. С. 119.

⁸⁰ Українка Леся. Повне зібрання творів у 14 т. Т. 3. 2021. С. 112.

Сей твір мій бронзи й мармуру не діжде.
Не пережить йому свого творця.
Не встигну сам я в землю обернутись,
як висохне і розпадеться глина.
Нехай стоїть до часу...⁸¹

Остання робота засвідчує складну внутрішню роботу митця, опір матеріалу, болісні філософські роздуми щодо призначення мистецтва, боротьбу раціональних та ірраціональних підходів до творення.

Отже, у драматичній поемі «У пущі» наявне художнє осмислення природи незавершеного, якому, без сумніву, сприяє ангажування образу Мікеланджело. Спостерігаємо дзеркальний ефект: якщо італійський скульптор звертався до поезії, щоб серед іншого, вербалізувати таємниці творчого процесу, то для письменниці Лесі Українки мотив скульптури став способом рефлексій над природою мистецтва загалом, а сам Мікеланджело – кодом феномену незавершеного. Нон-фініто в художній інтерпретації Лесі Українки стає водночас і тягарем творчої поразки, і духом пасіонарності, що складає основу світових шедеврів.

⁸¹ Українка Леся. Повне зібрання творів у 14 т. Т. 3. 2021. С. 122.

Кваліфікаційна робота
Кричильської Олени Анатоліївни
на здобуття освітнього ступеня магістра
на тему
«ХУДОЖНІЙ ПРОСТІР ЛЕСІ УКРАЇНКИ ТА ІВАНА ТРУША
У КОНТЕКСТІ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ»

ЗМІСТ

ВСТУП

РОЗДІЛ 1 МИСТЕЦЬКІ ПЕРЕХРЕСТЯ: ТЕОРЕТИЧНІ ТА БІОГРАФІЧНІ АСПЕКТИ

- 1.1. Інтермедіальне зіставлення інструментарію живопису та літератури
- 1.2. Леся Українка та Іван Труш як визначні українські митці у контексті модерної доби

РОЗДІЛ 2 ТОПОГРАФІЧНА ПОЕТИКА У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ ІВАНА ТРУША ТА ЛЕСІ УКРАЇНКИ

- 2.1. Мала батьківщина: візуальні та вербальні образи
- 2.2. Суголося кримських мотивів у доробку Лесі Українки та Івана Труша
- 2.3. Італійські враження та їх відображення в живописі і літературі
- 2.4. Єгипетські цикли в творчому доробку митців

РОЗДІЛ 3 КОЛІЗІЯ ДРАМИ «ОРГІЯ» ЛЕСІ УКРАЇНКИ: *СЛІД* ІВАНА ТРУША

- 3.1. Конфлікт письменниці та художника як прототекст драми «Оргія»
- 3.2. Проблема екзистенційного вибору митця у творі

ВИСНОВКИ

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

ФРАГМЕНТ МАГІСТЕРСЬКОЇ РОБОТИ

Висновки

У кваліфікаційній роботі проаналізована специфіка міжмистецького діалогу на прикладі взаємозв'язків визначних українських митців – художника Івана Труша та письменниці Лесі Українки. У науковій думці давно виявлено тісні контакти різних видів мистецтв, які репрезентують естетичні уявлення і пріоритети доби. Спорідненість та відмінності мистецьких сфер розпочав вивчати ще давньогрецький мислитель Арістотель. У пізніші століття було визначено основні структурні параметри пластичного образу (статичність, візуальність, створення за допомогою ліній, фарб та світла) та вербального (слово, знак, апеляція до уяви, вираження). Чимало трактатів і наукових розвідок були присвячені власне універсальності мистецтва слова, однак самоцінність кожного з видів мистецтв є незаперечною.

В останній третині XX століття до методологічного інструментарію аналізу тексту було додано інтермедіальний аналіз, який був вилучений з інтертекстуального аналізу, а також компаративістської методології. Інтермедіальні студії в літературознавстві, зокрема українському, прийнято вважати відносно новим засобом осмислення взаємодії художніх текстів, безпосередньої та ірреальної. Інтермедіальні розвідки зазвичай передбачають міждисциплінарність, вони порушують проблему асиміляції одним видом мистецтва іншого, засвідчують суголосся мотивів та художніх особливостей у творах, що належать до різних видів мистецтв.

В українському літературознавстві інтермедіальні дослідження почали з'являтися тільки в XXI сторіччі, хоча переважно вони були сфокусовані на питанні синтезу мистецтв, аналізі екфразису. Натомість студій зіставного характеру на сьогодні зафіксовано вкрай мало. Першість в цьому напрямку надається творчості авторів, які проявили свої здібності в різних видах мистецтва.

У нашому дослідженні запропонована зіставна характеристика творчості маляра і письменниці, які за допомогою іманентних для своєї мистецької сфери можливостей відображають образ світу. Іван Труш – відомий західноукраїнський маляр, галичанин, що отримав визнання майстерного колориста, лірика та новатора.

У його спадщині представлено величезну кількість пейзажів, жанрових картин, академічних портретів, які відзначаються тонким психологізмом. У цілому майстер написав понад шість тисяч картин, значна частина яких зберігається в львівському музеї його імені. Сучасниця художника Леся Українка увійшла в іконостас українського письменства завдяки своїм численним творам, написаним в різних жанрах (поезія, драматична поема, проза тощо), які порушують гострі проблеми загальнолюдського значення. І художник, і письменниця репрезентують одне творче покоління, яке залишило свій слід в історії мистецтв завдяки сповіданню або принаймні несвідомому тяжінню до ідей модернізму, які прийшли в Україну з Західної Європи.

Разом з тим митців пов'язувала особиста дружба, а найбільш тісне їхнє спілкування припадає на 1900 рік, коли Іван Труш працював над портретом Лесі Українки. Через п'ять років художник одружується з двоюрідною сестрою письменниці Аріадною Драгомановою, донькою відомого вченого, громадського авторитету молоді, портрет якого він також писав свого часу, але на ту пору стосунки Лесі Українки та Івана Труша зазнають глибокої кризи. Попри втрату особистого спілкування в біографіях митців спостерігається суголосність творчих намірів та їх втілення, зокрема йдеться про мандрівки, які впливали на тематику художніх робіт.

У кваліфікаційній роботі зосереджено увагу на локусах, які можна вважати точками перетину творчих інтенцій Лесі Українки та Івана Труша. Основну увагу приділено геопоетичним особливостям доробку двох авторів. Точкою відліку подібного бачення варто вважати схожу за духом репрезентацію малої батьківщини. Маляр Іван Труш збагачує мистецьку спадщину рідного краю, написавши низку пейзажів рідної Галичини, на картинах він часто фіксує народні традиції та ремесла, народний побут. Волинь Лесі Українки напрочуд затишна і притягальна. Останнє, мабуть, можна прояснити тривалим відлученням Лесі Українки від рідної домівки і навіть заборонами лікарів повертатися в Колодачне. Найбільш знаковими для спільних уподобань авторів є зображення луків, садів, водойм. Обидвоє вдаються до флористичного коду, який дозволяє митцям маркувати особливості батьківського краю та водночас наповнювати образи квітів символічним значенням.

Ознайомлення з Кримом, у якому Леся Українка прожила в сукупності майже три роки, а Іван Труш здійснив туди три мандрівки, зумовило народження творів з кримською тематикою. Для обох митців Крим у культурному сенсі представляв собою «схід в мініатюрі» (Адам Міцкевич), а унікальна природа південного побережжя півострова була сповнена екзотикою. У живописі Труша і поезії Лесі Українки (цикли «Кримські спогади», «Кримські відгуки») візії Криму зазвичай сповнені світла, відчуття гармонії людини з природою, радості споглядання світу в усій його красі. Для обох митців Крим також став лабораторією мариністики, у якій вони проявили себе справжніми майстрами динаміки і колористики, світлових ефектів. Спорадично до уваги художника і поетеси потрапляють корінні мешканці краю – кримські татари, їхня культура. Мистецтвознавці знаходять інтертекстуальні зв'язки кримських творів Лесі Українки та Івана Труша з сонетами Адама Міцкевича, який одним з перших опоетизував природу півострова.

Поїздки в Італію письменниці та маляра також збігалися у часі, і навіть планувалася їхня зустріч на італійських теренах, яка через певні обставини не відбулася. У країні з минулим, яке вплинуло на розвиток усієї європейської цивілізації, митці особливу увагу приділяли історичним пам'яткам, скульптурі та архітектурі. Приваблюють їх також руїни (доріг, споруд), які містять енергетику історичних подій, асоціативно близькі до євангельських міфів. Італійський період репрезентує певну неузгодженість між країною уявною і реальною, містить широку гаму соціальних підтекстів, настроєвих відтінків. Італійська серія Івана Труша має прями збіги щодо об'єктів зображення з творчістю Лесі Українки, яка свої подорожні враження не тільки відобразила в ряді віршів, включно з циклом «З подорожньої книжки», але слід їх очевидний в драматичних творах. Особливо варто виділити Венецію, образ якої в однойменній картині Івана Труша та драматичній поемі Лесі Українки справляє враження єдиного художнього тексту попри різні мистецькі мови.

Єгипетська серія Івана Труша є наслідком його творчої вакації, проведеної в Єгипті 1912 р., натомість Леся Українка провела в Єгипті з метою лікування три зими упродовж 1910-1913 р. Українські митці сповна віддали належне екзотиці Єгипту, вони змальовували унікальні споруди (піраміди, сфінксів, інші культові

пам'ятки), наділивши їх таємничістю, метафізичною загадковістю. В поле зору авторів потрапляють місцеві мешканці, отож і художник, і письменниця залишили чимало портретів та ескізів єгиптян. Характерна для обох також широка жанрова палітра текстів, зокрема у Лесі Українки на матеріалі єгипетських вражень написані низка поезій, цикл «Весна в Єгипті», драматичний діалог «В домі роботи, в країні неволі», оповідання «Екбаль-ганем». Єгипетські мотиви у творчості митців засвідчують вдосконалення обох у річищі імагологічних експериментів, урізноманітнення ракурсів, композиційної побудови та кольорової гами картин.

Загалом мандрівна творчість Лесі Українки та Івана Труша є прикладом модерністського наповнення їхньої тематики та техніки. Письменниці переважно був близький символізм, відтак у її художніх текстах, особливо зрілих, знаходимо чимало історіософських і культурософських кодів, звертання до міфології, з якою вона була добре обізнана. Художник у творчих наслідках вакацій на чужих землях підтверджує свою репутацію імпресіоніста, майстра кольорових та світлових (тіньових) ефектів, які сприяють наповненню візуальних образів широким асоціативним полем. Тяжіння до історичних реалій виявляється в наявності в обох образах мечетей, фортець, інших культових споруд.

У дослідженні було також детально проаналізовано конфлікт Лесі Українки, пов'язаний з продажем її портрету Іваном Трушем. Цей факт зумовив розрив між колишніми друзями, однак водночас постійне повернення письменниці до отриманої травми надихнуло її на створення останнього драматичного твору – «Оргії». У ньому яскраво простежується прототекст, видозмінений в образах митців Антея, Федона, Хілона, Неріси як представників культури поневоленого краю. Твір водночас слушно вважають заповітом письменниці, закликком захищати свою національну самобутність, ідентичність. Разом з тим мотивація вчинків героїв розглянута всебічно, текст не зводиться до спрощеного дидактизму чи однозначного засудження, він репрезентує цілий спектр індивідуальних і водночас типових екзистенційних виборів героїв, які проливають світло на проблеми, що і зараз стоять перед українськими культурними діячами.

У кваліфікаційній роботі доведено близькість Лесі Українки та Івана Труша в реалізації своїх суголосних творчих задумів. Однак спадщина митців у подальшому потребує мікроаналізу збігів та індивідуальних особливостей у малярських та вербальних творах, котрі є вагомим надбанням української культури, внеском у модерне розширення картини світу європейськими митцями.

ДОДАТОК 2

План практичних занять з дисципліни «ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ СТУДІЇ В СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ»

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 1.

ТЕМА: Література серед інших мистецтв: специфіка і можливості

План.

1. Відмінність образотворчих засобів різних видів мистецтв.
2. Синкретизм і синтетизм: суть понять.
3. «Медії» як знакові системи та канали передачі образної «інформації».
4. Самобутність мистецьких епох: від античності до сьогодення.
5. Інтерсеміотичність як відтворення літературою інших семіотичних систем.

Завдання.

Підготувати таблицю: «Мистецька мова епох» (суголосність тем та стилів у різних видах мистецтв, представники, домінування тощо).

З'ясувати дотичність художнього світу Лесі Українки та Івана Труша як представників епохи кін. XIX – поч. XX ст.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 2.

ТЕМА: Образотворче мистецтво і література: проблема спорідненості і унікальності

План.

1. Візуалізація образів у живописі і літературі. Особливості лінії, кольору і світла у літературному тексті.

2. Українські письменники – майстри живописних образів (портрет, пейзаж).

3. Образ художника в літературному творі.

4. «Спокуси святого Антонія» Ієроніма Босха і «Спокуси несвятого Антона» Ігоря Костецького: своєрідність апеляції п'єси абсурду до живописного шедевру (факультативно).

Завдання.

Підготувати презентацію на тему: «Пейзаж у літературі і живописі».

Охарактеризувати творчість двох представників феномену Doppelbegabungen (подвійне обдарування).

Питання для обговорення: скульптура та її смислове навантаження у художньому тексті (підібрати три твори та поміркувати над місією образу скульптури в них).

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 3.

ТЕМА: Феномен музики та її вплив на письменство

План.

1. Інкорпорація музичних творів в літературний текст.

2. «Найперше – музика у слові»: роль музичності у поезії та основні засоби її досягнення.

3. Програмова і непрограмова музика. Задум і дешифрування словом програмової музики.

4. Специфіку жанру «Симфонія» в літературі.

Завдання.

Порівняти поезію «Поетичне мистецтво» Верлена та «Слово» Івана Драча як апологетику спорідненості поезії і музики.

Навести топ-10 цитат з сучасної поезії, в яких наявний образ музичного інструменту

Питання для обговорення: образ музиканта в українській літературі (підібрати приклади та порівняти специфіку змалювання персонажів)

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 4.

Тема: Проміжна МКР

Мета: перевірка засвоєння теоретичних основ інтермедіальності та особливостей взаємодії літератури з образотворчим мистецтвом та музикою.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 5.

ТЕМА: Микола Бажан – майстер поетичної екфрази

План.

1. Поняття екфрази та її типологія.
2. Внесок Миколи Бажана в розвиток екфрази на прикладі збірки «Італійські зустрічі».
3. Різноманітна музика у поетичному слові автора циклу «Нічні концерти».

Завдання.

Підібрати до теми 4-5 статей сучасних дослідників та визначити основні тези двох із них.

Скласти список покликань на образотворчі артефакти та музичні твори, які функціують в образній системі екфраз Миколи Бажана.

Питання для обговорення: найпопулярніші артефакти в художньому світі сучасної української поезії.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 6 (4 год.)

ТЕМА: Світ театру і кіно в літературі: візуалізація слова

План.

1. Місце української драматургії в сучасних репертуарах театрів. Еволюція запитів публіки.
2. Буття театру в художньому світі українських письменників (на прикладі 2-3-х прозових творів).
3. Українське поетичне кіно: історія феномену, здобутки, літературна основа.
4. Кіносценарій та його майстри в українському кіно. Кіноповість як синтетичний жанр.
5. Типологія та історія екранізацій літературного твору: український досвід.

Завдання.

Підготувати презентацію «Олександр Довженко. Еверест» (можна замінити презентацією, присвяченою іншому визначному українському режисерові).

Написати рецензію на фільм останніх років.

Переглянути виставу за повістю чи романом сучасного автора та порівняти два артефакти.

Дискусія: Хто є справжнім деміургом: драматург чи режисер?

ПРАКТИЧНЕ ЗАВДАННЯ № 7.

Тема: Інтермедіальність доби технологічних революцій

План.

1. Мистецька рецепція і ефект екрану. Розширення екранних мистецтв.

2. Фотографія як атрибут сучасності: сучасні рецепції та художні образи в письменстві.

3. Еволюція книговидавництва у XXI ст. (інтермедіальний аспект).

Завдання.

Ознайомитися з працями С. Зонтанг «Про фотографію» та Р. Барта «Camera lucida. Нотування фотографії».

Скласти список найрезонансніших літературних флешмобів в Україні.

Дискусія. Чи ймовірно використання в сучасних відеоіграх сюжетів українських книг? Обговорення індивідуальних проєктів.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 8.

ТЕМА: Інтермедіальний метод дослідження художніх текстів

План.

1. Піонери інтермедіальних студій в українському літературознавстві: загальний огляд.

2. Місце інтермедіальності серед інших методологій у сучасному літературознавстві.

3. Спільне і відмінне в інтермедіальному та інтертекстуальному аналізі.

4. Інтермедіальна інтерпретація роману «Інтелігент» Л. Скрипника в літературознавчих працях.

Завдання.

Скласти алгоритм інтермедіального аналізу.

Запропонувати тему та план курсової роботи інтермедіального змісту.

Здійснити огляд дисертацій останніх років, у яких використовується інтермедіальний аналіз.

Дискусія. Чи можна вважати інтертекстуальність одним з виявів інтермедіальності?

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 9.

ТЕМА: Підсумкова модульна контрольна робота

ДОДАТОК 3 ТЕКСТИ ДЛЯ АНАЛІЗУ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

ІВАН ФРАНКО

Сікстинська мадонна

Хто смів сказати, що не богиня ти?
Де той безбожник, що без серця дрозі
В твоє лице небесне глянуть може,
Неткнутий блиском твої красоти?

Так, ти богиня! Мати, райська роже,
О глянь на мене з свої висоти!
Бач, я, що в небесах не міг найти
Богів, перед тобою клонюсь тоже.

О бозі, духах мож ся сумнівати
І небо й пекло казкою вважати,
Та ти й краса твоя – не казка, ні!

І час прийде, коли весь світ покине
Богів і духів, лиш тебе, богине,
Чтить буде вічно – тут, на полотні.

Ах, коб я був музикантом
І тоном рядити умів,
То я б твої сльози перлові
На музику всі перевів.
Слова твої, серце кохане,
То був би сумний полонез,
А тьохкання серця – шнельполька,
Що бурею тактів іллесь.

А погляд очей твоїх ясних,
То був би кадриль чарівний,
Твої ж поцілуї гарячі,
То вальцер безумно-шумний!
Та що ж, я не музик, не вмію
Творити чудних образів,
Лиш знаю, що ми цілувались
Серед ялицевих корчів.

ЛЕСЯ УКРАЇНКА

До мого фортепіано

Елегія

Мій давній друже! мушу я з тобою
Розстатися надовго... Жаль мені!
З тобою звикла я ділитися журбою,
Вповідувать думки веселі і сумні.

То ж при тобі, мій друже давній, вірний,
Пройшло життя дитячеє моє.
Як сяду при тобі я в час вечірній,
Багато спогадів тоді встає!

Картина повстає: зібравсь гурточок,
Провадить речі, і співа, й гука,
На клавішах твоїх швидкий, гучний таночок
Чиясь весела виграва рука.

Та хто се плаче там, в другій хатині?
Чиє ридання стримане, тяжке?..
Несила тугу криль такій малій дитині,
Здавило серце почуття гірке.

Чого я плакала тоді, чого ридала?
Тоді ж кругом так весело було...

Ох, певне, лихо серцем почувала,
Що на мене, мов хмара грізна, йшло!

Коли я смуток свій на струни клала,
З'являлась ціла згряя красних мрій,
Веселкою моя надія грала,
Далеко линув думок легкий рій.

Розстаємось надовго ми з тобою!
Зостанешся ти в самоті німій,
А я не матиму де дітися з журбою...
Прощай же, давній, любий друже мій!

Сфінкс

Колись давно, під сонцем полудневим,
Серед мовчазної розлогої пустині
І розпачливо-мертвого простору
В душі раба, що зріс в тяжкій неволі,
Вродилась мрія і запанувала
Над ним, своїм творцем, потужно й міцно,
Міцніш від влади сильних фараонів.
І наказала мрія взяти камінь
З гарячих скель лівійської пустині
І з нього витесать дивну подобу
На вічну загадку вікам потомним.
І став тесати раб гарячий камінь,
І все було палким в годину творчу:
І небо, і земля, і камінь, і різець,
І серце майстра; мов гарячий присок,
Летіли з-під різця уламки дрібні.
І згодом на розпеченім піску
З'явився твір, немов жива потвора:
Ліниве тіло лева простяглося,
Мов спекою пригнічене в полудне,
Та загадкова людська голова
Здіймалась гордо і дивилась просто
Камінним поглядом поперед себе,

А на устах був усміх зловорожий.
Той погляд і той усміх був страшніший,
Аніж убійче сонце у пустині.
І та потвора стала в людях богом,
Їй будувалися просторі храми
З важкими колонадами; а барки,
Убрані лотосом, несли їй жертви.
Легенди почали складать про неї,
Закрашені у густу барву крові;
Співали їй свої пісні поети,
А вчені будували піраміди
З книжок, що мали загадку вгадати
Очей таємних і ворожих уст.
Там списані були усі імення
Тої потвори: Сонце, Правда, Доля,
Життя, Кохання і багато інших.
Та краще всіх пристало слово: Сфінкс –
Воно таємне, як сама потвора.

З поезії «Граф фон Ейнзідель»

.....
З кімнати в кімнату, з палат до палат
Як тінь сновигає нещасний магнат.
За ним мов слідкують очима
Суворі портрети з золочених рам,
Аж граф затремтить і зупиниться сам,
Бо холод пройде за плечима,

І руки тремтячі до їх простяга,
І так серед тиші уголос блага:
«Скажіть мені, предки велебні,
Хто дав мені панства непрошений дар?
І як мені скинуть сей прикрий тягар,
Сі пута, для духу ганебні?»

Мальовані очі, мов справді живі,
Йому відмовляють: «Ми всі вартові

Твого предковічного права,
Ми лицарі всі без догани й страху,
Ми в серці ховали не марну пиху,
А цноти, що зрощує слава.

Глянь, всі ми – закуті в залізо борці,
Або посивілі в науках ченці,
Ми світочі свого народу.
За нами спокійно жили орачі,
Бо ми боронили і вдень і вночі
Плоху гречкосійську породу.

Лицарські повинності – гірше ярма,
Ти скинуть їх прагнеш тепер, та дарма!
У кров переходить лицарство!
Поглянь у свічадо, чий погляд зорить
З очей твоїх чорних та гострих в сю мить?
Чи є ж проти спадку лікарство?

.....

МАКСИМ РИЛЬСЬКИЙ

До портрета Саксаганського

Дивлюсь, Кабице незрівнянний,
На молодечий твій портрет, –
І зачарований, і п'яний
Тобі присвячую сонет.

Кому артиста серце знане?
Йому зрідні лише поет:
Вони і житейським океані
Під шум чарок і кастаньєт

Пливуть в країну снів та вроди,
У тихий світ, на ясні води,
Під срібло невідомих зір;

Обом земне все зрозуміле,
Обох несуть прозорі крила
В незнаний голубий простір!

Художник

Густими барвами земними
Він звеселяє полотно,
І чим рясніш воно цвістиме,
Тим довше житиме воно.

Не кожну фарбу, що потрапить
Йому під руку, він бере,
Життя не кожний марний клопоть, –
Лиш те з життя, що не умре!

Але буває, що в дрібниці
У сонця відсвіті легкім
Велике сяєво таїться,
Як в іскрі – блискавка і грім.

Листка осіннє опадання,
Повита інеем трава, –
Вість про весняне розцвітання,
Розгадка давнього нова!

Та найпишніше там цвітіння,
Найвище серце там зліта,
Де рух, де дія, де горіння,
Чуттів і мислей повнота.

.....

Шопен

Шопена вальс... Ну хто не грав його
І хто не слухав? На чиїх устах
Не виникала усмішка примхлива,
В чиїх очах не заблищала іскра

Напівкоханя чи напівжурби
Від звуків тих кокетно-своєвільних,
Сумних, як вечір золотого дня,
Жагучих, як нескінченний цілунок?

Шопена вальс, пробреньканий невміло
На піаніно, що, мовляв поет,
У неладі «достигло идеала»,
О! даль яку він срібну відслонив
Мені в цей час вечірньої утоми,
Коли шукає злагідніле серце
Ласкавих ліній і негострих фарб,
А десь ховає і жагу, і пристрасть,
І мрію, й силу, як земля ховає
Непереборні парості трави...

В сніги, у сиву сніжну невідомість,
Мережані, оздобні линуть сани,
І в них, як сонце, блиснув із-під вій
Лукавий чи журливий – хто вгадає? –
Гарячий чи холодний – хто, збагне? –
Останній, може, може, перший усміх.
Це щастя! Щастя! Руки простягаю
Б'є сніг із-під холодних копитів,
Метнулось гайвороння край дороги

І простяглась пустиня навкруги.
Сідлать коня! Гей, у погоню швидше!
Це щастя! Щастя! – Я приліг до гриви,
Я втис у теплі боки остроги –
І знову бачу те лице, що ледве
Із хутра виглядає... Що мені?
Невже то сльози на її очах?
То сльози радості – хто теє скаже?
То сльози смутку-хто те розгада?

А вечір палить вікна незнайомі,
А синя хмара жаром пройнялася,
А синій ліс просвічує огнем,
А вітер віти клонить і співає
Мені в ушах... Це щастя! Це любов!
Це безнадія ! Пане Фредеріку,

Я знаю, що ні вітру, ні саней,
Ані коня немає в вашім вальсі,
Що все це – тільки вигадка моя
Проте... Нехай вам Польща, чи Жорж Занд
Коханки дві, однаково жорстокі! –
Навіяли той ніжний вихор звуків, –
Ну й що ж по тому? А сьогодні я
Люблю свій сон і вас люблю за нього,
Примхливий худорлявий музиканте...

Бетховен

Д. Балацькому

Коли глухого генія музики
Уже людські не досягали крики,
Коли він чув лиш бунт німих стихій
І з них, у пінній пристрасті своїй,
Складав гармонії, щоб сам не чути, –
Настигла смерть. Відомий і забутий,
Прославлений, осміяний, владар
І раб – він умирав. Сувої хмар
Заслали небо. Потемніла далеч.
Ішла гроза. Думки, як чорна галич,
Назустріч ночі креслили круги.

Враз – повен невтоленної жаги –
Він стрепенувсь, орел, ще не добитий.
Він чув, він чув! – Ах, землю розтрощити,
Створити землю, дати радість їм,
Синам землі! – Він чув, як темний грім
Перекотився під німим склепінням.

Охоплений нових надій тремтінням –
А смерть уже на чоло клала знак, –
Він небу, гордий, показав кулак.
Бетховене! Той жест руки худої
Страшніший від симфонії страшної!

Сікстинська мадонна

Хто смів сказати, що не богиня ти?

І. Я. Франко „Сікстинська мадонна»

Малий вже добре майстрував

Т. Г. Шевченко „Марія»

О, хто сказав, що не людина ти?
Таж ти живеш в Шевченковій Марії,
Перед тобою світ земний темніє,
Щоб хмаркою до ніг тобі лягти.

Ти дивишся в майбутнє, у світи,
І їм несеш дитя своє. Крізь вії
Такий великий смуток пломеніє,
Що слів розради й мудрим не знайти.

Твоє малятко, круглооке й гоже,
Колись теслярський появивши хист,
Хрест витеше собі людський, не божий.

Тому такий в твоїй печалі зміст,
Який лиш людство зрозуміти може,
А не свята Варвара й папа Сікст.

Афродіта Мілоська

Ти – матері Сікстинської сестра;
Земною, не надхмарною красою
Ти світиш нам. Падуть перед тобою
Віки й народи. Далечінь стара

У пам'яті нащадків не вмира,
Новою розцвітаючи весною.
Ти провідниця в праці й серед бою,
Натхненниця і пензля, і пера.

Ти бачила, як на простенькій лаві,
Забувши рани, скорбні і криваві,
Перед тобою Гейне сльози лив.

Тобі одній утішити вдалося
Успенського, що перший зрозумів
«Мужицькі завитки» твого волосся*.

СВЯТОСЛАВ ГОРДИНСЬКИЙ

Перуджа

Перестрибуючи по три-чотири ступні
пустотливі вулички
вибігають нагору.
Над ними скравки блакиті,
але сонцеві ліньки
раз-у-раз зазирати за цямрини мурів
на висохле дно вулиць.

Тут високі ворота,
щоб пропустити вершника
або галябардника з галябардою на рамені.
Але це було передучора.
Сьогодні ледве хто пізнав би
в худорлявих мужчинах
нащадків квадратощокких кондотьєрів.

На площі перед собором
голуби випивають фонтан.
Тут, на сходах старої ратуші,
можна сидіти годинами,

поглядати на залізних левів і грифів
і стежити
за спішною метушнею туристів
і неспішним проминанням часу.

Проходять дівчата
у льняних, свіжо випрасуваних суконках;
їх погляд відразу пізнає чужинця,
але вони відходять, не озираючись,
тільки їх гойдлива хода наче повільнішає,
так, мовби вони несли дзбани з коштовним напоєм
і боялися його розхлюпати.

Це тут Перуджіно
вчив молодого Рафаеля
малювати рожеволиці янголиці.

Кольори і слова

Кольори і слова в надхненному танку
Однаково дзвенять у ритмі мелодійнім,
Шукаючи сполук, де б кожен серця стук
Акордом уставав дзвінким і гармонійним.

Закреслені в один міцний і певний ритм,
У ліриці слова здригнуться шумом вітру,
А динамічних фарб гарячий кольорит
Віддасть усю красу мінливого повітря.

Вони кохають міць свідомої руки,
Чи з міді, зміряні холодним міркуванням,
Чи інші, що легкі, сріблисті й гомінкі,

Із подихом весни і першого кохання, –
Уяву всі вони ведуть за лаштунки
Буденщини й нудьги, в країну поривання.

Спокій

Здається: спокій мій, як пес, долоні лиже
і стелиться до ніг він килимом м'яким, –
Невже забути все й зачаруватись ним,
Чи кинути йому свій бунтівливий визив?

Признаюсь, спокою я не люблю зовсім:
Волю бачити змінливі футуризи,
Хвилясті обрії, вітрів атаки хижі
І хмари, що летять екраном голубим.

У вічній змінності є пристрасна краса:
І переливи барв, і динамічність ліній
Контрастами жалять зіниці, мов оса;

Шукаючи краси в захопленні невпиннім,
Поновно в кожен ритм перетворююсь я
І рівнобіжно йду в ліричному тремтінні.

Царгород

Олексі Грищенкові

Розливи вод виблискують мов сталь,
Лискуча сталь турецьких ятаганів,
І береги, розпалені і тьмяні,
Накрила неба голуба емаль.

Спадає тінь, тривожна і незнана,
На грані скель, – азійських перших стеж
Де амбразури генуезьких веж
Зорять хмурні, як погляд Сулеймана.

Проходить хмар фльотилія легка,
Враз зайнялись вони і загорілись,
Як мінаретів їх пробили стріли
Із царгородського сагайдака...

І їх тобі також не оминати,
Такі несхибні і меткі вони,
Ті гострі стріли, стріли давнини,
На луках купол, дужих і напнутих!

Собор

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.

Та в діб нещадності не щез,
Не зблід завітній відблиск слави,
Ятрить сліпучим золотом веж
Незаспокоєність уяви,

Аж в гнівних вибухах огню
Він, подолавши тління смертне,
Нетлінно в брилу кам'яну
Дарунком вічності затвердне.

Коли ж переколом луни
Знов гримне орд ворожих тупіт,
То він із них, а не вони
З його – червоне золото злупить.

Нехай не дійсність він іще,
Ще тільки думка, тільки мрія,
Та в скроні гнівно вже товче
Одухотворена стихія,

Що камінь зрушить і здвигне
Віків склепіння неозоре:
Рости нерукотворний творе,
Незгасним зрізьблений огнем!

На руїнах

На брили, на уламки статуй
Вечірнє сонце тишу лле;
Так вічну пізнавай розтрату
Віків, призначення твоє.

Рука, яка різьбила камінь,
Тепер твоєї жде руки,
Торкайся і блукай думками,
Складай розсипані куски:

Ти, може, погляд свій відвернеш,
А, може, спинишся на них
Пізнати долота майстерність,
Красу, що оживляла їх?

Коллеоні у Венеції

На площі святих Джованні і Паоло
високо винесений верхівець.
Кінь вічно ступає вперед,
та вічно стоїть на місці,
підкутий п'єдесталом слави
свого пана.

Його побратими
в повній зброї і зброї
пов'їжджали під кадильні зводи храму
і позастигали там
на своїх саркофагах, які зберігають прах
їх не завжди славної слави.

А Коллеоні
стоїть самотній,
вдень і вночі,
в спеці і дощі,
на вітрі і гурагані,
ведучи корабель свого коня
за одною зорею.

Вранці з чорних човнів,
в отікаючих водою кошах
рибалки несуть рибу,
з торговиці проходять жінки
з мотуззяними торбами,
з яких визирають
ситочервоні помідори,
свіжозелена салата,
жовті цитрини і груші,
темносиній виноград, –
кольори, що додають барви
вітряній блакиті неба.

Вони проходять мимо
і навіть не помічають,
як зеленошия голубка,
спурхнувши, присіла воркувати
на піднятому копиті коня.

ЄВГЕН МАЛАНЮК

До портрету Мазепи

Це відчути, вчитатись в це треба,
Розчинитись еством в цім сенсі:
Illusrissimus Dominis Mazepa
Dux Cohortis Zaporoviensis.

Срібна чуприна, чоло пророче,
Ні, не порожній зір Ніоби –
Зимні телескопічні очі
Бачать майбутнього буряні доби.

В панцир закуто груди і плечі,
Тінню за ними – спалені крила,
Серце юне і тіло старече
Пурпур і бронза окрили.

Риму козацького сивий Марсе! –
Чули століттями, віщий гетьмане,
Гул погребовий полтавського маршу
Крізь Петербургу затруті тумани.

Квітень не всує спалахнув у січні,
О, імператоре пізніх літ! –
Вічна пам'ять плечам владичним,
Що обіймали блакитний міт.

На концерті

А. М.

1

Так дні пливуть – дощем, туманом, димом...

І раптом – променем перетина,
Немов мечем промінним херувіма,
Такий прозор, така глибина!
Оттут, де тьма, де все переборолось,
Все полягло й заснуло в мертвій млі,
Затріпотів Ваш неймовірний голос
Молитвою – оганьбленій землі.

...Одсяяло. І ось – рояль, естрада
І крик очей, той крик, що ранить ніч...
Благословенна нестертельна влада –
Прозорий спів і біль глибоких віч!

2

Не знаю, хто. Не знаю, де.
Навколо – мла. Крізь вікна – чорно.
О, до яких висот веде
Цей віщий голос непоборно?

Крізь обгорілу млу пече
Мелодія і кличуть очі.
Тремтить окрилене плече
Під тягарем сліпої ночі.

Все вище, вище – й синь ясна
Освітлює вершини орлі.
І захинається весна
В божественно-співучім горлі.

3

Ось затамован тяг життя,
Імлистий час землі – розірван...

Хто небом іншого буття
Осяяв непоглибний зір Вам?
Хто крізь клубнисту млу часу
Вам показав, як вічність дише?

І кожен спрагло п'є красу.
І перед оплесками – тиша.

Одна пісня

В кінці греблі
Шумлять верби...

Бува, почувеш пісню і спажнеш
Пекучим болем пізньої любові –

І от – далечина Твоїх безмеж,
Твоїх небес нестриманая повінь:

Пливе, пливе блакитна широчінь,
Росте, росте співучим колом обрій;
Від білих хмар лиш смарагдова тінь
Біжить ланами, лиш вітри недобрі
Напружують свій навіжений чвал...

О, як забудь Тебе, єдину в світі!
Твій зір мені ясніш за сонце світить,
Твоя далека пісня, як хорал.

Моя весна. Моя, моя Земля

Яке ж залізне серце муку стерпить:
Оттут в недужих мріях уявлять,
Як «в кінці греблі шумлять верби».

Марії Башкирцевій

2.

Панно Маріє,
Вже півстоліття ділить нас.
Все вітер віє (над степом завше – вітер),
Все обрій мріє;
А я не мрію, просто хочу Вас
Зустріти.
Десь за містом – амазонкою –
На Мазепиному скакуні, –
Тільки стек та циліндр, та рукавички
Та стан стрункий
Стиснутий тонко
Ввижаються мені.
... От ніби, як черничка,
З монастиря, де абатисою – маркіза де-Лямбаль...
Або: вирує баль –
як буря –
Версаль? Батурин?
– Однаково! –

Для Ваших мрій – нема межі.
Під полонезу плавні тури
Вам кидають пажі
До стіп кармазинові маки.
І мить страшна,
Бо сам Ясновельможний
Під зором Мотрі, заздрісно-дівоchim,
Повільно і непереможно
Звабливо зводять очі
І – раптом! Випроставши стан –
Юнацьким кроком
З Вами
В тан!
І оплесків грозовий ураган
Зливається в нестерпне сяйво: слава!

Маяки

(Charles Baudelaire – Les phares)

Рубенс, розкоші сад, затони забуття,
Безлюбих м'язів плоть і пристрасть, і безсилля,
Та безнастанно в них тече живе життя,
Як в небі – синь, як в морі – вічні хвилі.

Да Вінчі – дзеркало затьмарених глибин,
Де усміх ангелів спокусно-таємничий
Під тінню льодовців, на тлі густих ялин,
Що з-поза них країна дивна кличе.

Рембрандт – сумний шпиталь з Розп'яттям на стіні,
Де сліз і молитов глухий не тихне гомін,
Де сплююється бруд в страждальному вогні
І крізь вікно ляга скісний зимовий промінь.

Ти, Анджельо, – кордон, де тайна темноти
Стирає вдивовиж усі ріжницькі й межі

Так, що з Гераклами сплітаються Христи
Й примари-велетні могильні рвуть одежі.

Роз'ярення борця і безсоромність фавна,
Прачорний дух раба, що бурю береже, –
Все злютував в одне зухвало і безправно
Владика злочину – розлючений Пюже.

Ватто – версальський баль, де вогники-серця,
Немов метелики, кружляють в сяйвних хвилях.
Де вічний маскарад і танці без кінця,
І в глибині свічад вирує божевілля.

Клублище шабашу, зародки в казанах,
Там перед люстрами паскудства відьми коять,
Дівчатка голі там чортів чарують – Гойя,
Все, що ввижалося в його кошмарних снах.

Делякруа – скупий суворий краєвид,
Криваве лоно вод, важке скорботне небо
І дивних сурм луна, немов зідхає Вебер,
І темні духи зла поміж зелених віт...

І цей гучний хорал, що душу нам пече, –
Блюзнірства, молитви, прокльони, сказ, покута,
Мов гомінка луна із тисячі печер –
Для серця смертного – божествена отрута.

Це – клич, повторений сотнями вартових,
Крізь сотні рупорів – це накази могутні,
Це – племінь маяків на сотнях скель стрімких,
Відчайний крик ловців у пралісах безпутніх.

І що це справді так – о, Боже, хай цей крик,
Як доказ правоти горить і не згорає,
Хай цей племінний зойк колує з віку в вік
Й на межах вічності Твоєї умирає.

ЮРІЙ КЛЕН

Софія

...Там, де священна сутінь залягла
Й в дрімотнім сні спочила Візантія...
Нехай твій дзвін заглушать літаки.
Нехай тебе знесуть і хай на місці,
Що освятили літа і віки,
Поставлять пам'ятник добі нечистій.
Нехай змурують чорний хмарочос
Там, де стоїш ти, біла й золотава,
О ліліє струнка в намисті рос,
Яку плекала мудрість Ярослава!
Нехай здере новітній печеніг
Смугляве золото з бань на кінську зброю
І скрізь полишить слід блюзнірських ніг:
Це лиш мара нам видава гаптує,
Які триватимуть недовгий вік.
Коли спорудять зал з бетону й скла
І електричний вихор зашаліє
Там, де священна сутінь залягла
Й в дрімотнім сні спочила Візантія, –
То знай: це все пройде без вороття.
Так само снились нам колись татари.
То ж знов чаклун якийсь навів чари,
І бачиш ти примари небуття.
Правдивий світ, – не той, для ока зримий,
Крилами розтинаючи вогонь,
Гойдають тихо грізні серафими
На терезах своїх долонь.

.....
Колись усім об'явиться, як чудо,
Істота з кожної з земних речей.
Настане день... світ спалахне, й полуда
Тобі спаде з засліплених очей.
В священнім жасі, дивно скам'янілий.
– Немов хто в вічність відчинив вікно, –

Побачиш ти у млі нестерпно білій
Все, все таким, як справді є воно:
Хрестом прорізавши завісу диму,
В красі, яку ніщо не сокрушить,
Свята Софія, ясна й незрушима.
Росте легендою в блакить.

ОКСАНА ЛЯТУРИНСЬКА

Печерні рисунки

Зуб, ратище, копито, пазур.
Тут муж ішов на силу вражу.
Сурмив тут мамут. Тут ведмідь
печерний вів кошлатий слід.
Кружляв тут яструб в яснім небі,
по озеру плив чорний лебідь.

Волинська майоліка

Ліси, бори великі.
У пущах – тури, дики.
Над буйним бездорожжям
хмільне лице Дажбоже.
Гучні, меткі на гони
Перуна стріли, коні.
Логовища, оселі –
у хащах, темних скелях.
Ні зрубу, ані поля.
Не час на заборола,
щити – дрючок і камінь,
широке мужнє рам'я.
1 міцно пне прапращур
тятиву лука й пращі.
Він ледве вкритий шкір'ям
з білиці чи буй-звіря.
Своїє ж долі паном
дуліб і деревлянин.

І хто зухвалість вчинить,
ярмо ганьби накинє?
– Посягачеві вмерти! –
кричать князі роздерті.

Дивіться: осени пейзажі

Дивіться: осени пейзажі!
Туманом ранки, наче газом,
палету барв прикрили чисту.
І з почуттям побожним, урочистим
розгортую неторкані полотна.
Як передати, осене, твою істоту?
В твоїх очах і синь, і смуток сохне,
а в серці, де гориш, – кармін і охра.
На шиї в тебе трохи злата сяє.
Вже завтра, знаю, ти не будеш тая;
ти зацвієш криваво-золотая
і затремтиш чи з муки, чи з тривоги,
вітри у гніві понесеш по безвістях-дорогах
Схоплю я лет і пристрасть, і стремління
й твої розбиті крила на камінні.
І кожний день затре один на лицях колір.
На полотні моїм – все більший холод
білої осени в безбарвнім колі.

Філігран

Дивлюся на портрет в обличчя прапрабаби.
Такі тонкі, з дитинства повідомі риси!
І в погляді, все піддаючись чудній звабі,
читаю потаємно обітницю присяг.

Кому і пощо? На аграфі з візкрунком
чиїсь ініціали вкраплені блакиттю.
Нашептує уява, та стара чаклунка,
і опиняюсь я в давно забутому столітті.

Чи не дістала я аграфу й кров у спадок?
Богам не прирекла я жадної офіри? –
Я зеньчуг Ярославни вийму із шухляди
й мій подив до перлин і узороччя щирий.

І знову мимохить живу життям прадавнім,
і радість, і печаль, як день і ніч, колує,
і прапрабабині цвітуть моїми травні,
і лячно жовтні черню й золотом вирують.

На виставі

Гра барв і ліній смілий взлет,
І певний контур жадний.
У ритмі бистрім й ладнім
Маляр минув сюжет.

Оцяя пляма – кошик? Лялька?
Тканин відрізок лесклий?..
Чи не збагнути арабеску
В її метричних скалках.

Nature morte

Камелії на синім оксамиті.
Рожеві листи і жовті свічи,
Гедвабна шаль на крісла спинці...
Тут хто-то тільки був. Самітно.
Дивився полум'ю у вічи,
Читав поблідлії сторінки,
Зідхав і думав. Непритомно
Виходив темними дверима
У світлий сад. Минулість звала
Перстом тонким. Так повідомо
Звучали мадригалів рими
І повні руху й вальса залі.

З острозького архіву

Ось коридор із входом до архівів,
Ідеш управо, просто або вліво.
Портрети чорних стін – князі Острозькі,
Вид гордий воєвод, панів вельможців...
Рукописи береш із-під тяжких заслон
По-перше Біблію, що вийшла друком,
Листи численні світської науки, –
Один за одним зжовклий з часом аркуш,
Якого князь діткнувся та єпархи –
Це Константин, Никифор та Лукаріс –
Горнеш, а колом діють древні чари.

НАТАЛЯ ЛІВИЦЬКА-ХОЛОДНА

Такий спокій спливає на мене
в мій щоденний вир,
коли чую етюди Шопена,
чи Баха Wohltemperietre Klavier.
Так легко думка розсотується
із клабка нерозв'язних питань
і жадобою ваблять соти ці,
що в них меди нових процвітань.

Джокрнда

(з Моріса Роліна)

В цих барвах криється безмежна таємниця,
З них точиться отруйний, нездоровий чар.
Ці очі пестять і палають, ніби жар,
А потім знов холодні і тверді, мов криця.

Це зло таємне, зло, якому все кориться.
Блідий вампір, кривавий витвір злих примар,
Який серця катує і приймає в дар
І з уст якого поцілунком їдь слизиться.

Пекельний цей портрет вразив мене навів,
І в цій гаярчці не pomoже жадний лік,
Десь глибоко в душі живе його принада.
І як туман над прірвою тремтить тонкий,
Так блимає в уяві хворій і палкій
Звабливою манною усміх жінки-гада.

ГАЛЯ МАЗУРЕНКО

Заспів

Аполоне!
У сні я любила
Притулитись у Вашому храмі
До колони. І серце боліло
Переповнене Вами.

Білозору! Я хтіла одного –
Вашу статую божезьки гарну
Своїм зором у бога живого
Перекинути
Марно.

Вертають, припадають до золи...

.....
Музика під зорями на дворі...
Як гарно грав Скарлаті!
Король слухав його до зорі.
Не йшла королева спати.
В ридвані стихав божевільний король.
Спав двір. На шляху босяк безхатній
Мріяв і бачив, як брав перо
І бравсь за сонату Скарлаті.
 В акордах гармонії вічних Тріяд
 Зливалися на гарпсихорді
 І крик короля, і циганський парад,

І коней потомлені морди.
І сухість нещасних, сухих повік
У королеви й у коней,
І голос гітари й... Стравинського вік!
І зміщення трьох гармоній...

.....

З ЦИКЛУ «На срібних вазах з Нікополя»

На срібній вазі з Нікополя скити, немов живі гарцюють,
Та в'яжуть коні. В них довелось Елені із Ахилом жити,
Коли вернув назад обох човен Харона.
В земнім шляху вони обоє знали, – земне кохання не бува на-
віки!

Лише богами, – їх боги вінчали, в них відчинилися повіки...

Любов богів плодюча, довга, сильна безлюдний край їх дітьми
заселила.

Тому в нас, бач, на тихій Україні стрункі дівчата
Й парубки – в Ахила...

Щоб збожеволів великий, нещасний Ван Гог,
Сонце прискорило б розклад матерії.
Плянети затримали розпад? Це бачив пророк.
Сонце прискорило крок.

Плянети – мізерію!

Уран, Сатурн, Плутон збились в плянетний бльок.
Тому й збожеволів нещасний маляр Ван Гог?

Опадає ясніше і нижче
Небо з неба на синь-краєвид
Де халупка на курячих ніжках,
Зорі свищать, бо в них солов'ї.

На покуті спить бог Триголов,
Пропадаючи в себе, як в проруб,
І в тризуб свої крила, мов голуб,
Розгорнув: в три світи розколов.

Перший світ? Його музика знає.
І блакитної Вили танок!
Він Стрибога лице загортає
Від людей у серпанок зірок.
Другий світ – той поезія знає.
А що третій? Малярство той світ!
Розійшлися три світла в безкрає...
Світ Четвертий не знайдеш повік...

Сад. Сезан зонта не закриває.
В колесо конструкцій дощик лле.
Конуси уяви заливає
І Сезан вертає в ательє.
Там маляр, свій заховавши зонтик,
Над малюнком голову лама.
Перспективи три на горизонті
В крапочках «через ніщо» в «нема».
Негативний й позитивний простір.,
Пластика й скульптурність у холмів.
Думи у Сезана стисло прості,
Чому їх ніхто не розумів?

МИКОЛА БАЖАН

Перед статуями Мікеланджело

1.

Злобне кипіння магми, виверження породи,
Мармуру біла спека, дикого камню рик.
Подих тяжкий вулкана, плоті могутні роди, –
Майстер стальним зубилом брилу тупу розсік.

Так в передвічнім вирі атоми, форми й задуми
Вихрили, вибухали, прагнули мір і тіл.
Пінілись над безоднями, бились перед завадами,
Кидались протуберанцями, глухо звергались в діл;

Так в прозріванні правди, в передчуванні суті
Гнув він безвольний камінь, брили безмовні м'яв, –
І, розсуваючи хаос, руки звелись розкуті
Звідти, де клуботався надр вулканічних сплав.

Випроставсь торс титана, рев свій з мовчання вирвав.
Вигнув м'язисту спину, владно ступив у шир, –
Майстер руками жадно з чорного черева прірви
Вийняв цей згусток волі, цей неспокійний твір.

І закричав крізь вічність з мармурної тіснини
Крик, як життя, зухвалий, крик родовий людини,
Клич дерзновенний духу, творчих страждань виття, –
Те, чим буття різниться від німоти небуття.

Те, що світи здвигає, атомні ядра дробить,
Кріпне в жазі досліджень, винаходів і відкрить.
Переступає межі, бореться, б'ється, робить,
Падає й пнеться знову, мовкне і знов кричить...

Ріета

Мені тут все чуже – і цих склепінь огроми,
Їх золота, як мідний таз, пиха,
І гроз органних гомони вагомі,
І важність мес, нещадна і глуха,
І димного проміння переломи,
І ладан – запах знади і гріха,
І гіпнотичне зяяння мозаїк,
І шереги багровотілих плит,
І метушня монаших чорних зграйомк,
Мов клопітливих галок переліт.

Мені тут все чуже, розгадане і знане,
І під шатром золоченим нема
Ні таїнства, ні дару, ні омани, –
Лише нічев'я слів, уданість тайн сама.
І раптом тут, у напівтемній ніші,

Ледь-ледь осяяне м'яким мигтінням свіч,
Велике чудо нам явилось увіч,
Як світла чаша роздуму і тиші.
Воно – немов дитя покинуте, одне
В оцих бундючних і бездушних пущах.
Воно занурене в найглибшу мисль живущих,
В розв'язування тайн, звичайне й нескладне.

Ламке й пласке, мов гілка пальми, тіло
Лежить у неї на колінах. Син.
Все кінчено. Він витягся безсило,
І вже ніколи не зведеться він.
І мати дивиться в його пустинні очі,
В камінність уст, в покірність рук тонких.
Вона все знає, і вона не хоче
Ні обіцянь, ні умовлянь, ні втіх.
Не пишна мідь густого пустодзвінства.
Не теплувате миро милосердь, –
Лиш подвиг, біль і гордість материнства
Попрали смерть, життям попрали смерть.

Так п'ять століть сидить вона над мертвим сином
Ця жінчина Італії сумна,
Але не стала й за віки вона
Ні ідолом, ні каменем, ні тліном.

.....

З циклу «Нічні концерти»

Криниця Леонтовича

...І він серед степу спинився, вслухаючись в гони і гони,
У луни і луни епохи, в сполохані людські серця.
Вони напливають – ці шуми, і думи, і гомони, й тони.
Немає для серця і пісні ані тишини, ні кінця.
Гармонія степу хвиляста, колосся співучі поклони,
Хорали могутнього неба, бриньлива ігра вітерця.

Хіба їх вмістити у звичні, усталені здавна канони?
Хіба для них стачить твого маленького серця митця?

Вгамуйся, шукачу пісень сіроокий,
І вслухайся в себе, в свій світлий неспокій,
І шепіт ества тобі скаже, куди
Рушати, щоб рідних джерел таємниці
Пізнати.

Он поруч, в отой переярок зійди, –
Там світиться око видюще криниці,
Там моряться цямрин дубових ряди.
Одгорни кугу і руту,
Запашну розсунь траву
І криницю призабуту,
Ясноводну і живу,
Кимось добрим міцно вкуту
В землю вогку степову,
Там, хвилюючись, знайди.
Сивим, як пил, устами
Ти до неї припади
І щасливо, до нестями
Напийся музики криничної води.

Краплинка музики. І оживуть вуста.
Росинка музики. Бездонна глибина.
Сльозинка музики. Як плач землі, свята.
Криниця музики. Не вичерпать до дна
Її ні генію, ні вітру, ні літам,
І мандрівник жадливо вип'є там
Води, настояної вічністю й життям,
І догори в долонях піднесе
Почерпнуте звідтіль своє найкраще все,
Що в нього вглибилось, власкавилось, врослося,
Як стокоріння або стоголосся.
Струміння музики. Воно піде потоком,
Його не зміряти ані числом, ні строком,
Воно припливами росин, сльозин, краплин

Свій безупинний розливає плин,
Затоплює затоптані луги,
Розламає зчерствілі береги,
Переміняє вилежане ложе
І все-таки, хоч сповнене снаги,
Ніколи напоїть і втамувать не може
Жадоби духу, людської жаги,
За дужість всіх сягань, всіх благ здобутих дужчої,
Ненатлої, упертої, прагнущої
Ще більших злив, ще глибших дум і вод.

І от,
І от, братове, води ті глибокі,
Що в них, як мовить предківська щедрівка,
Краплинка кожна, кожна хвилька й цівка
Таїть в собі пісенність роки й роки, –
Пісенність і веселу, й сумовиту.
Ой, так було із початку світу,
Немов павутинки, пісні перевито,
З вітрами і квітами сплетено дзвінко.
Лети ж над степами! Співай над серцями,
Милуй нас, втішай нас, ясна павутинко!
Тоді ми з тобою світ обснуємо,
Світ обснуємо і наситимо,
І наситимо, і наповнимо!

Рушай же, посівальнику краси,
І в світ дарунком щедрим понеси,
Розсіявши, мов добрі зерна з жмені,
І радощів, і смутків голоси,
І гроз густі басы, і гімни піль зелені,
Й пасажі плавних рік, і срібну трель роси.
Нехай у величавій кантілені
Звучать земля, і люди, і часи.
Зведись, мандрівче! Глянь! Яка навкруг краса!
Який живлющий ключ б'є з надр багатих сховища!
І, мов орел, злітає в небеса
Жест регентської длані Леонтовича.

З глибинних дум своїх, з криниці переярку
Він викликає духів. Він чаклун.
З пісень і гомонів, із променів і лун
Над світом ставить світлозвучну арку,
Прозорчасту, розцвічену, тугу
Веселки семибарвної дугу.
Її стовпи, на обрії зіперті,
Небес вологих сьйне опертя,
Світ одмежовують од темряви і смерті
І знаменують вхід у музику й буття.
Під благовістям райдуги цієї
Стоїть він, сіроокий чоловік.
Яка йому хвала? Які його трофеї?
Пісні й життя. Пісні й життя навек.

Ніч на Івана Купала

Прослухавши симфонію Л. Грабовського

...Настала ніч жаска і химородна.
Купальська ніч. Знамення і дива.
Кружляючи зіницями, голодна,
На трухлім дубі ухає сова.
Гризня і виск собачого весілля.
Жадливий крєкїт любострасних жаб.
Ряхтїть світїлки мїж кути й бугїлля, –
Підступна путь загрозових прїваб.
Сокира вабїть вигостреним лезом.
Схопи! Змахни! Повалїться Івась.
Безодня й зойк. Гопак і регїт. Безум.
Здрїгнулись багна. Трясця почались.
Як синїй мрець, на фосфоричне пнище
Стрїбне, і скрикне, й зникне Басаврюк.
Він десь у хащах ще ричить і рище,
Але до скарбу не простягне рук.
А ти тягнись, зашпортуйся в ожинї,
Шипшину шарпай, шаленїй, шуми!
Торкнись її, обкованї скринї,
Хапай, витягуй з дряговиння й тьми.

Хай глупо грюпне, – відгуки зловісні,
Як змії, розповзуться увсебіч,
І тільки зірка, тільки відблиск пісні
Продзюркотить крізь лихомовну ніч.
Фантомним сяйвом папороті листя
Займеться, й квітка страшно спалахне.
Це пристрасті чи присуду провістя?
Вдивись у нього й не питай мене.
Не відповім. Хилюсь. Мовчу. Вслухаюсь
У лемент флейт і тріпотіння струн
І з себе чар зігнати намагаюсь,
Та чар владує мною, мов чаклун.
Хай розсвіте. Хай світанкове *lento*
Почую я й зрадію, бо збагну
Прадавньої замшілої легенди
Таку наївну й мудру таїну.

Бразіліана Вілла-Лобоса

Як мрево південне, як далеч бездонна,
Нараз розгорнулась мелодій запона
І з перших же тактів і тонів прелюду
Розкрились, покірні творимому чуду,
Печалі і сни чужедального люду,
Його сподівання, легенди, химери, –
І легко піднісся, мов чад з-над пригашених вогнищ тапери,
Розколиханий, як деревце, хисткий, як димок срібноперий,
Тужний звук, марний клич, довга скарга посохлих саван.
Хто ж він, цей зайшлий горлай, цей зайда з незнаної ери,
Будитель савани, мовчання безмежного пан?
Чи почують його волоцюги цих місць – піонери –
Або запхнуті тишею вуха наляканих поселян?
Чи відповідь буде? Нема і відлуння. Обман.
Один він – самотний під небом пустельним, пекельним, смер-
тельним,

Один – як обчухрана сонцем агава на пагорбі скельнім,
Один між запеклістю серця й кошмаром жару нерухожим,
Один перед спаленим степом, перед зловісним простором,

Кошавий, брунатний, обтяжений свого бездолля огромом,
Підпертий лише надією, наче надламаним костуром.
Навкруг вражі зела, як леза, гранчасті, розлючені, глянцеві,
Скручені, наче спазмами, згризені, наче канцером,
Кактуси, вкуті в колючі, темно-зелені панцирі,
Бредуть по горбах, як убивці, як упирі, як бандеройси.
О горе, повірити поруху чи подиху – ошуканцеві!
Нема ніде й тропи. Нема ніде й води. Нема ніде й роси.
Дарма не вдивляйся в землю. Зітерлись на порох сліди.
Отямся, зведися і в пустку свій виклик, мов кулю, всади.
Встроми її в зяння спеки, в скажене розжарене сяння
І витисни з горла шершавого свій голос для пісні розмаяння,
Лише не піддайся розпачу, не підкорися розпаду,
І не вклонися демону, і не довірся господу.
Облудна минуща полегкість. Марудне волення розкаюння.
Слово, протни мовчання! Пристрасте, зривай над покорою!
Пісне, будь ніжною й доброю, розгніваною і суворою,
Встань перед зором людини не хворою фата-морганою,
В серце людини не втискуйся отруйливою ліаною,
Бо серцю не треба ні трути, ні забуття, ні лжі.
Заглянь йому просто в очі, любов'ю його освіжи,
Осяй його темне провалля, ключем продзюрчи крізь одчай,
Змочи його рани порепані, хліба й води йому дай,
Щоб смага розтала, щоб туга розмокла,
Щоб дужче співав серед степу кабокля,
Щоб пісня неона промчала пустелі...
Як владно й ласкаво спливають печалі віолончелі,
Як стримано й гордо рокоче під трепетом пальців гітара,
Як раптом реве тамбор-онса ричанням хрипким ягуара,
І трудно, немов з підземелля, виходять на світло гобой!
Моління людини про землю. Моління землі самої
Про людськість, і сім'я, і плідність, про ниву, вологу і колос.
Аж серце блаженно стенулось, аж розпеклось, аж схололось,
Коли огорнувся круг нього весільний жіночий голос
І виспівав слово до нього, благаючи, ганячи, молячи
І душу оголену рянючи солодко й радісно-боляче!
Не бійся щасливого болю. Не відихляйся вбік.

Хай стане ще більш блаженно. Хай стане ще більш гаряче.
Ввійдохь у танечне коло. Притиснись плечем в плече.
Стегном до стегна. Рукою до рук. Скоком у скік.

Крик!

Ох, до танцю бубон нам би,
Прудко вбігла на тічок,
В гарячкові ритми самби
Влити тіло, вгнати крок.
Втоптуй, хлопче-стокогонче,
Тупом п'ят червоний пил!
З пліч злітає риже пончо,
Наче кондор, змахом крил.
Та й пішли... Лунати пішли барабани
Над селищами, над віддалинами.
Вогнем запашіли майдани,
Пахіллям і смолами паленими.
Зімкнутись усім нам гуртом би,
Щоб іскрами злинули високо ми,
Щоб танець могутній кіломбо
Став гнівом, став здвигом – не вискоками,
Щоб грізно крізь темні століття
Вогненні сигнали виблискували.
Пильнуй же! Ломаччя і віття
До ватри, до жару, до приску вали!
Танцюй же кіломбо, хлопче!
Підплескуй кіломбо, дівча!
Хай землю ваш запал завзятіше топче.
Гуртом! Гуртом! Плече до плеча!
Танцюй, гарцюй, тупцюй, вертись
Вільніш, сміліш, крутіш!
Ще далі в даль, ще вище в вись
Аж до самих узвиш, –
З галяв, з майданів, з тирл, з узлісь
Скликаєш і кричиш...
І враз урвавсь крутіж.
І враз врубавсь рубіж.
І враз удар на злам, на зруб.

Рішуче вшестя труб.
Хо́да металу. Мідна́ путь.
Не шал безвольних орд.
І от в похід, і от в політ
Зове акорд, гряде акорд,
Підвівшись на весь зріст, –
І чую я, і чує світ
Гарчання хмар, циклону свист.
Наллялись труби вщерть. Зіп'явся звук в zenіт.
Гойднувся з акордів звитий міст,
Скричав крізь бурю тромбоніст,
Шугнув останній шквал у зал,
Нестерпних круч сягнув фінал.
Обрушився, розсипався обвал,
Кінчилось щось дальнє, близьке й дороге
Останнім зітханням прощального вітру...
Врочисто і тихо заквив диригент
Том партитури на чорних долонях пюпітру.

Голос Едіт Піаф

Себе віддала своїй пісні. Вся віддалась. До кінця.
Перелюбились любові. Переболіли болі. Перехрипіли крики.
Склепивши, як в шалі оргазму, тяжкі від безсоння повіки
І чорними змивши сльозами липкий макіяж з лица,
Любов'ю, піснями і смутком лишилась віднині й навіки
Віднині й лишилась красою, хай вбогою, хай жалюгідною,
Хай грішницею, на страждання кинутою горілиць,
З одвертістю майже безумною, безжальною і безстидною
Співаючи про кохання розпачливих жартівниць.
Хто вона? Сірий горобчик, який під дахами Парижа
Про знайдені крихти любові, про хліба окрушки цвіринькає?
Я бачу її над юрбою – розп'ята, шалена, рижа,
Я бачу її монтаньяркою, французькою гнівною жінкою.
Я знаю: вона не стріляла у груди з залізним хрестом,
Тюремник Петена не краяв лице її влучним хлистом,
Вона не кривавила пальців, іржавий тягаючи злом,
Щоб ставити барикади на Сені за кожним мостом.

Я знаю, що до гільйотини, зятята й свята, як Франс Блок,
Вона не ішла, оголивши тоненькі шиї куток,
.....

Ніколи її я не бачив, але я собі навіюю
Цей образ, – худеньку жінку з устами як рваною раною.
Без пісні їй ким же бути? Розтоптанною повією?
Без Франції ким же їй бути? Німою жебрачкою п'яною?
Крізь семеро демонських кругів лихого паризького пекла
Вона перейшла й підвелася, базарних фіглярів дочка,
Розрадниця людського горя, сама від зрадливості стекла,
Лунка і тремтлива, як флейта; як бильце гвоздики, гнучка.
Мов бильце гвоздики, мов крильце колібрі, мов тільце бокалу,
Вона заіскрилась, заграла вона й замигтіла.
І стільки в ній пристрасті крилось, в ній стільки містилося шалу,
Що болю було їй вже мало, що вже не ставало їй тіла
І ось вона знову і знову в ліхтарному жовтому колі,
Звідтіль, з таєничості сцени, хитнувши куліс оксамит,
Виходить, – і падає промінь на плечі напудрені й голі,
На різко доторкнуте гримом лице хворобливе Едіт.
Вона простягає руки, блакитними жилами скручені,
Кігтистими, гострими пальцями, наче цвяхами, простромлені,
Над кабареотною ямою скарги свої замучені,
Ридання свої неприховані, ласки й обійми судомлені
Щедро і владно метнувши, ніжно й нещадно простерши.
Як опівнічна віщунка, порочна й пречиста пророчиця,
З цього нещасного роду іще не остання й не перша,
Звелася і заспівала, аж розпач у горлі клубочиться,
Аж серце роздряпане корчиться, аж сльози зафарблені точаться,
Аж в голові морочиться...
Чого шансонетці хочеться?
О, як жадібно мариться, о, як багато тиснеться
В грудях у вас, бідна віснице
Людяності і ласкавості!
Ви зводитесь перед юрбою найбільше зі всіх людиною,
До стовбура сяйва прикутою, печальною жінкою,
Над залом, де гість захмелілий слізьми захлинувся й слиною,
Під'юджений саксофонами, розчулений «катеринкою».

Мілорде, здається, ви плачете? О, не ридайте, добродію, –
Це я не вам співаю, скаржусь у горі не вам.
Бийте мені свої оплески, вийте мої мелодії...
К чорту!.. Падам, падам!..

Незакінчена симфонія Шуберта
Я звусь Франц Шуберт. Я вам зараз поясню,
Чим марю уночі, чим невсипуще сню,
Хоча запитую себе самого сам:
Чи довіряти снам? Чи звіритись ночам?
Так, я кричу вночі. Так, я мовчу й кричу
Крізь тьму і звуки тьми, крізь тугу й німоту.
Мій крик – подібний він до зашморгу й плачу,
Яким собі горлянку обплету.
Стою над ямою розчахнутого сну,
І риюся в своїм розбурханім естві,
І міряю його незмірну глибину,
Де корені сплелись і мертві, і живі.
І розсуваються улежані шари
Забутих спогадів, зотлілих марень слід,
І розкривається на дні провалля хід
До ще темнішої, ще глибшої нори.
Вслухаючись в її підземний шурхіт, я
Кричу, й жахаюся, й не знаю, що звідтіль
На мене вивповзе: чи сумнівів змія,
Чи вистрибне, немов тарантул, біль?
Заворушилося тяжке й кошлате щось, –
Розгорнутий барліг загрозливо двигить,
Здригнулося ество і рвучко затряслось,
І розпач ворухнувся, як збуджений ведмідь.
І я кричу й кричу, не знаючи того,
Що криками не віджену його,
Що він насунеться, повалить і зімне,
Роздряпавши нутро моє, мене...
І тільки зблиск вогню,
І тільки крок навстріч
Іще ледь-ледь просвіченому дню, –

І я пройду крізь тьму, крізь маячню і ніч,
І я, здмухнувши снів задушливий одвій,
Знов піснею дихну.
Немов зоря блаженна,
Немов досвітній світлий смуток мій,
Повисне в небесах мелодія пісенна.
Її не завершив? І завершать не смій,
Бо й закінчена вона є нескінченна.

ВАСИЛЬ СИМОНЕНКО

Українська мелодія

Довго тужить сумна бандура
Про діла у старій сивині,
І якусь невідому зажуру
Навіває та пісня мені.

Не мелодія – збурена рана,
Не слова, а безжальні голки,
Тільки бачу не сині лимани
І не горді козацькі полки.

А ввижається – там, біля шляху,
На потоптаній кіньми траві
Жирний ворон, мов чорна папаха,
На козацькій сидить голові.

А нав-круг по-ру-ба-ні
До-си-на-ють сни,
І да-ле-ко бу-бо-ни
Кли-чуть до вій-ни.

ГРИЦЬКО ЧУБАЙ

Сніг

(Напис до картини П. Брейгеля "Різдво в Амстердамі")

Зодягнувшись у сніг і в недобрі повір'я,
про око людське витанцьовуєм ми
в закономірних снігах на подвір'ї
танок випадковостей сеї зими.

І як в трубачів – фанатичних музик,
в часі гри проступають жили на лобі,
так яблунь гіляччя й гіляччя осик
проступає крізь білість в незнаній подобі.

Наростає мелодій розмірений біг...
І бачу: дарма готувавсь я ще з літа
приручати сніги у години відлиг
і на них випадкові слова садовити.

...На верхів'ях акацій кущі омели
до небесного льоду примерзли зі споду.
І в натхненних заметах з хули та хвали
розгубили свій дар тріє царі зі сходу.

Та пізно, запізно назад повертати!
Про око людське – «ось на, се твоє»,
підступають зі снігом вони до дитяти,
а сніг розтає.

ІГОР КАЛИНЕЦЬ

З циклу «Звениславську купави»

(На листівці – Ерделі. Натюрморт)

В кутку затишнім – інтер'єрі –
дари осінні на столі,
у рамах – гори в синій млі, –
в кутку затишнім – інтер'єрі.
А де маестро? На пленері
розтанув у прозорім тлі.
Лише в затишнім інтер'єрі
дари осінні на столі.

(На листівці – О. Новаківський. Багатства України)

Тобі належить у віно
землі, як чаші, щедрий вміст,
і барви, лінії і зміст
тобі належить у віно.
І про багатства України
мій тріолет як благовіст:
тобі належить у віно
землі, як чаші, щедрий вміст.

(На листівці – Пікассо. Іспанка)

Моя іспанко – ти мій біль,
скорбота золота й блакитна.
Очам і серцеві ти світло,
моя іспанко – ти мій біль.
І дні печалі голубі,
як ти, граційні і тендітні.
Моя іспанко – ти мій біль,
скорбота золота й блакитна

З циклу «Листівки»

На листівці – К. Сайто. Погляд

Не за мишею, загнаною в кут,
не за пустотливим клубком ниток,
не за марнотою.

Можливо, він спрямований туди,
де в молодих кронах вчувається терпкий запах
пахощів.

Або туди, де поміж хмар
лле холодний блиск,
мов око звіра,
гіпнотична зоря.

Або кудись углиб інстинкту
аж до єгипетського муркотливого божества
у бальзамі
за чимсь неосяжно тужливим,
але за чим?

Я не знаю
і ти не знатимеш.
Може, Кійосі Сайто,
японський художник, сам не знав,
окрім того, що погляд
(людини чи тварини) –
це вулкан,
який інколи на мить
вивержує зі серця
усю жагу:
жах чи подив,
радість чи біль...

На листівці – Шагал. Три свічки

Добрий вечір, Зірниці!
– Є нас три сестриці:

Вечірня, Опівнічна і Рання.
А четверта – та Біла Панна.
Вечірня Панні годить,
полум'ям за Панною водить.
Опівнічна з Панною дружить:
день без Панни їй осоружен.
А Рання Панну стрічає
на світанні такими речами:
– Чи були ви, Панно, у парі,
як сплакали слізеньки ярі?
– Ой, була я, Сестриці,
у гостині в Зірниці.
І несу вам дарунки:
на лиці – поцілунки.

На листівці – А. Манастирський. Верби

Їх бачу із заплющеними очима.
Вони – дерево мого дитинства,
тому воно – верб'яне.

Коли інші народи
висаджували понад дороги
яблуні і черешні,
то мій – плекав верби.
Потім зривав із них
золоті груші –
де ще такий поетичний люд?

Сумне і похилене Дерево –
зелена ліра мого краю,
журба Глібова.

Чи пригадуєш:
«Вербо-рясна, відчинися –
Ганна-панна йде»?
Відчиняється –
і входиш у казку.

Або виходиш
напровесні
з м'якого дупла
Мавкою.

Нині, дивлячись на верби Антона Манастирського,
входжу до вас.

Попід тихими вербами
моя річка,
моя дорога,
мій спомин.

На листівці – О. Мурашко. Настурції

Чи не здається Тобі,
що то жовті, оранжеві, червоні і вишневі
грамофони,
з яких ллється гіркаво-пахуча музика?
На округлому листі,
як на платівці,
записано радісну мелодію сонця.
Слухаємо ціле літо
їх полум'яний оркестр
у садку.
А може то
карнавальні ковпаки
для забавних гномиків?
Застань їх зненацька вночі –
кинуться врізнобіч,
полишивши квітяні шапочки
напризволяще.

Але для нас!
І для Його пензля.

Жагуче полум'я
у синьо-зеленій сутіні,

відблиски на обличчі,
осяяння в душі –
спогад гіркий і яскравий.

Тендітні –
вони переживуть Його.

На Батьківщині
де незабаром він загине, вони –
не настурції чи капуцини,
а к р а с у л ь к и.

На листівці – Дега. Танцівниці. Пісенька.

У Парижі квітчастім
між лілей і купав
жив там Лебідь Сен-Санса,
що Принцесу кохав.
І Принцесі не сниться
у солодкій журбі.
Голубі танцівниці,
голубі...

Та король до Версалю
сам Принцесу відвіз.
Журний Лебідь Сен-Санса
аж осліпнув від сліз.

І Принцесі не спиться
у пекучій журбі.
Голубі танцівниці,
голубі...

У Парижі нещастя,
У Парижі – жура:
журний Лебідь Сен-Санса
у розлуці вмирав.
І Парижу не спиться,

і мені, і тобі...
Голубі танцівниці,
голубі...

На листівці – С. Далі. Мрія

Білому Ангелові мало моїх очей
що одягають Троянду в царський
пурпур
Білому Ангелові мало мого слуху
що обдаровує Троянду в росяне
зітхання
Білому Ангелові мало моєї таємної
згоди із леготом
який ночує в пелюстках
Білому Ангелові мало мого мозку
що родить павутиння з нічого
аби обснувати квітку
Білий Ангел розвалює мій череп
і виривається з-під нього
як Вільний Білий Ангел
в охристу пустелю
Білого Ангела тепер не обходить
що я більше ніколи без нього
не побачу Пурпурову Троянду
у сні у дрімоті у маячні
Білого Ангела не обходить
що марно загинуть донкіхоти
Трояндових колючок
у його зжовклих крилах
у бганках лляного хітону
Білий Ангел мріє в обіймах Троянди
стати звіяною вишневою хмариною
і розтанути в далі...
Далі.

На листівці – Сезанн. Дорога в Понтуазі

Дух Світла
блукає в країні Імпресій
через усі очі й речі
проходить
засвічує кожен атом
у холодному вогні спалює світ
на ясний попіл
на шемріт згуків на
мерехт і зблиски

зі стовбура і лілеї
копички і Руанського собору
коней бульварів
а я шукаю Дороги
дороги до Понтуазі
пружного шляху
з мідяним полиском
з голосом литаври

попід в'язку зелень
вилиту з бронзи
де в просвіті
стійкі куби будівель
ціпка драглистість води і трав
незмінна і вічна

я вірю у Світ
що вкарбований в очі
як піраміда
не проточена Духом Світла
шашелем Повітря
мурашвою і червою вражень

я шукаю Дороги в Понтуазі
як шукав конуса Арарату
острівця тверді

посеред хиткості
мужнім зором
Ной

На листівці – Ж. Брак. Чорні риби

Ми – душі чорних риб
на срібному тарелі.
Смертельним був наш стриб
із моря – в акварелі.

На чорному столі
нам душі яблук світять –
оранжу згаслий слід
оранжевого світу.

Зелені води – снам,
очам – панелі жовті.
Обтято крила нам,
заслано горизонти.

Без тіла, без ікри –
печальні силуети.
Ми – душі чорних риб,
які завмерли в леті.

На листівці – І. Марчук. Маки

я боюся
шорсткої
незнаної землі

я боюся
гігантських
вогнистих чаш
що пропалюються
крізь неї
разом із гарячою керамікою

та ще більше
остерігаюся пам'яті
про тендітні пелюстки
на наших золотих ланах
їм-бо не під силу
подих людської ніжності
подих любові
подих зради

(червоні маки
болючий спомин
тихе ридання)

На листівці – Гуменюк-Мельник. Додому.

вертають, вертають
до пташиного раю

додому, додому –
бодай на крилі одному,
бодай на одній пір'їні,
але в горінні,
на виноградному листі,
у винозорій мислі.

у ріднім гніздов'ю
будьмо з любов'ю!

На листівці – Ван-Гог. Арль. Червоні виноградники

Арль – вогниста виноградинка,
у ній:

кущі, дорога і поле –
полум'яний сік –
тече, розтікається,
обмиває
темні зернята –
виноградарів.

Я п'янію від одного погляду,
від однієї думки,
що мої очі
пробивають невидиму шкірку
і заповнюються червоним багаттям вина.
Горимо, моя любя!

Я готовий збожеволіти,
відрізати вухо
чи навіть цілковито поплисти
за несамовитою течією
до незнаних берегів.

І все це –
в одній жагучій виноградні –
в Арлі.

На листівці – А. Матісс. Квіти у голубій вазі на синій серветці

Квіти у голубій вазі
на синій серветці.

Квіти – нехитре дійство доцвітання
з ласки (чи жорстокості) людей.

Квіти –
забута мова
про незайманість і жагу,
зраду і сум.

Квіти –
запліснявіла сентиментальність
в устах верлібра.

Навіть ганьба,
коли він з пелюстковим серцем
там,
де отруєно коріння.

Цілу вічність
я не міг
бодай із найскромнішою квіткою
вклонитись мамі,
обійняти дружину,
поцілувати дочку.

Невже се ганьба?
Скажи...

БОРИС ОЛІЙНИК

Мікеланджело

Диптих

І. Давид

Коли вже Рим, що й небу не коривсь,
Прелати хижі довели до торби
І на його святині крутогорбі
Чужинець вигнав пастися корів;

Коли криваві чвари нанівець
Не те що славу, навіть пам'ять стерли, –
Великий флорентієць взяв різець,
Щоб зблиснув у пільмі, як владне берло.

Одрікшись насолод, пустих і марних,
Суворий, мов етрусський кипарис,
Він увійшов, як дух, в каррарський мармур
І з мармуру
Давидом
возродивсь.
І перед ликом його
бог війни
Зів'яв і заметався, як лисиця.

І раптом спохопились флорентійці:
Чий ж гріхи оплачують вони?!

Стояв він, як Давид, на пружі часу,
І на чоло, не скорене богам,
Лягали: горній одсвіт Ренесансу
І тінь від інквізиторських багать.

II. Творець

Сутулий чоловік з мішками під очима,
У фарбі й глині вимоклий до брів,
Востаннє пензлем лінію провів
І зморено припав до всесвіту плечима.

І грішна мисль прийшла, як пізній гість:
«Ачей, наплутав в Біблії біограф,
Коли шість день позичив Саваофу
На сотворіння світу.

Стократ шість
Ночей і днів спливала потом стеля,
Аж доки я змодельював цей світ
У присмерку Сікстинської капели».

...Він падав з ніг. Земля ходила кругом.
Та ще до всього, перший між нікчем,
Погрязлий в марнолюбстві Юлій Другий
Над ним висів з оголеним мечем.

Здавалось папі, що підступно довго
Цей впертий маляр фарби свої мене.
Кричав, що з риштувань його турне,
Коли він, врешті, не послуха Бога.

Похмурий майстер клав за ниттю нить,
Позиркуючи скоса на підлогу.

І думав: перше, ніж лякати Богом,
Його, владико, треба ще... створить.

А день згасав, і гасла в пальцях сила.
І, вже налитий втомою ущерть.
Він раптом вчув з далеких перехресть
Пророчий крик дельфійської Сивілли:
– Звершилось!
Відділилися вода і твердь!

Та світ ще спав, хоч був уже во плоті.
Він лиш тоді почав одвічний рух,
Коли маестро взяв стило до рук
І вивів стомлено: «Buonarroti».

...Сутулий чоловік з мішками під очима
Повільно опустився з риштовань, як з рамен,
І, тільки-но припав до всесвіту плечима, –
Заснув, як Бог, на семисотий день.

Коли в капелу папа вдерсь сердито,
Щоб, врешті, давні наміри здійснить, –
Вже стелі не було: кружляв сферично світ.
А на підлозі спав сутулий... Вседержитель.

Танцюють грузини

Танцюють грузини. І всяк собі кум і король.
Танцюють мужчини. Бровища в красивому зламі.
Довершеним станом пірамідальних тополь
Беруть до полону найгордовитішу даму.

І раптом – злетіли! Немислимо звихрено темп.
Тривога! Десь коні сполохано заіржали.
І зблиснули очі. І ворог підступний отерп.
І зброєю стали декоративні кинджали.

І знову пливуть, як по хмарах. І кожен – король.
Сумирно на піхвах поблискує в'язь монограми.
Довершеним станом пірамідальних тополь
Беруть до полону найгордовитішу даму.

Високої істини хай не торкнеться іржа!
Її я відкрив у братерських обіймах грузина:
Коли в мого друга при боці чатує кинджал.
Ніхто мою дружбу не вцілить кинджалом у спину.

Ода музиці

І квіт зорі, і спалахи півонії,
Космічний гул, і мовчазний туман –
Усе довкруг в довершеній гармонії
Звучить урочим ладом, як орган.

Усе на світі неземними узами –
Чебрець і сніг, журавку і печаль –
Єднає мудро благовісна музика –
Землі і неба голубий хорал.

О музо муз – і сущого, й майбутнього,
Ти очищай нас, як жива роса,
І прихляй до поля многотрудного,
І поривай в духовні небеса!

ДМИТРО ПАВЛИЧКО

У Соборі Святого Стефана

Вона молилась, як свята,
Русалка з бистрого Дунаю.
В очах покірنا доброта
І синь така, що я не знаю,
Чи є на світі де краса
Ще більш натхненна і чистіша...
Церковні сірі небеса,

І кам'яна п'ятьмава ніша,
І скалка сонця золота,
І музика тяжка органна –
Запам'ятались на літа...
І ревно так молилась панна,
Немов якийсь принадний гріх
Пропалював її істоту;
І відірвати я не міг
Від неї погляду. До зльоту
Зібралася моя душа,
Але в соборі – наче в кліті,
А ця гріховниця чужа
Здалась найкращою на світі.
Я бачив по сумних очах,
Що бог – у серці русалчати.
Мене схопив за горло жах,
Щосили я хотів кричати:
«О, підними своє лице,
Зі мною ти ходи, красуне!»
Я знав, на мене бог за це
Стіну собору не посуне.
Та я навшпиньки перейшов
До виходу побіля неї.
Я не порушив молитов
Ясної віденської феї.
Вона світилася в мольбі,
Немов наповнена сльозою.
Великі очі голубі
Пекли стражденною красою
І чув я біль, коли складав
Зухвалі та болючі строфи,
Коли до тебе ревнував,
Старий, облудний Саваофе!

**Іван Франко перед скульптурою Мікеланджело Буонарроті
«Мойсей»**

Він дивився на мармур важкий,
На кряжисту поставу пророка:
Ось де сила, що поглядом кий
Обертає на гада вмліока.

Та чи може зі скелі вона
Патерицею вигнати воду?
Та чи є в ній скорботна вина
За печалі й нестатки народу?

Ні, не видно отруйних слабин;
Ця душа – патетична лілея.
Справедливості кров, як полин,
Не прив'ялює жили Мойсея.

Чи то світло, чи ріжки бика,
Чи то знак сатанинський, чи овній?
Все надлюдське з'єднала рука
В тій натурі низькій і верховній.

Та чи може цей богопастух
Поклонитися горю? Не може.
Бо не знає покори та скрух
Ні звіряче начало, ні боже.

Ця фігура пружка й молода,
Приготована наче до скоку,
Ця, мов той водоспад, борода,
Що вдоволенням грає нівроку,

Все приховує волю грізну,
Що не знає зневіри й розпуки,
Посилає синів на війну,
А за ними: «Шикуйтеся, внуки!

Що таблиці святі! Єрихон
Ми зруйнуєм без помочі бога!
Вічна молодість – то наш закон,
Самолюбство – то наша дорога!»

Але там шакаліне виття,
Там здихає народ на жароті,
Там не гордощів, а співчуття,
Серця треба там, Буонарроті!

Він дивився на мрамур живий,
Вже заходячи з іншого боку;
Он скорбота страшна – хоч завий –
Протинає болящу опоку.

Справедливості темна жага,
Що розбуджує в пісках джерела,
Не від бога, не від батога,
А від правди така невесела.

То запону правічної тьми
Патріарх продирає очима.
Що він бачить? Небесні дими?
Ні, то людськість, огнем одержима.

Здогадався могутній Мойсей,
Що здурив його хитрий Єгова!
Як від спеки потрісканий глей,
Палахкоче душа мрамурова:

«Чи не згубну вказали нам путь
Кровожерні старі адонаї?
Бо хіба ж то не люди живуть
В ханаанським обіцяннім раї?

Так за віщо ми маємо їх
Повбивати й повергнути в тління,

Їхні сльози спалити, а сміх –
Закувати в сійнисте каміння?!

Чи ті люди, що потом своїм
Світ зачали в сухім безджереллі,
Заслужили на трійливий грім,
Що так підло вбиває в пустелі?

Чи незрима проміння та звук
Наших сурем скарає раптово
їх за те, що нажилися мук,
Що інакше в них мовиться слово!

Як не дав ти святої мети,
Не давай мені, господи, влади!
Вбий мене! Я не хочу вести
До війни, до руїни й заглади!

Обертаєш отруйне гаддя
На тернові кущі край дороги,
Та чи дав мені силу вождя,
Чи лиш познак – баранячі роги?!

Я люблю свій народ, та йому
Не здобути свободи злобою.
Я поклав ту любов, як тюрму,
Надовкола і понад собою;

Я ненавиджу житло тісне,
Та його розвалити не смію,
Бо впаде, й мою душу зімне,
І розчавить безсмертності мрію.

Я зрікаюсь тебе. Я поб'ю
Приказань твоїх чорні граніти!
Я не хочу в чужому раю
На вселюдській ненависті скніти.

То не бог, що скрижалі свої
Шле обранцеві – тільки одному, –
А всім іншим братам – нагаї
Та гіркої печалі оскому.

Наш закон – то братерство нове,
Наша путь – не під мури чужинні.
Доки туга нам серце порве,
Будем жити на власній пустині.

З-під мертвотного, злого пласта
Ми добудемо пахощі глиці.
Будем тут будувати міста,
Випікати свій хліб із пшениці.

Будем тут піднімати сади,
Винограддя чіпляти на зорі.
О, даруй! Добротою суди!
Ти нас любиш! Любов'ю ми хворі!»

Так Франко на каміннім чолі
Прочитав і невірство, і скруху.
Біль, що гне його вік до землі.
Вираз власного сумніву й духу.

Він здригнувся. Не міг відійти.
Та вже далі дивитись незмога.
Надовкола – нужденні хрести,
І немає Мойсея, ні бога...

Кардинали, і юрми калік,
І все лицарство римське жебраче,
Замовчій! Там стоїть Чоловік.
Він не плаче. Хоч знає, що плаче.

Тільки стогін, що в ньому жиє,
Тільки слово, закуте в оброті:

«Нащо вклав ти у камінь моє
Серце болісне, Буонарроті?!»

«Раби» Мікеланджело

Нема в Рабів облич, лишень тіла, –
Страшні створіння ці безумислові.
Чому ж творець покинув на півслові
Свій труд – Рабам не вирізьбив чола?

Невже забракло генію тепла,
Щоб оживити очі мармурові,
В камінні мозки влити світла й крові,
Збудити мисль із темного живла?

Ні, все в них є: слізьми промиті очі,
Думками й потом спалені лоби –
Про це говорять руки їх робочі.

Я чую ваше дихання, Раби,
Закуті в брилах крики боротьби,
Як рокотання грому в надрах ночі!

Галина Кальченко

Слухняна й смертна глина, як раба,
Згинається, чужій підвладна волі.
Та непокора зріє в ній поволі,
Встає за невмирущість боротьба.

У бронзі грає слово, мов труба,
В граніті – вкриті інеєм тополі.
Душі землі, де стигнуть людські болі,
Торкається її рука слаба.

Та ось – Галина відійде від Лесі,
Як донор... Кров її пульсує, б'є
У кволій плоті на каміннім плесі.

Той камінь їй безсмертя віддає,
Що закричав і вмить життя своє
Почув на стилоса натхненним лезі.

ІВАН ДРАЧ

Слово

Віолончель погасла. І відразу
Вмер контрабас – хапливо, нашвидку,
А скрипка п'є гарячий грім екстазу,
Грозу екстазу, білу, аж гірку.

Талане мій, на дикому смичкові
По струнах поллохливих прослизни
У лоно скрипки, де брунькує слово.
Де зріє слово в муках тишини.

Вагітна скрипка стане породіллю,
Оркестр пройме морозно-чорний шок,
Як нехрещене слово самоціллю
Постане з оркестрових пелюшок.

Візьми його. Не дай на звабу славі,
А по-спартанськи – босим на мороз.
Туге од сонця, чорно-величаве –
Воно провисне буйним гроном гроз.

І в тому одчайдушному розгоні
Затям собі і стверди це життям,
Що слово – з музики, з її гірких агоній,
А мати слова – скрипка. Це затям.

ЛІНА КОСТЕНКО

Незнятий кадр незіграної ролі

Іванові Миколайчуку

Його обличчя знали вже мільйони.
Екран приносить славу світову.
Чекали зйомки, зали, павільйони, -
чекало все!
Іван косив траву.

О, як натхненно вміє він не грати!
Як мимоволі творить він красу!
Бур'ян глушив жоржини біля хати,
і в генах щось взялося за косу.

Чорніли вікна долями чужими.
Іван косив аж ген десь по корчі.
Хрести, лелеки, мальви і жоржини
були його єдині глядачі.

І не було на вербах телефону.
Русалки виглядали із річок.
Щоденні старті кіномарафону
несли на грудях фініші стрічок.

Десь блискавки – як бліци репортера,
Проекція на хмару грозову.
На плечі стрибне слава, як пантера, –
він не помітив, бо косив траву.

Іваночку! Чекає кіноплівка.
Лишай косу в сусіда на тину.
Іди у кадр, екран – твоя домівка,
два виміри, і третій – в глибину.

Тебе чекають різні дивовижі.
Кореспонденти прагнуть інтерн'ю.
Москва. Гран-Прі. Овації в Парижі!..
Іван косив у Халеп'ї траву.

Якщо не можеш вітер змалювати,
Прозорий вітер на ясному тлі,
Змалюй дуби, могутні та крилаті,
Котрі од вітру гнуться до землі.

Ван Гог

Добрий ранок, моя самотності!
Холод холоду. Тиша тиш.
Циклопічною самотністю
небо дивиться на Париж.
Моя мука, ти ходиш по грані!
Вчора був я король королів.
А сьогодні попел згорання
осідає на жар кольорів.
Мертві барви.
О руки-митарі!
На мольбертах розп'ятий світ.
Я – надгріб'я на цьому цвинтарі.
Кипариси горять в небозвід.
Небо глухо набрякло грозою.
Вигинаються пензлів хорти.
Чорним струсом палеозою
переламано горам хребти.
Струменіє моє склепіння.
Я пастух. Я дерева пасу.
В кишнях дня,
залатаних терпінням,
я кулаки до смерті донесу.
Самовитий – несамовитий –
не Сезанн – не Гоген – не Мане –
але що ж я можу зробити,

як в мені багато мене?!
Він божевільний, кажуть. Божевільний!
Що ж, може бути. Він – це значить я.
Боже – вільний...
Боже, я – вільний!
На добраніч, Свободо моя!

Брейгель. «Шлях на Голгофу»

То ж не була вузесенька стежина.
Там цілі юрми сунули туди.
І плакала Марія Магдалина,
що не подав ніхто йому води.
Спішили верхи. Їхали возами.
Похід розтягся на дванадцять верст.
І Божа Мати плакала сльозами –
та допоможіть нести ж йому той хрест!
Чи ви не люди?! Що за чудасія,
дають старцям, підсаджують калік,
а тут же йде, ну, добре, не Месія, –
людина просто, просто чоловік!
Юрма гуде і кожен пнеться ближче.
Хтось навіть підбадьорює: терпи,
вже он Голгофа, он Череповище! –
хрущали під ногами черепи.
Сказати б, зброя, це хіба єдине?
Так що б зробили стражники юрбі?
А в юрмах тих малесенька людина
тягла хреста важкого на собі.
І хоч би хто! Кому було до того?
Всі поспішали місце захопить.
Воно ж видніше з пагорба крутого,
як він конає, як вій хоче пить.
І він упав. І руки аж посиніли.
Тоді знайшовся добрий чоловік:
наморений ідучий з поля Симон,
що йшов додому в протилежний бік
Коли ж звершилась вся ця чорна справа,

і люди вже розходилися ті, –
от парадокс: заплакав лиш Варава,
розбійник, не розп'ятий на хресті.
Чи пожалів, чи вдячен був Пілату,
чи втямив, темний, раптом щось нове:
що Божий Син таки іде на страту,
а він, розбійник, – він таки живе.

Співучі обриси роденівської Музи,
недоторканна мармурова плоть,
той вигин рук,
важкий туман волосся,
тонке одухотворене лице.

Такою ти з'являлася, о Музо,
натхненним опівнічникам-поетам.

А ми...

А ми!

Оглянься –
за плечем
стоїть твоя категорична Муза.

Того не можна. І того не слід.
Пласка як дошка. Голос – наче блямба.
Маслакувато затуливши світ,
танцює ритуальні танці штампа.

Сама собі насвистує в свисток.
Сама собі цензура, і журі.
І клаца кастаньєтами кісток,
і ритми вибива на кобурі.

Хароша штука, ета кобура.
Всі добровільно підуть до вольєри.
Хрущов – ура! І не Хрущов – ура!
А головне – да здравствуєт кар'єра!

Finita la tragedia

Вмирав актор. Він був смертельно хворий,
Він був старий. І це була не роль.
Віджив той голос, наче грецькі хори.
Вмирав актор, шекспірівський король.

Його ім'я розгублена афіша
Уже несла, як вечоровий дзвін.
Яка у залі западала тиша,
Коли на сцені ще з'являвся він!

Його в театр привозила дружина.
Стояла там, припавши до куліс.
А він ще грав. І ми за ним тужили,
І вже його не бачили від сліз.

Він грав не так. Але не міг не грати.
Іще раз. Ще! Востаннє... І згасав.
Додому він вертався умирати,
Але в мистецтві він ще воскресав.

А поруч грали молоді, високі.
Зривали голос, морщили чоло.
Але це так, це все іще масовка.
І серед них Його ще не було.

А Він вмирав. Вмирала з ним епоха.
Її уже не викличеш на «біс».
Остання дія... Кладовище. Похорон.
В безсмертя очі також повні сліз.

Концерт Ліста

Я вперше в Києві. Це місто –
прекрасне, як усмішка долі.
Але тут мер не знає Ліста.
Я буду грати на Подолі.

Ну, що ж, я згоден. Все готово.
Я їх презирством покараю.
Це зветься площа Контрактова.
Вони торгують. Я їм граю.

Які зачовгані антракти!
Панки долонь тут не шкодують.
Вони підписують контракти,
а потім шумно аплодують.

Я знаю: їде з Відня шулер.
О, так, рулетки тут хороші.
Йому байдуже –
Ліст чи Шуберт,
Йому хоч Моцарт –
аби гроші.

Я задихаюсь, я вмираю.
Товар лицем, лице – товаром.
Я й те, що виграю, програю.
Я запусу в них гонораром!

Я грав уже й перед царями,
я й перед цими граю щедро,
аж склади скла і порцеляни
задеренчать їм од крещендо.

Ці торгаші і їхні кралі!
Ці фіжми, фраки у кареті.
О болю мій, я бачу в залі
одне обличчя, друге, третє!

О люди, хто ви? Хто ви? Хто ви?!
Ви є? Ви тут? Я вас не втратив?!
Це зветься площа Контрактова,
а ви прийшли не для контрактів.

Я граю вам, а не тій решті.
І я кажу: «Спасибі долі!» –
в Парижі, в Римі, в Будапешті.
І тут так само. На Подолі.

Діалог у паризькому салоні

Десь був Деґа.

Де? Га?

Деґа. Художник. Дивак. Самітник.

І те сказати: суспільство – смітник.

Між іншим, ви себе в ньому відчуваєте незле.

Але...

Що – але?

Ви теж себе в ньому відчуваєте незле.

Ми – про Деґа. Йому пога –

но! З таким іронічним розумом

він може зробити дивертисмент із власної муки.

– То для ближніх. Декорум.

Щоб не бути живим докором.

– Ближнім що? Постачай сенсації.

Ні, – засудять. На смерть. Без касації.

– Але ж він і так все одно що помер.

Мистецтво робить гігантські кроки,

а він не виставляє картин три роки!

Ось, у Салоні, висить всіяка лузга.

А де – Деґа? Я вас питаю – де Деґа?

– Він десь один. Десь на відлюдді.

У нього творча криза.

– Що?.. У нього творча криза?!

– Так, у нього творча криза.

Він написав геніальних танечниць.

– То у нього творча криза

чи він написав геніальних танечниць?

– У нього дуже творча криза.

Він уже викинув танечниць.

Він уже пише безконечність.

– Чому ж він не виставляє свої картини?

- Щоб писали статті кретини?
- Але ж бувають і люди в Салоні!
- І в слави ж голос – як у сирен.
- Для лаврів сучасності треба чавунні скроні.
- І потім – його відхилив професор N.
- Професор N? Це ж нежить мистецтва, нежить!
- На жаль, від нього усе залежить.
- І взагалі у нас в Академії
- Деґа бояться, як епідемії.
- Він що, заважає чийсь кар’єрі?
- Немає Моцарта – ніхто не Сальєрі.
- З таким талантом
- міг би стати Атлантом!
- У нас немає неба.
- Хай підпирає стелю.
- Низько згинатись.
- Брудна і підперта погонами.
- Тим часом мистецтво кишить епігонами!
- Кратер вщух. Погасли критерії.
- Бунтарство перенесене в кафетерії.
- А він... Він – лев. Пішов у пустелю.
- Він має небо. Ми маєм стелю.
- Він класик?
- Ні.
- Модерніст?
- А хтозна.
- Реаліст? Романтик? Хто ж він, га?
- Кров у мистецтва сьогодні венозна.
- А він окремо. Він – Деґа.

Художник

Жив колись художник Верне.

Він друзям своїм сказав:

«Прив’яжіть до щогли мене,
коли буде на морі гроза».

Його прив'язали справді...
Хмари – як чорні віхті,
мечуться хвилі горбаті,
гострять об палубу кігті.

З голови заливають до ніг.
А він вдивлявся – як міг.

Страх мимовільний боров:
химерна була глибина,
і сам корабель – немов
потвора морського дна.

Чутно у реві морському
дикі розкоти грому.
Видно в огні блискавиць –
рифи лежать горілиць...

А коли втихомирився вітер,
уляглося море внизу,
взяв художник свою палітру
і почав писати грозу.

Він писав її барвою моря,
шумовинням білої піни,
він робив ескізи суворі
олівцями порід камінних.

На обличчі мінився з муки,
приголомшений, падав ниць,
бо йому обпікали руки
горді спалахи блискавиць.

Кораблі тримав якорями,
а гроза не втрачала снаги
і насилу втислася в рами,
не зумівши ввійти в береги.

Є на світі багато історій,
а прохання у мене одне:
«Коли буде гроза на морі,
прив'яжіть до щогли мене!»

Вже почалось, мабуть, майбутнє.
Оце, либонь, вже почалось...
Не забувайте незабутнє,
воно вже інеєм взялось!

І не знецінюйте коштовне,
не загубіться у юрбі.
Не промініяйте неповторне
на сто ерзаців у собі!

Минають фронди і жіронди,
минає славне і гучне.
Шукайте посмішку Джоконди,
вона ніколи не мине.

Любіть травинку, і тваринку,
і сонце завтрашнього дня,
вечірню в попелі жаринку,
шляхетну інохідь коня.

Згадайте в поспіху вагона,
в невідворотності зникань,
як рафаелівська Мадонна
у вічі дивиться вікам!

В епоху спорту і синтетики
людей велика ряснота.
Нехай тендітні пальці етики
торкнуть вам серце і уста.

Скрипка Страдіварі

Дивились так, дивилися крізь лупу,
якісь робили досліді тривалі
І як в таку мізерну шкаралупу
вмістився геній скрипки Страдіварі?
Це ще коли, в якому ще столітті,
а от неперевершена й донині!
Чому тепер так мало їх на світі?
У чому, власне, чудо Паганіні?

Сиділи вчені шведської столиці,
шукали ключ до тої таємниці.
Вивчали скрипку, всю, до міліметра.
Вона лежала злякана і мертва.
Аналіз, синтез, колби і реторти,
алегро, скерцо, модерато, форте, –
немав таємниць під зодіаком:
вона покрита особливим лаком!

Хімічний склад. П'ять формул на бумазі.
Оце і вся вам скрипка Страдіварі.
І можна їх купити в універмазі,
і можна їх продати на базарі.
І можна в руки брати їх без остраху
і грати легко, як на мандоліні.
І косяками підуть тоді Ойстрахи,
ура! – серійний випуск Паганіні.

І кожен зможе наламати пальці.
Я мрію про суспільство, де б усі –
ви чули Дебюссі на балалайці? –
авжеж, общедоступний Дебюссі.
Демократично. Звично. Зрозуміло.
Щоб як взялося, то вже зразу вміло.
Приємно. Зручно. В синтетичній тарі,
Дається в руки кожному нездарі.

Пручайся, скрипко Страдіварі!
Пручайся, скрипко Страдіварі!..

Із циклу «Інкрустації»

Художнику, ти пілігрим віків.
Йдеш по святих місцях людського духу.

Уздовж твоєї смертної дороги
зелені очі заздрості горять.

Непереможна безборонність -
твій меч єдиний і єдиний щит....

Мені здається, музика – космічна.
Найбільш космічна із усіх мистецтв.
Я часом думаю, що музика походить
ще з позивних із космосу крізь хаос.
А особливо – скрипка і орган.
В його акордах чутно кроки Бога.

АТТИЛА МОГИЛЬНИЙ

Повір, Бітлз...

Повір,
Бітлз –
це наша юність
духмяна, як відчинене вікно
в порожній кімнаті масового мистецтва
і стерильно очищеної
класичної музики,

але чуєш –
квартал живе,
живуть люди, коти, дерева,

живе над кварталом велике сонце,
живуть пісні, і тому

ти роздягаєшся –
джинси і светер летять у куток,
і без одягу
ти стаєш така жіночна,
що я починаю любити
твої плавні несміливі рухи
і стриману радість передчуття,
що затуманила твої очі.
Тому, повір,
Бітлз – це наша юність,
але про нашу любов
ми напишемо
самі.

ВАСИЛЬ ГЕРАСИМ'ЮК

Чоловічий танець

Ти мусиш танцювати аркан.
Хоч раз.
Хоч раз ти повинен відчутти,
як тяжко рветься на цій землі
древнє чоловіче коло,
як тяжко зчеплені чоловічі руки,
як тяжко почати і зупинити
цей танець.
Хоч раз
ти стань у це найтісніше коло,
обхопивши руками плечі двох побратимів,
мертво стиснувши долоні інших,
і тоді в заповітному колі
ти протанцюєш під безоднею неба
із криком по-звіриному протяжним.
Щоб не випасти із цього грішного світу,

хоч раз
змішай із ближніми
піт і кров.

Сину людський,
ти стаєш у чоловіче коло,
ти готовий до цього древнього танцю
тільки тепер.
З хрестом за плечима.
З двома розбійниками.
Тільки раз.

ВАСИЛЬ ФЕДЮК

Джо Дассен

На білих пальцях
сива крапля воску.
В руках свічі останній мікрофон.
Так просто. Несподівано і просто
Ні вуст не розтулити, ні долонь.

Ні в білому, ні в чорному не вийти
У зал до нас і не до нас...
Тепер
Його ні у Парижі, ні у Відні,
Ні на гастролях у СРСР.

Це – смерть. І вже не варто говорити
Про те, що не збулося, а могло...

Не розтулити вуст,
але над світом
Живуть пісні, і голос, і тепло.

Живуть в піснях
мої пісні і мрії.

Мої поля, полин і плин лелек.
Його французьку краще розумію,
Ніж українську деяких колег,

З якими кричимо, а винуваті,
Що тихне пісня наша вся, як є,
Що у садку вишневім біля хати
Співає нам французький шансоньє,

Який про нас нічого і не знає...
Дніпра не бачив, плуга не тримав...
Який, здається, й голосу не має,
Якого і на світі вже нема.

ЮРІЙ АНДРУХОВИЧ

Петро Брейгел

*Житні хлібини крають ножами
і не можуть наїстися.
Аж трясуть неголеними щоками
над коржами й кулешою,
ще й дослухаються, як гаряче пісне ліпило
осідає в запалі животи.
Виходять надвір співати,
дошки, зачовгай! глиною, пружно вгинаються.
Поскидано кожухи на мокру траву,
сорочки потьмяніли під пахвами.
Цілюються поміж небом і воронами –
трохи схожі на ангелів, трохи на упирів.
І коли забава скотиться в опівніччя,
поволі розходяться,
несучи додому свої синці й стигмати,
свої хлібини.
Але хто їм заграє тоді,
по дорозі, на шелесткому від лопухів
узгір'ї,*

*якщо раптом схочуть затанцювати
під шибеницею?
Хто їм заграє?*

Ієронім Босх ХХ

Наші святочні пориви – палкі та вознеслі,
ніби й не нам волокити цю планиду грузьку.
Далі, все далі від нас рибалки і теслі,
тільки предвічні сліди на воді та піску.

Годі рибалити, браття – глибини стемніли:
риба з морів у бляшанки тісні запливла.
Наші обійми схололи, обличчя змарніли
в холоді надто блискучих будівель зі скла.

Між синтетичних ялинок шукаємо втіху:
як розпізнати майбутнє, о куле скляна?
Акумулятор для німба – винахід віку,
на видноколі – вогнетривка купина.

Щось ми згубили (а може, знайшли) на розпутті,
тут, в епіцентрі іржавих дротів та епох.
З тихим благанням дивиться в очі майбутні
наш до ялинки підвішений крихітка-бог.

ОКСАНА ЗАБУЖКО

Джаз по-італійськи

В маленькім містечку, на березі озера Комо,
в готелі «Фйоренца», в неділю увечері – джаз!
Я тут випадково (як, власне, я скрізь випадково) –
і вечір порожній, і ще від'їжджати не час...
Звичайно, не Армстронг – та все ж, видуваючи з рота
сріблясту змію саксофона й тоски-ні-за-чим, –
good job, паруб'ята, їй-Богу, – хороша робота! –
і банда сміється – п'яненько, без жодних причин...

І – добрі литаври. І – добре прописані тавра
на лицах, уражених тліном хтозна-як давно...
А вже піаніст – то напевно походить з кентавра:
гойдаючись торсом на клубах старенького ф-но!
Коротка зтяжка; ковток з попідручної склянки
(поки животом відбурмоче свій жаль контрабас) –
і можна ізнов в саксофон голосити до ранку
над тим, як минуле нещадно підточує нас! –
як люстро без ґлянсу, як пліснявий мур Ренесансу,
як мертві очниці, що бачили спалений Рим...
Із цього Белладжо, із цього крайсвіту і трансу
куди ж нам подітись, уже від рождіння старим?
Задайте нам тему, Гарфункель, Сінатра і Преслі!
Туристи з Техасу, затупайте, входячи в раж! –
І ми стрепенемось, такі чарівливо воскреслі,
що вдарені струмом, – і ми вам покажемо джаз!
Під виляски сміху (як плюск світового потопу...) –
і схлипом, і скваком, і смішно пердючим звучком –
старайся, старайся!.. подобайсь, старенька Європо, –
неначе на конто собі заробляєш очко!
Остання поразка твоя – без стотисячних армій,
без ґвалту і крику, без сальв і чужих коругов
прийшов і сидить – добродушний, вгодований варвар –
і всі morituri «на струнко» вітають його!..
А й славно лабаєте, хлопці, були б-сте здорові! –
Розчулена в дим (і сама вже зникама, як дим),
куплю їм мартіні – я теж тої самої крові,
от тільки мій спадок давно просвистали діди...
«Як вечір?» – спитають мене по-англійськи. – «Приємний»:
усюди так само приємний, куди не піди...
В дванадцятій тридцять відходить пором на Варенну.
І хилить на сон. І гуде холодком од води.

ГАЛИНА ПЕТРОСАНЯК

З циклу «Архітектура»

Каріатида

Понад тонкі зап'ястя і шовкову
протяжність передпліч – нема опор.
Рамена найтендітнішої з кор
тримають нетривку, крихку світобудову.
Вона читає нерозбірливий петит
сплетіння тіней із вечірнього фасаду
і відчуває – крилами позаду
стає важкий тягар каріатид.
Їй ніша поміж двох сліпих аркад
здається затісною, а квадрат
відтінку на землі – убогим до безкраю.
Ривок – і вітер розплітає пасма кіс,
і тіло перетворюється в вісь,
й античне світло в рисах проступає.

Флоренція

Троянда в камені. Ковток ристрето.
Усі відтінки золота, оливи.
Меди Медічі, млість, коротка злива,
тривала спраша. Зустріч. Пристрасть. Втрата.

Божественність в пропорціях і щастя
у щедрій мірі сонця понад нами.
В холодному краю торкатиму вустами
перетин золотий твого зап'ястя.

ВАСИЛЬ МАХНО

La mama

Ля Мамо –
оф бродвейська шльодро
– сестро акторів –
– мачухо режисерів –
– пові з околиць площі святого Марка –

На червоній цеглі твого тіла твої глядачі
залишують графіті – наче записи у книзі відвідувачів –
складніші за китайські гієрогліфи
і простіші за найпростіші вірші

стравоходом коридорів ведеш
щоби зварити нас у шлунку
щоби Йонами в киті ми були –
– канторами ґротовськими та сербанами –
гучними бурятськими бубнами
які розмовляють тільки російською

Від якогось часу ти мовчиш Ля МаМо
Свіжопофарбовані стіни та рипучі дерев'яні сходи
кажуть більше – аніж твої актори –
що поначіпляли маски
і зашили білими нитками свої вуста
Зв'язані по руках і ногах
стають лебедями
що плывуть із розсіяного світлого пилу кінопроектора
на біле полотно і забілюють його – як молоко каву –
й усе стає білим

і уже невідомо чи то полотно таке біле
чи то лебеді такі білі
чи то вже надійшла зима – чи то тільки надходить –
чи то вичавлена фарба з тубика –
чи то білі нитки якими позашивали вуста актори

яких позашивали у білі кокони
чи колись вони випурхнуть метеликами?

ЛяМаМо – молода вовчице з червоними сосками
поміж волохатої та м'якої шерсти
пахнеш свіжим молоком породілля
срібні краплі якого
нікого не наситять

потягуєшся
і кожного ранку лижеш
своїх вовченят
які приліпились до сосків
і курять легкі наркотики
бо хліб повітря в околиці
– посипаний індійськими прянощами –
їдкий запах яких
притягує місцевих дзен-буддистів
тибетських монахів
і пацифістів

А театрали
п'ють твоє вовче молоко
вкуютуються твоєю хижачькою шерстю
і шкребуть твоїми кігтями
по шклі

і не вкюрюють
ані свого місця на кону

ані того що вони і є тими вовченятами
яких ти зачала
після третього дзвінка

Джазова варіяція

о мамо африко
чорною африкатою дрижить твоя джазова

вимова у зливі звуків – в багатоголоссі –
– тихих снігах Кіліманджаро –

зі слонової кости саксофону витікає туга спіричуелсу
помийною ямою гарлему – смородом покинутих будинків –
вовчими ягодами твоїх дітей
з ненаситними шлунками вічного голоду
завжди вагітними твоїми дочками

о мамо африко
чорні маслини твоїх очей – чорні дощі волосся
твої дочки дозрівають швидше ніж досягають плоди
і ті опадають швидше ніж вони
– наче в срібло прикрас – одягаються в одержі любовного поту –
їхній танець пульсує стривоженою жилкою
скреготом зубів і скриком лоренсової черепахи
вони ядучі та спрагли

твоєю музикою – о мамо африко –
наповнюються тіла рослин і звірів
вона – у розтрубах слонових хоботів
і сюркотанні комахиних оркестрів
зойках яструбиної жертви
висохлому бадиллі перекотиполя
гучних ударах по напнутій буйволячій шкірі
вона пече – наче шкіра здерта з буйвола –
срібні горлянки твоїх співаків
полощуть розпечене сухе повітря
і вивергають його як птах що годує свій виводок перетравленим
сирим м'ясом

о мамо африко
твій постарілий джаз і твою темну мову життя
я чую у підземному переході що продувається усіма атлантич-
ними вітрами
пересоленими звуками мелодії саксофона які видуває
твій бавовняний син

раз у раз похитуюючись
перебирає гудзики інструмента – наче терebить кукурудзу –

видуває мелодію твоєї вічної і незрозумілої туги
о мамо африко

Елегія теплих слів

.....

щоби знати при якім старіти
домі чи вітрильнику – столітті
прибережній музиці – і стислих
стиснутих до хрусткості глибин
пагорбів і схилів – днів й годин
звуків гнутих наче ніжки крісла

при якім столі – коли й при комму
цей інстинкт старіння і прикорму
проминання порожнеч – з яких
сфер космічних – з їхньою луною
у скрипках вмурованих стіною
в деках наче дихання тремких

у розладах – зібраних оркестрів
в музиці з подряпин – що Сильвестров
наліпив із аплікацій Босха
склавши із пульсуючого світла
інший ліхтарем мені присвітить
Für Elise – Леонід Грабовський

це сочисте світло із ліхтарні
так важливі бакени розставлені
і сирітство яхти – дому – слів
берег поміж яхтою й Итакою
ці ощадні невловимі такти –
інтервали збитих півтонів

ці слова спресованої м'якоті
ближні береги якими плавати
пагорби що втримуються віршем
музика відбілена Балеєм
слиною і бурштиновим клеєм
при словах в яких тобі тепліше

АНДРІЙ ЛЮБКА

Пікасо

...А потім пабло пікасо заснув.
Картина малювалася сама.
І сон прийшов, немов через намул,
Сичали демони, повсталі з тла.

Картина малювалася сама.
І був у тому сні аполінер,
Рядками нерозривного листа
Писався вірш, хоча поет помер.

І світло впало німо крізь вікно,
А на картині лиш рядки вірша
Про те, що було з ними так давно.
Картина плакала у темряві сама...

ЛІТЕРАТУРА, РЕКОМЕНДОВАНА ДЛЯ ВИВЧЕННЯ ДИСЦИПЛІНИ

Основна

1. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство : Підручник. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 432 с.
2. Література на полі медій. Збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України /ред. Т. І. Гундорова, Г. М. Сиваченко. К. : 2018. <https://ukrlit.net/info/media/5.html>
3. Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури. Донецьк : ДонНУ, 2014. 154 с.
4. Просалова В. А. Інтертекстуальний аналіз: теорія і практика. Навчальний посібник. Вінниця, 2019.
5. Фесенко В. І. Література і живопис: інтермедіальний дискурс : посібник К. : Вид. центр КНЛУ, 2014. 398 с.

Допоміжна

1. Адорно Теодор. Теорія естетики / Пер. з нім. П. Таращук. Київ, 2002. 522 с.
2. Ареф'єва А. Ю. Синкретизм та синтетизм еволюції мистецтва як засоби культуротворчості. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. Філософські науки. Вип. 2 (90), 2021. С. 165–176.
3. Батюк Г. Інтермедіальність у творчості Вірджинії Вульф: роман «До маяка». *Studia methodologica*. 2008. Вип. 25., 2008. С. 7–12.
4. Башкирова О. Статуя в художній системі драматичної поеми Ліни Костенко «Сніг у Флоренції». *Слово і Час*. 2006. № 11. С. 20–25.
5. Безугла Р. Концептуалізація перформансу в науковому дискурсі. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2020. № 16(2). С. 18–26.
6. Бентя Ю. В. Інтермедіальний поворот у романі Йоганна Вольфганга фон Гете «Страждання молодого Вертера»: від сентиментального літературоцентризму до музикалізації літератури. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2022. № 133. С. 23–33.
7. Бестюк І. А. Трансмузична медійність «Крейцерової сонати» Людвіга ван Бетховена (Дмитро Бузько vs Лев Толстой). *Львівський філологічний часопис*. 2022. № 11. С. 7–12.

8. Бестюк І. Джаз й орнаментальна проза: інтермедіальний формат літератури 1920–1930-х років. *Вісник Львівського університету*: серія Філологічна. 2014. Вип. 60(1). С. 209–218.

9. Бестюк І. Інкорпорація оперети у прозі 1920 – 1930-х років («Повість без назви» Петра Ванченка). *Проблеми сучасного літературознавства* : *Збірник наукових праць*. 2017. Вип. 24. С.122–130.

10. Бестюк І. Інтермедіальний формат української літератури [Навчально-методичний посібник]. Рівне : О. Зень, 2022. 124с.

11. Бестюк І. Інтермедіальний формат української літератури. Рівне, 2021.

12. Бестюк І. Мотив танцю як ритуал переходу («Тіні забутих предків» М. Коцюбинського). *Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство*. 2005. Вип. XV. Рівне: Перспектива, 2005. С. 28–38.

13. Бестюк І. Неомодерний «Вагнер» Ю. Покальчука в контексті літературної «Вагнероманії» ХХ століття. *Волинь філологічна: текст і контекст*, 1018. № 10(2).С. 89–102.

14. Бестюк І. Сезаннізм й українська література 1920 – 1930-х років (В. Поліщук / В. Єрмілов, Ю.Яновський / О.Довженко). *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: Серія «Філологічна»: науковий журнал*. 2018. Вип. 4 (72). С.172–175.

15. Бестюк І. Супрематичні форми Казимира Малевича в інтермедіальному просторі 1920–1930-х років (повість Михайла Івченка «У сонячнім колі»). *Волинь філологічна: текст і контекст*. 2021. № 31. С. 77–88.

16. Бестюк І. «Кущ» Вінсента ван Гоґа: функції екфразису в романі «Майстер корабля» Юрія Яновського. *Мандрівець*. 2013. № 6. С. 46–51.

17. Бестюк І., Собчук І. Життєтворчість Катерини Білокур в українському літературному просторі. Рівне : О. Зень, 2021. 48 с.

18. Бовсунівська Т. Роман-екфразис: генеза, дефініції та модифікації жанру [розділ 7]. *Жанрові модифікації сучасного роману*. Харків.: Вид-во «Діса плюс», 2015. С. 313–340.

19. Борисенко К. Г. Явище синкретизму поезії та прози в українській літературі барокової доби : Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. Харків, 2003. 18 с.

20. Бровко О. Сучасні версії українського роману в новелах: інтермедіальний вимір. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2013. № 2. С. 36–38.

21. Будій З. І. До проблеми перформативності літературного твору. *Наукові записки. Серія «Філологічна»*. 2013. Вип. 35. С. 55–56.

22. Бурлака В. Постмедійна оптика. Українська версія. Київ, 2019. 400 с.

23. Вайсштайн У. Взаємовисвітлення літератури та музики: сфера компаративістики? *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи*. Київ, 2009. С. 391–410.

24. Вещикова О. С. Інтертекстуальність та інтермедіальність як засоби організації читацького сприймання збірки В. Даниленка «Сон із дзюба

стрижа». *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки*. 2015. Вип. VI. С. 280–290.

25. Вислоух С. Література й візуальний образ. Простір структурної спільності мистецтв. *Теорія літератури в Польщі : антологія текстів*. Київ, 2008. С. 309–321. Вишеславський Г. Гепенінг і його місце на мапі термінологічної системи акціонізму. *Мистецтвознавство України*. 2018. № 18. С. 23–31.

26. Вишеславський Г. Перформанс в культурі та мистецтві 1950–2010-х років. плінність форм і змістів. *Сучасне мистецтво*. 2019. № 15. С. 77–102.

27. Вишеславський Г. Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України. Париж-Київ, 2010.

28. Вишницька Ю. В. Лабиринти інтермедіальності. *Українська мова і література в школах України*. 2020. № 6. С. 61–63.

29. Вірченко Т. Інтермедіальне прочитання ранньої драматургії Любові Яновської. *Філологічні семінари*. 2016. Вип. 19. С. 169–176.

30. Вісич О. А. Топос театру в драматургії Лесі Українки. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. 2014. Вип. 50. С. 121–124.

31. Вісич О. Жанр ревію в метадраматичній матриці української літератури (на матеріалі п'єс Іларіона Чолгана). *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. Вернадського. Серія «Філологія. Соціальні комунікації»*. 2018. Т. 29 (68). №2. С. 98–105.

32. Вісич О. Лицедійство та ілюзорність в драматургії Юрія Косача. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. 2018. Вип. 4 (72) С. 176–179.

33. Вісич О. Поезія Оксани Забужко «Задзеркалля: пані Мержинська»: драматизація метатексту. *Волинь філологічна: текст і контекст. Універсум Лесі Українки* : зб. наук. пр. 2016. Вип. 22. С. 391–399.

34. Вісич О. Творчість Ігоря Костецького у контексті європейської метадрами. *Emigracja rosyjska, ukraińska i białoruska. Spruścizna literacka, religijno-filozoficzna. Kulturowe zbliżenia*. Lublin, 2019. С. 247–256.

35. Вісич О. Ампула як метадраматичний локус в п'єсі Івана Карпенка-Карого «Житейське море». *Slavia: časopis pro slovanskou filologii*. 2019. № 88.4. С. 414–424.

36. Вотьканич М. Синтез мистецтв у ліриці Світлани Жиленко (збірка «автопортрет у червоному». Україністика в Унрпщині та поза її межами. Матеріали іжнародного наукового форуму 11–12 жовтня 2018 р. Ніретьгаза, 2019. Ч. 151–156.

37. Гальчук, О. Ремінісценції танцю Саломеї і танцю смерті в авторських моделях літератури порубіжжя. *Синопис: текст, контекст, медіа*. 2021. Вип. 27 (3), 128–135.

38. Гейзинга Й. *Номо Ludens*. Досвід визначення ігрового елемента культури. Київ: Основи, 1994. 250 с.

39. Генеза жанрових форм у контексті інтермедіальності: міжнародна наукова конференція (29-30 верес. 2011 р.) : Тези доп. Чернівці : ЧНУ, 2011. 71 с.

40. Генералюк Л. Екфразис і гіпотипозис: проблеми диференціації. *Слово і час*. 2013. № 11. С. 50–61.

41. Генералюк Л. С. Взаємодія літератури і мистецтва. Начерк теорії словесно-візуальних інтеракцій. *Studia methodologica: наук. альманах*. 2009. Вип. 29. С. 81–88.

42. Генералюк Л. С. Взаємодія мистецтв у творчості Шевченка. Література й образотворче мистецтво. *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. 1999. № 1. С. 69–79.

43. Генералюк Л. С. Проблема універсального митця: культура XIX століття крізь призму вербально-іконічних взаємовпливів. *Українська мова та література*. 2009. № 8 (600). С. 5–13.

44. Генералюк Л. С. Термінопоняття на позначення результатів інтеракцій між літературою та візуальними мистецтвами : екфразис та гіпотипозис. *Українська наукова термінологія* : зб. матеріалів. К.: Наук. думка, 2010. № 3. С. 53–68.

45. Генералюк Л. С. Універсалізм Шевченка : взаємодія літератури і мистецтва. К. : Наукова думка, 2008. 544 с.

46. Гребенюк Т. Візуальний екфразис як засіб організації сприйняття літературного твору. *Екфразис: Вербальні образи мистецтва: монографія* / за ред. Т. Бовсунівської. К.: Київський університет, 2013. С. 80–108.

47. Дем'яненко О. О. Формування інтермедіального мислення студентів: теорія та освітні стратегії. *Science Review*. 2018. № 3(10). Vol.6. С. 42–46.

48. Доній В. Інтермедіальність у творчості О. Довженка як вияв міжмистецької взаємодії. *Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Масова література: проблема інтерпретації, змісту та форми»*. Миколаїв : МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2015. С. 48–50.

49. Доценко Н. Особливості інтермедіального коду прози Патріка Модіано. Літературознавчі студії. 2014. Вип. 42(1). С. 344–352. Доценко Н. Особливості інтермедіального коду прози Патріка Модіано. *Літературознавчі студії*. 2014. Вип. 42(1). С. 344–352.

50. Драматична експресія Івана Мацинського-лірика (на матеріалі вінка сонетів «Самоспалення Лесі Українки». *Ivan Macinský – ukrajinský básnik, prekladateľ a slovensko-ukrajinské literárne vzťahy*. Prešov: Štátna vedecká knižnica v Prešove, 2018. S. 33–38.

51. Драч І. Д. Інтермедіальні маркери в малій прозі Миколи Хвильового як ознака *Літературознавство*. Вип. 12. Тернопіль, 2009. С. 65–69.

52. Дубініна О. Екранне втілення драматичних творів: особливості художнього перекладування. *Слово і Час*. 2015. № 10. С. 29–40.

53. Екфразис. Вербальні образи мистецтва : монографія / за ред. Т. Бовсунівської. Київ, 2013. 237 с.

54. Екфразис: вербальні образи мистецтва; за ред. Т. Бовсунівської. К.: ВПЦ «Київський університет», 2013. 237 с.
55. Завадський Ю. До проблеми існування «мережевої літератури» в Україні: явища і терміни. Url: <http://yuryzavadsky.com/41>
56. Завадський Ю. Р. Нелінійний літературний текст: історія, технологія та поетикальні особливості. *Studia Methodologica*. 2005. Вип. 15. С. 45–51.
57. Завадський Ю. Р. Одиниця читання в гіпертексті: в пошуку терміна (за працями сучасних літературознавців США). *Питання літературознавства*. Вип. 12 (69). С. 106–111.
58. Ільчук М. Т. Інтермедіальність в сучасному німецькомовному літературознавстві. *Мова і культура*. 2014. Вип. 17, т. 6. с. 87–95.
59. Калениченко Н. Проза М. Коцюбинського та суміжні види мистецтва. *Слово і час*. 2004. № 6. С. 3–9.
60. Калениченко О. До питання про інтермедіальність нарисів «Голосні струни» Лесі Українки. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2021. Вип. 89. С. 21–28.
61. Квіцинська В. В. Інтермедіальні модифікації у творчості Михайла Жука. Дисертація. Київ, 2021. 206 с. Url.: <http://sur.li/fkscio>
62. Клековкін О. Homo Digital: Формула споживання (Малий органон). *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2019. Вип. 15(1). С. 69–77.
63. Когут Т. В. Інтермедіальний простір роману Андрія Любки «Твій погляд, Чіо-Чіо-сан». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2022. № 133. С. 34–46.
64. Коробкова Н. К. Міжмистецький полілог в аспекті художності. *Вісник ОНУ. Сер.: Філологія*. 2014. Т. 20. Вип. 1(11). С. 18–27.
65. Коробкова Н. К. Міжмистецький полілог в аспекті художності. *Вісник ОНУ. Сер.: Філологія*, 2014. Т.20. Вип. 1 (11).С. 18–27.
66. Кочерга С. Асоціативне поле «італійського інтермедіального тексту в драматичній поемі Лесі Українки «У пущі». *Південний архів: Збірник наукових праць. Філологічні науки*. Вип. XLVII. Херсон : видавництво ХДУ, 2009. С. 44–50.
67. Кочерга С. Комунікативна функція художнього портрету у творчості Лесі Українки *Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки*. 2009. № 2. С. 32–37.
68. Кочерга С. Музичні інструменти в літературній творчості Лесі Українки: інтермедіальний аспект. *Slavia : časopis pro slovanskou filologii*. 2022. 91.1. С. 3–11.
69. Кочерга С. Поезія і (як) писанкарство: своєрідність малярських образів Оксани Лятуринської *Ukrajinské výtvarné umění v meziválečném Československu. K 80. výročí založení Ukrajinského studia umění v Praze*. Praha, 2005. S. 255–267.
70. Кочерга С. Полікультурна семантика символу «Блакитна троянда». *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. 2009. № 11 (86). С. 122–126.

71. Кочерга С. Семіотична партитура драматичної поеми Лесі Українки «Орґія». *Вісник Лузанського національного університету ім. Т. Шевченка*. 2010. № 11 (198). С. 118–128.

72. Кочерга С. «Граф фон Ейнзідель» Лесі Українки: спроба семіотичної інтерпретації. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки*. 2008. № 8. С. 62–66.

73. Кочерга С. Архітектурний код художньої культурософії Лесі Українки. *Леся Українка і сучасність: зб. наук. праць*. Луцьк : Вежа, 2007. Т. 4, кн. 1. С. 511–529.

74. Кочерга С. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів: Монографія. Луцьк : Твердиня, 2010. 656 с.

75. Кутовий А. Б., Левченко О. В. Інтермедіальність – Intermedia: проблема дефініції. *ЛОГОС : зб. наук. праць*. 2020. С. 19–22.

76. Лессінг Г.-Е. Лаокоон / пер. Є. Поповича. Київ, 1968. 292 с.

77. Лисенко Н., Щербатюк В. Художнє моделювання образу митця у творчості В. Стуса та Р. М. Рільке. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. 2014. № 21–22. С. 225–233.

78. Лігус М. В. Поняття перформансу: соціально-філософський аспект. *Young Scientist*. 2017. № 7 (47). С. 47–54.

79. Література на полі медій : зб. наук. праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України / ред. Т. Гундорова, Г. Сиваченко Г. Київ, 2018. 633 с.

80. Літературно-джазові імпровізації : інтермедіальні студії [збірник статей, есеїв] / за ред. Світлани Маценки. Львів : Срібне слово, 2019. 396 с.

81. Лупак Н. М. Культурносеміотичний, медіатехнологічний, комунікативний підходи у дослідженні поняття «інтермедіальність». *Science Review*. 2019. 6(23). С. 21–27.

82. Маленко О. Інтермедіальність як естетизація художнього дискурсу: митець – мистецтво – читач. *Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. Серія 8. Філологічні науки (мовознавство і літературознавство)*. 2014. Вип. 5. С. 42–50.

83. Малютіна Н., Нечиталюк І. Перформативні практики: досвід осмислення : монографія. Одеса, Астропринт, 2021.

84. Маркова В. А. Книга в соціально-комунікативному просторі: минуле, сучасне, майбутнє : монографія. Харків, 2010. 252 с.

85. Маркова В. Феномен мережевої літератури: книгознавчий аспект. *Вісник книжкової палати*. 2015. №1. С. 42–45.

86. Маценка С. Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на меді літератури й музики. Львів : Апріорі, 2017. 120 с.

87. Маценка С. Партитура роману. Львів, 2014.

88. Мацяк О. Кобилянська і Шопен: без імітації. *Парадигма*. 2013. Вип. 7. С. 221–230.

89. Мельник М., Ковпак Н. Перформанс як форма акціонізму в контексті сучасних мистецьких дійств. *Культура і сучасність*. 2018. № 1. С. 87–92.

90. Мельник О. Топос танцю у прозі Михайла Яцкова: модерністська трансформація літературності. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2008. Вип. 44. Ч. 1. С. 189–199.

91. Мельник О. О. Музика, малярство, скульптура у слові та поза ним : модерністські експерименти Михайла Яцкова. *Наукові праці : науково-методичний журнал. Філологія*. Миколаїв : Вид-во МДГУ ім. П. Могили, 2006. Т. 59. Вип. 46. С. 150–156.

92. Моклиця М. Від синкретизму до сецесії: філософські аспекти синтезу мистецтв. Волинь філологічна: текст і контекст. Явище синтезу мистецтв в українській літературі. Вип. 5. 2008. С. 70–75.

93. Морозова Ж. Мистецтво видовища як компонента масової української культури. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтва*. 2009. № 4. С. 97–99.

94. Мочернюк Н. Поза контекстом: інтермедіальні стратегії літературної творчості українських художників-письменників міжвоєнтя. Львів: Вид-во Львівської політехніки, 2018. 392 с.

95. Мочернюк Н. Проблеми художнього простору в екфразисі. *Іноземна філологія*. Вип. 126. Ч. 1. Львів, 2014. С. 291–296.

96. Мочернюк Н. Художній простір у контексті інтермедіальності (поезія та образотворче мистецтво). *Питання літературознавства*. 2013. № 87. С. 219–229.

97. Мошка О. Музичність як основа стильового синтезу ранньої поезії П. Тичини (на прикладі збірки «Замість сонетів і октав»). *Наукові записки НАУКМА*. 2002. Т. 20. Спец. вип. Част. 1. С.21–25.

98. Музична фактура літературного тексту : інтермедіальні студії [збірник статей, рецензій, есеїв] / за ред. Світлани Маценки. Л. : Апріорі, 2017. 352 с.

99. Наєнко М. Інтермедіальність як методологія. Філологічні семінари. 2016. Вип. 19 : Інтермедіальність: теорія і практика. Київ : Логос. С. 6–15.

100. Наливайко Д. Взаємозв'язки та взаємодії літератури й інших мистецтв в аспекті компаративістики. *На пошану пам'яті Віктора Кутастого* : збірник наукових праць / упоряд. В. П. Моренець. Київ : ВД «КМ Академія», 2004. С. 115–145.

101. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики. *Літературна теорія і компаративістика*. – К., 2006. С. 9–35.

102. Наливайко Д. С. Теорія літератури й компаративістика К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 347 с.

103. Науменко Н. Поетика екфрази в натурфілософській ліриці Миколи Бажана. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки*. 2014. № 3. С. 46–49.

104. Нечиталюк І. Український літературний перформанс.. *Вісник ОНУ. Сер.: Філологія*. 2014. Т. 19. Вип. 2(8). С. 49–57.

105. Ніколаєва О. Модус театральності у творчості представників угруповання «Бу-Ба-Бу». *Синопис: текст, контекст, медіа*. 2021. 27(4). С. 204–211.

106. Олійник І. І. Жанр як музичний знак епохи у романі «Танго смерті» Юрія Винничука. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2022. № 133. С. 47–58.

107. Панченко В. І. Мистецтво в контексті. К. : ТОВ «Міжнародна фінансова агенція», 1998. 191 с.

108. Пащенко А. Українське поетичне кіно як зразок національного кінематографа. *Кіно-Театр*. 2012. № 2. http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1337.

109. Петяк Ю. Ф. Визначення терміна «електронні видання». *Поліграфія і видавнича справа*. 2011. № 2. С. 184–187.

110. Попова О. В. Інтермедіальні студії у сучасному літературознавстві. *Проблеми семантики слова, речення та тексту* : зб. наук. праць. К., 2012. С. 163–167.

111. Просалова В. Жанрова специфіка екфраз Є. Маланюка. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. 2012. Вип. 18. С. 21–33.

112. Просалова В. Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу. *Філологічні семінари*. 2013. Вип. 16. С. 46–53.

113. Просалова В. Літературно-музичні зв'язки: історія питання, класифікації. *Інтертекстуальний аналіз: теорія і практика*. Вінниця, 2019. С. 117–130.

114. Пушонкова О. Динаміка утворення концептуальних домінант візуальної культури постсучасності. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія «Філософія». 2018. № 21. С. 61–68.

115. Редя В. Я. «Пишу вірші на музику...» (до проблеми інтермедіальності у циклі «Нічні концерти» Миколи Бажана). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2019. Вип. 124. С. 18–30.

116. Рисак О. Мелодії і барви слова: проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX століття. Луцьк : Надстир'я, 1996. 97 с.

117. Рисак О. О. Найперше музика у слові: проблема синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. Луцьк, 1999. 402 с.

118. Рутковський О. К. Український словник-довідник екранних медіа. Київ, 2007. 304 с.

119. Рязанцева Т. Екфрасис і гіпотипозис у ранній прозі Дж. Р. Р. Толкіна (описи осель Валарів «Книзі Забутих Переказів»). *Сучасні літературознавчі студії*. Вип. 13. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2016. С. 489–499.

120. Савченко З. В. Рецепція образу митця у світовій літературі першої половини XX століття. *Danish Scientific Journal*. 2019. № 28, vol. 2. С. 41–43.

121. Савчук Г. О. «Інтермедіальність» як категорія літературознавства й медіології. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Серія: Філологія. 2019. Вип. 81. С. 15–18

122. Савчук Г. О. Інтермедіальні аспекти української літератури епохи шістдесятництва: естетика проти ідеології. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Серія «Філологія». 2018. № 78. С. 129–132.

123. Саприкіна А. Поетичні екфрази Г. Мазуренко. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. 2012. Вип. 18. С. 177–187.
124. Скиба І. П. Відеогра як феномен сучасної культури. *Вісник НАУ*. Серія: Філософія. Культурологія. 2020. Т. 31. № 1. С. 163–169.
125. Скиба Ю., Луньо П. Мистецтво перформансу як спосіб життя. *Молодий вчений*. 2019. 11 (75). С. 281–284.
126. Скуратівський В. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття: Генеза. Структура. Функція. Т. 1-2. Київ, 1997. 386 с.
127. Слюзко В. Інтермедіальний аналіз як метод вивчення художніх творів майбутніми учителями літератури. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. 2020. Випуск 11. С. 84–87.
128. Собченко І. Сучасна французька література в кіберпросторі: можливість нової онтології. *Сучасні літературознавчі студії: постгуманізм та віртуальність: літературні виміри*. 2013. Вип.10. 2013. С. 364–378.
129. Ставицька Л. О. Музичний образ в поезії М. Бажана. *Культура слова*. К.: Наукова думка. 1988. Вип. 34. С. 16–19.
130. Станіславська К. І. Комп'ютерна гра як мистецька форма [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Vdakk/2010_2/22.pdf.
131. Станіславська К. Мистецько-видовищні форми сучасної культури. Київ, 2012. 179 с.
132. Сторощук І. І. Роман про митця у контексті літературних дискусій. *Мова і культура*. 2011. Вип. 14, т. 8. С. 301–306.
133. Тарасенко В. В. Кінематографічна інтерпретація повісті М. Хвильового «Сентиментальна історія». *Вісник Донецького Національного університету. Серія Б. Гуманітарні науки*. 2015. № 1–2. С. 277–281.
134. Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 532 с.
135. Трефяк Н. Проблема взаємозв'язку літератури й кінематографії у творчій спадщині Миколи Вінграновського та Дмитра Павличка. *Studia methodologica*. 2010. Вип. 30. С. 42–45.
136. Турган О. Дискурс пластичних мистецтв у творчості Лесі Українки. *Леся Українка і сучасність*. Т. 4. Кн. 1. 2007. С. 182–195.
137. Фесенко В. І. Дивитись /бачити /читати. Інтермедіальний дискурс літератури і живопису. К. : Самвидав. 2009. 320с.
138. Філатова О. Жанрові гібриди, або прийоми кіно в літературному тексті. *Studia ukrainica posnaniensia*. 2014. Vol. II. С. 187–193.
139. Фісенко Т.В. Теорія мережевої літератури як новий літературознавчий дискурс. *Питання літературознавства*. Вип. 71. С. 271–279
140. Фока М. В. Синтез мистецтв у поетичній творчості Павла Тичини. Кіровоград: МПП «Атураж А», 2012. 334 с.
141. Франко І. Із секретів поетичної творчості. Збір. тв. У 50-и т. Том 31. Київ, 1979. С. 45–119.

142. Холодинська С. М. Кінематограф і телебачення – «поліфонічні» види мистецтва (естетико-художні особливості). *Вісник Маріупольського державного університету*. Сер. : Філософія, культурологія, соціологія. 2012. Вип. 4. С. 96–102.
143. Циганок О. Проблема духотворення в «Нічних концертах» М. Бажана. *Філологічний часопис*. 2021. № 1. С. 205–213.
144. Циховська Е. Д. Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності. *Слово і час*. 2014. № 11. С. 49–59.
145. Циховська Е. Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності. *Слово і час*. 2014. № 11. С. 49–59.
146. Чередник Л. Інтернет-література як феномен ХХІ століття. *Матеріали ІІ Міжнародної науково-практичної конференції «Інформація та соціум»*. Вінниця: ДонНУ, 2017. С. 32–34.
147. Шестакова Е. Інтермедіальність: м'яка «експансія» художності у словесність масової комунікації. *Філологічні семінари*. 2016. Вип. 19. С. 59–72.
148. Шикиринська О. Б. Парадигма інтермедіальних образів у художньому творі. *Наукові записки ХНПУ ім. Г.С. Сковороди. Літературознавство*. 2012. Вип. 4 (72). 167–177.
149. Шикиринська О. Б. Феномен театралізації художнього дискурсу в англійській та українській літературі епохи. *Переяславські Сковородинівські студії: філологія, філософія, педагогіка*. Ніжин : 2015. Вип. 3. С. 119–130.
150. Школа І. В. «Подорож...» М. Йогансена і «Повернення Дон Кіхота» Г.-К. Честертон: дискурс театральності недраматичного твору. *Науковий вісник Миколаївського державного Філологічного науки* 2014. С. 304–307.
151. Щукіна І. Музичні терміни в тексті поетичного циклу Лесі Українки «Сім струн». *Слово і Час*. 2009. № 4. С. 12–20.
152. Яцик І. Перформативні практики у творчості українських митців (кінець ХХ – початок ХХІ століття). *Художня культура: актуальні проблеми*. 2021. № 17 (2). С. 66–72.
153. Bruhn J. The intermediality of narrative literature: medialities matter. Springer, 2016. 141 p.
154. Clüver C. Intermediality and interarts studies. *Changing borders: Contemporary positions in intermediality*. 1996. Pp. 19–37.
155. Hayles N. K. Electronic Literature: what is it?. *Doing Digital Humanities: Practice, Training, Research*. 2007. Pp. 197–226.
156. Hayles N. K. Electronic literature: New horizons for the literary. Notre Dame, IN: University of Notre Dame. 2008. 223 p.
157. Hornby R. Drama, metadrama and perception. Associated University Presse, 1986. 192 p.
158. Kocherga S., Visych O. The Antitheatrical Discourse in Ukrainian Metadrama in the Early Twentieth Century. *Przegląd Wschodnioeuropejski*. 2020. XI/1. P. 251–259.
159. Rajewsky I. Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. *Intermedialités*. 2005. 6. Pp. 4–64.

160. Rippl G., ed. Handbook of intermediality: Literature–image–sound–music. Vol. 1. Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2015. 691 p.

161. Schechner R. Performance studies: An introduction. Routledge, 2017. 396 p.

162. Visych O. Intermedial Aspects of Non-finito: Lesya Ukrainka and Michelangelo. *Studi Slavistici*. 2022. XVIII. P. 147–156.

163. Wolf W. Intermediality revisited: Reflections on word and music relations in the context of a general typology of intermediality. *Word and music studies*. Brill, 2002. Pp. 13–34.

Навчальне видання

**ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ:
ГЕНЕЗА І СУЧАСНІ ГОРИЗОНТИ**

***Навчальний посібник
для здобувачів вищої освіти***

Комп'ютерна верстка *Наталії Крушинської*
Коректор – *Ольга Демчук*

Формат 42x30/4. Ум. друк. арк. 16,62. Обл.-вид. арк. 16,14.
Наклад 100 пр. Зам. № 12–23.
Папір офсетний. Друк цифровий. Гарнітура «Calibri».

Оригінал-макет виготовлено у видавництві
Національного університету «Острозька академія»,
Україна, 35800, Рівненська обл., м. Острог, вул. Семінарська, 2.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
РВ № 1 від 8 серпня 2000 року.